



**Raphaël Luis**

**La carte et la fable. Stevenson, modèle de la fiction latino-américaine (Bioy Casares, Borges, Cortázar)**

---

LUIS Raphaël. *La carte et la fable. Stevenson, modèle de la fiction latino-américaine (Bioy Casares, Borges, Cortázar)*, sous la direction de Florence Godeau. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2016.  
Disponible sur : [www.theses.fr/2016LYSE3040](http://www.theses.fr/2016LYSE3040)

---



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



N°d'ordre NNT : 2016LYSE3040

**THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON**  
opérée au sein de  
**Université Jean Moulin Lyon 3**

**Ecole Doctorale N° 484**  
**École doctorale Lettres, Langues, Linguistique & Arts**

**Discipline de doctorat** : Littérature comparée

Soutenue publiquement le 26/09/2016, par :  
**Raphaël Luis**

---

**La carte et la fable. Stevenson, modèle  
de la fiction latino-américaine (Bioy  
Casares, Borges, Cortázar)**

---

Sous la direction de Mme Florence GODEAU

Devant le jury composé de :

Mme LOUIS Anne-Marie, Maître de conférences HDR, Université de Reims et EHESS Paris  
M. ENGÉLIBERT Jean-Paul, Professeur des universités, Université Bordeaux-Montaigne  
M. DAYRE Éric, Professeur des universités, ENS de Lyon  
M. LABORIE Jean-Claude, Maître de conférences HDR, Université Paris Ouest-Nanterre-La  
Défense  
Mme GODEAU Florence, Professeur des universités, Université Jean Moulin Lyon 3.  
Directrice de thèse



## REMERCIEMENTS

Ma profonde gratitude va à ma directrice Florence Godeau pour son aide, sa disponibilité permanente et ses précieux conseils durant ces quatre années de recherche.

Je tiens également à remercier Éric Dayre pour avoir encouragé les premiers pas de ce travail en Master, et pour m'avoir chaleureusement accueilli au sein du CERCC.

Merci à Annick Louis, Jean-Paul Engélibert et Jean-Claude Laborie d'avoir accepté de faire partie de mon jury. Ce travail est redevable à leurs remarques et à leurs conseils en amont.

Le département de Lettres Modernes de Lyon 3 a été, tout au long de ces quatre années, un lieu idéal pour s'initier au monde universitaire, et je ne saurais trop remercier tous ses membres pour la confiance qu'ils ont bien voulu m'accorder. Un merci tout particulier à Ariane Bayle pour son amitié et son aide constante, ainsi qu'à Régine Jomand-Baudry pour la bienveillance avec laquelle elle m'a fait participer aux activités scientifiques de l'université. Merci également à Sarah Mombert, dont les conseils ont toujours été extrêmement précieux.

Mes recherches m'ont conduit à correspondre avec plusieurs chercheurs qui ont toujours répondu à mes interrogations avec une grande disponibilité. Je remercie donc très sincèrement Richard Ambrosini, Daniel Balderston, Pablo Brescia, Nathalie Jaëck et Matthieu Letourneux pour la gentillesse avec laquelle ils ont su orienter mes recherches, et Axel Gasquet pour le temps passé à relire avec la plus grande attention les premiers jalons de ce travail. Un grand merci également à Sonia Madrona pour m'avoir fait découvrir la littérature latino-américaine.

Merci à toutes ces rencontres de doctorat qui ont contribué à enrichir ces années : Florent Bréchet, Sabrina Gai-Duganera, Agathe Mezzadri, Chloé Jacquesson, Eléonore Devevey, Marie Panter et Matthieu Gonod. Un merci tout particulier à Pierre-Victor Haurens et François Touchard pour leur aide lors des relectures.

Cette thèse a été écrite avec la compagnie quasi quotidienne de l'amitié et de l'aide de Vincent Bierce, Solène Thomas, Alice Scheer et Antoine Bertot. Elle leur doit énormément.

Merci à mes parents pour leur soutien permanent depuis toujours, à mes frères, mes grands-parents et toute ma famille.

Merci enfin à Chloé, pour avoir rendu si belles ces quatre années de thèse.

Ce travail est dédié à ma grand-mère et à mon grand-père.



## TABLEAU SYNTHÉTIQUE DES ABRÉVIATIONS

Abréviation	Edition
<b>C</b>	Julio Cortázar, <i>Cuentos</i> , Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2003
<b>Cri</b>	Julio Cortázar, <i>Obra crítica</i> , Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2006
<b>EAF</b>	R. L. Stevenson, <i>Essais sur l'art de la fiction</i> , Paris, Éd. Payot & Rivages, 2007
<b>IT</b>	R. L. Stevenson, <i>L'île au trésor. Dr Jekyll et M. Hyde. Oeuvres, I</i> , Paris, Gallimard, 2001
<b>LdV</b>	R. L. Stevenson, <i>Lettres du vagabond. Correspondance, tome 1</i> , NiL Editions, 1994
<b>LmS</b>	R. L. Stevenson, <i>Lettres des mers du Sud. Correspondance, tome 2</i> , Paris, NiL Editions, 1995
<b>MB</b>	R. L. Stevenson, <i>Le maître de Ballantrae et autres romans. Oeuvres, II</i> , Paris, Gallimard, 2005
<b>NhC</b>	Julio Cortázar, <i>Nouvelles, histoires et autres contes</i> , Paris, Gallimard, 2008
<b>Nov</b>	Adolfo Bioy Casares, <i>Obras completas : novelas 1</i> , Santafé de Bogotá, Norma, 1997
<b>NvL 1 et 2</b>	R. L. Stevenson, <i>Intégrale des nouvelles I et II</i> , Paris, Phébus, 2000 et 2001
<b>ObC</b> , suivi du numéro du volume	Jorge Luis Borges, <i>Obras completas</i> , éd. Carlos V. Frías, Barcelone, Emecé editores, 1999
<b>OCC</b>	Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges, <i>Obras completas en colaboración</i> , Buenos Aires, Emecé Editores, 1997
<b>OeC</b>	Jorge Luis Borges, <i>Oeuvres complètes I</i> , éd. Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, 1993
<b>PE</b>	R. L. Stevenson, <i>Le prisonnier d'Edimbourg et autres récits</i> , Paris, Robert Laffont, 2012
<b>Rom</b>	Adolfo Bioy Casares, <i>Romans</i> , Paris, Robert Laffont, 2001
<b>Six</b>	Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges, <i>Six problèmes pour Don Isidro Parodi</i> , Paris, Robert Laffont, 2013
<b>W</b> , suivi du numéro du volume	<i>The Complete Works of Robert Louis Stevenson</i> , 35 volumes, éd. Barry Menikoff, Newcastle, Cambridge Scholars Publications, 2009.

### Note sur les citations

Pour des raisons d'homogénéité et de lisibilité, les citations des auteurs du corpus sont données en version originale dans le corps du texte, la traduction en français étant systématiquement en note. Lorsque la traduction provient d'une édition française, la référence est indiquée entre parenthèses ; dans le cas contraire, elle est de notre fait. Le nom du traducteur ou de la traductrice de chaque texte est indiqué dans le tableau récapitulatif des éditions (annexe 1).

Sauf mention contraire, la tradition des citations critiques (anglais, espagnol, italien) est de notre fait. Elle est directement intégrée au corps de texte, le texte original étant mis en note.

Pour des raisons d'homogénéité, les citations en anglais et en espagnol sont reproduites selon les règles typographiques françaises.



## INTRODUCTION

Dans sa thèse consacrée à l'étude de l'influence de Robert Louis Stevenson sur Borges, Daniel Balderston, il y a une trentaine d'années, ouvrait son propos par le constat d'une incompréhension critique<sup>1</sup> : que pouvait donc avoir trouvé Borges, l'incarnation par excellence d'une littérature intellectuelle et auto-référentielle, chez un écrivain spécialiste de la littérature d'aventure, dont la place dans l'histoire littéraire paraît pour le moins incertaine ? Fallait-il y voir une énième preuve du goût bien connu de Borges pour la provocation ? Ou simplement l'expression sans grande importance d'un penchant pour un auteur mineur ? Relayant ces interrogations, et s'étonnant de la tendance des critiques à « regretter que Borges ne se préoccupe pas de ce qui, eux, les intéresse<sup>2</sup> », Balderston s'emparait de la question et montrait, dans un travail d'une grande précision, que l'œuvre de Borges – théorique comme fictionnelle – était bien plus redevable à Stevenson qu'on ne le pensait : à l'évidence, le souvenir de la pensée de l'écrivain écossais subsistait dans bien des lignes de Borges, qu'il s'agisse de lui rendre des hommages explicites ou, de manière plus dissimulée, de s'inspirer de ses conceptions de la littérature.

La thèse de Daniel Balderston aurait pu contribuer à dissiper l'incompréhension et à redonner à Stevenson toute sa place dans les innombrables études critiques sur l'œuvre borgésienne. Trente ans plus tard, le constat est loin d'être aussi positif. À l'exception de deux articles de Balderston lui-même<sup>3</sup>, qui n'a continué qu'épisodiquement à parler de Stevenson, la critique se contente de citer par moments l'écrivain écossais dans les influences de Borges, se référant invariablement, dans ces cas, à la thèse de Balderston. Autrement dit, l'apparition de Stevenson dans la galaxie critique borgésienne aura été météorique : aussitôt confirmée, elle semble avoir été classée au nombre des multiples influences dont Borges a parsemé son œuvre. Comme par compensation, certains hérauts de l'œuvre de Stevenson n'ont pas hésité à mettre en avant l'influence de leur écrivain de prédilection, à l'image de Michel Le Bris, affirmant sans autre forme de procès, que les thèses de l'écrivain écossais sur la fiction sont « à l'origine du réalisme magique latino-

---

<sup>1</sup> Daniel Balderston, *El precursor velado : Robert Louis Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 7 : « los críticos lamentan que Borges no se ocupe de lo que a ellos les interesa ».

<sup>3</sup> Daniel Balderston, « Murder by Suggestion : *El sueño de los héroes* and *The Master of Ballantrae* », in Richard Ambrosini, Richard Dury (dir.), *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 348-358 et « A Projected Stevenson Anthology (Buenos Aires, 1968-1970) », *Variaciones Borges*, vol. 23, 2007, p. 173-182.



américain<sup>1</sup> », opinion qui tombe dans l'excès inverse : Stevenson s'y trouve surévalué, devenu le fondateur d'un courant esthétique dont l'existence est, par ailleurs, fort discutable. Cela étant, son incompréhension devant le peu de crédit accordé aux références de Borges à Stevenson, bien qu'exprimée de manière quelque peu exagérée, reste parfaitement d'actualité :

Comment se peut-il que pas *un* « spécialiste » n'ait relevé cela ? Que pas *un* n'ait pris autrement que comme la fantaisie d'un esprit paradoxal cette référence à Stevenson sans cesse répétée, tout au long de l'œuvre, et abondamment explicitée, dans de multiples entretiens<sup>2</sup> ?

« Fantaisie d'un esprit paradoxal », à ranger dans la liste sans fin des anecdotes de l'histoire littéraire ? Ou influence essentielle, honteusement ignorée ? On sent dans l'outrance de ces deux positions un curieux déséquilibre, comme si la rencontre entre Stevenson et Borges ne pouvait s'expliquer rationnellement. La solution apportée par Balderston, consistant à mettre sur le même plan les deux auteurs pour évaluer leur proximité, ne manque pas d'intérêt. Il semble pourtant, et ce sera là l'hypothèse centrale de ce travail, que c'est au cœur même du déséquilibre qu'il faut aller chercher la fécondité d'une telle rencontre ; ces incompréhensions persistantes, à l'évidence, révèlent quelque chose de l'univers littéraire et des croyances qui y circulent, des conflits de légitimité qui s'y cristallisent, des points de vue critiques qui s'y imposent. En d'autres termes, il est possible que cet événement isolé – la présence importante, dans l'œuvre d'un auteur argentin, d'un auteur écossais le précédant de quelques décennies – soit à remettre en perspective dans le cadre d'une configuration bien plus complexe, mettant au jour des questions qui dépassent très largement celle de la relation entre deux écrivains. Le fait que d'autres écrivains latino-américains, de Pedro Henríquez Ureña à Adolfo Bioy Casares, d'Alfonso Reyes à Alberto Manguel, aient eux aussi lu et admiré Stevenson corrobore ce sentiment qu'il y a là des enjeux plus importants qu'il n'apparaît à première vue. Le déséquilibre en question serait donc à expliquer au travers de ces enjeux, en cherchant à comprendre le réseau de discours qui s'est organisé autour de la lecture de Stevenson par Borges et en distinguant ce qui, dans ces discours, relève de la croyance ou de la stratégie. Le présent travail a par conséquent pour ambition, en partant d'une donnée d'histoire littéraire, d'expliquer les raisons possibles de la rencontre entre Robert Louis Stevenson et certains écrivains latino-américains, en refusant l'idée que cette rencontre ne serait qu'un événement fortuit et anodin : l'idée centrale, donc, est de reconstituer la configuration géographique, historique et esthétique qui a mené à cette rencontre, et d'en proposer une analyse.

---

<sup>1</sup> Michel Le Bris, « Avant-propos », in *Robert Louis Stevenson*, Paris, Cahiers de l'Herne, 1995, p. 10.

<sup>2</sup> *EAF*, p. 12.

## Méthodes d'une comparaison

L'objet de ce travail est donc de construire un parallèle entre Stevenson et trois écrivains latino-américains, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares et Julio Cortázar, choisis selon des modalités que nous allons développer tout au long de cette introduction. Parler de « déséquilibre » ou d'« incompréhension », dans cet esprit, est une manière de confronter cette approche comparée aux présupposés qui l'ont rendu impossible ou non-pertinente. Ces présupposés sont issus, pour beaucoup, d'un inconscient culturel particulièrement fort lorsque l'on étudie la littérature d'un point de vue central, c'est-à-dire en considérant l'activité intellectuelle et littéraire comme un phénomène autonome et universellement partagé. C'est pourquoi on ne peut appréhender la question qu'en commençant par s'interroger sur la source de ces incompréhensions, qui est en partie explicable par la manière dont s'est développé le discours critique sur la littérature latino-américaine. Le succès mondial de cette dernière à partir de la publication des *Ficciones* de Borges (1944), puis du « boom » des années 1960, a en effet entraîné un essor sans précédent des études universitaires sur le sujet. Or ces études sont d'abord nées là où le réseau académique était à l'époque le plus important : en France<sup>1</sup> et aux États-Unis, bien plus qu'en Amérique latine<sup>2</sup>. Ce sont donc les centres de la culture littéraire qui se sont en premier emparés de cette littérature, la définissant comme « émergente » et contribuant ainsi à sa reconnaissance internationale. Ces centres sont aussi ceux qui impulsent les modes et les brevets de modernité de la littérature et qui ont, comme l'a montré Pascale Casanova dans sa *République mondiale des lettres*, « le gigantesque pouvoir de dire ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas, de tracer les limites de l'art littéraire<sup>3</sup> ». Il n'est donc pas étonnant de constater qu'en passant la littérature latino-américaine au prisme de leur propre vision universaliste du fait littéraire, ces instances de légitimation centrales n'ont pu qu'en déformer, consciemment ou non, certains des enjeux. La reconnaissance critique de la modernité littéraire par les « grands intermédiaires » que sont les élites centrales ne se fait jamais, comme le rappelle Pascale Casanova, sans altération du contenu :

La reconnaissance critique et la traduction sont des armes dans la lutte pour et par le capital littéraire. Cela dit, ces grands intermédiaires sont les plus naïvement investis dans la représentation la plus pure, la plus déshistoricisée, « dénationalisée », dépolitisée de la littérature, les plus fermement convaincus de l'universalité des catégories esthétiques à travers lesquelles ils évaluent les œuvres. Ils sont, autrement dit, les premiers responsables

---

<sup>1</sup> Voir Sylvia Molloy, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

<sup>2</sup> Et ce même si les critiques les plus en vue étaient eux-mêmes latino-américains : Emir Rodríguez Monegal a enseigné à Yale (1969-1985), Ángel Rama à Princeton et Maryland (1979-1983), Roberto González Echevarría à Yale et Cornell (depuis 1970), pour ne prendre que trois noms parmi les plus connus.

<sup>3</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 46.

des malentendus et des contresens qui caractérisent les consécrationes centrales, contresens qui ne sont qu'un des effets de la cécité ethnocentrique des centres<sup>1</sup>.

Il est intéressant de trouver dans cette citation le terme *malentendu*, qui fait très exactement écho à la situation que nous venons de développer. *La République mondiale des lettres* a été un événement, lors de sa parution en 1999, grâce à la façon dont Pascale Casanova y montre que les centres littéraires sont absolument inconscients que l'autonomie de la littérature qu'ils prônent, détachée de tout lien politique ou identitaire, n'est pas partagée par tous ; cette inconscience se traduit par la certitude que tous les auteurs, quelle que soit leur nationalité, sont des égaux dans un royaume où tout n'est que débat esthétique.

La référence théorique de Pascale Casanova est la sociologie bourdieusienne : *La République mondiale des lettres* fait sienne la théorie des champs, qui répartit les acteurs littéraires dans un « espace des possibles » où les choix esthétiques reflètent les options disponibles pour chaque écrivain selon sa situation sociale et/ou géographique<sup>2</sup>. Cette situation accorde à chaque écrivain un capital symbolique spécifique, c'est-à-dire un degré de reconnaissance par les instances de légitimation critique. Dans le cas de la littérature latino-américaine, la rendre « digne » d'être étudiée dans les universités françaises et américaines revient à lui accorder ce capital symbolique maximum et à l'aligner sur les conceptions dominantes de la littérature de l'époque. Or ces conceptions, au moment du « boom », sont très loin de l'image laissée par les œuvres de Stevenson. Le capital symbolique de ce dernier pendant la plus grande partie du XX<sup>e</sup> siècle a été, on y reviendra, très faible : écrivain considéré comme mineur, souvent cantonné à la littérature de jeunesse, il ne pouvait être d'aucune utilité pour légitimer des écrivains latino-américains. Un Borges introduit en France, dans les années 1970, sous l'égide d'un Stevenson plutôt que sous celle de l'écrivain structuraliste par excellence n'aurait eu aucune chance d'être reconnu ; son capital symbolique serait resté nul.

Il paraît pourtant évident qu'un tel processus de légitimation d'écrivains latino-américains tend à déshistoriciser l'enjeu de leurs écrits, pour l'aligner sur la conception universalisante du modèle central<sup>3</sup>. Passée au prisme de cette vision de la littérature, l'œuvre d'un Borges, d'un Cortázar ou d'un Bioy Casares peut se comprendre sans aucune référence à leur position dans le champ, pour conserver le vocabulaire bourdieusien : leur relation avec d'autres écrivains ne peut se lire que sur le modèle de l'échange entre égaux, ce qu'on appelle traditionnellement l'influence. La spécificité sociale, culturelle et historique disparaît.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>2</sup> Voir notamment Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

<sup>3</sup> Sur le rôle de la France quant à la lecture de Borges, voir Emir Rodríguez Monegal, « Borges y Nouvelle Critique », *Revista Iberoamericana*, vol. 38, 1972, p. 367- 390.

On voit donc que l'analyse du malentendu qui nous occupe ne peut faire l'économie d'une interrogation sur les valeurs symboliques qui s'y trouvent engagées et sur le processus qui a conduit à la domination de ces valeurs. Cela mène, par conséquent, à entériner l'impossibilité de penser l'univers littéraire comme l'addition d'une multiplicité d'égaux, reliés entre eux par un acte de lecture qui transcenderait les différences géographiques et historiques ; il faut au contraire accepter qu'il se présente de manière tout à fait différente, et que la proximité de deux écrivains de culture et d'époque différentes ne peut se comprendre en termes culturels, par la prise en compte de données sociologiques, géographiques et historiques. On reconnaîtra là les principes de la littérature comparée et, plus précisément, de cette méthode critique que l'on appelle, un peu abusivement au vu de son hétérogénéité<sup>1</sup>, littérature mondiale (*world literature*). En reprenant les théories présentées par Pascale Casanova, on considérera donc dans ce travail que l'univers littéraire est tout sauf un champ apaisé de relations entre égaux, mais qu'il est, bien au contraire, un espace de luttes et de relations asymétriques, où tout positionnement théorique doit se comprendre dans le cadre d'une stratégie pour exister littérairement. Dans cette optique, il devient impossible d'en rester à la conception datée de l'influence<sup>2</sup> ; que Borges ait lu et apprécié Stevenson, plutôt que d'être un simple élément d'histoire littéraire, devient un phénomène qui ne peut se saisir qu'en lien avec l'organisation de l'espace littéraire mondial :

Ainsi, si on s'attache à définir la littérature comme un champ international unifié (ou en voie d'unification), on ne peut plus décrire la circulation et l'exploration internationales des grandes révolutions spécifiques ni dans le langage de l'« influence », ni dans celui de la « réception ». Comprendre l'introduction de nouvelles normes esthétiques en se référant seulement à l'accueil critique, au nombre de traductions, au contenu des articles et des revues, au tirage des livres, c'est aussi présupposer l'existence de deux univers littéraires synchrones et égaux. C'est seulement si l'on appréhende ce phénomène à partir de la géographie spécifique de la littérature et de sa mesure esthétique du temps, c'est-à-dire à partir du tracé des concurrences, des luttes et des rapports de force qui organisent le champ littéraire, donc à partir de la « géographie temporelle » qu'on a tenté de décrire ici, que l'on comprend vraiment comment est « accueillie », « reçue » et « intégrée » une œuvre étrangère<sup>3</sup>.

À partir du moment où l'on accepte que la littérature a une « géographie temporelle » qui détermine des structures fondamentalement inégales, la seule solution pour comprendre la relation entre deux auteurs devient donc d'élargir le champ : l'étudier dans le cadre des luttes littéraires des époques de l'un et de l'autre, afin de comprendre ce qui amène ces écrivains à choisir un tel positionnement, et une filiation esthétique plutôt qu'une autre. Cela signifie

---

<sup>1</sup> L'étude de cette hétérogénéité a été faite par Jérôme David dans *Spectres de Goethe*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2011.

<sup>2</sup> On en trouve une bonne définition dans l'avant-propos de Jean-Marie Carré à Marius-François Guyard, *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 5 : « l'étude des relations spirituelles internationales, des rapports de fait qui ont existé entre Byron et Pouchkine, Goethe et Carlyle, Walter Scott et Vigny, entre les œuvres, les inspirations, voire les vies d'écrivains appartenant à plusieurs littératures ».

<sup>3</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 156.

également qu'une comparaison entre deux auteurs n'a qu'un sens limité si on ne la met pas en résonance avec d'autres relations du même ordre, afin de reconstruire cette configuration complexe dont nous parlions précédemment. C'est pourquoi nous nous proposons de ne pas en rester à l'étude d'une relation binaire, et de situer la présence de Stevenson dans la littérature latino-américaine au sein d'un réseau intégrant deux autres écrivains proches de Borges, Adolfo Bioy Casares et Julio Cortázar. Comme nous l'avons déjà indiqué, et comme nous le verrons dans le premier chapitre, d'autres auteurs du continent ont lu et aimé Stevenson, et auraient pu être intégrés à ce travail. Un corpus n'étant pas extensible à souhait, nous avons fait le choix de nous limiter à trois écrivains, en essayant de rendre ce choix le plus équilibré possible : si Borges et Bioy Casares peuvent se lire dans une relation directe avec Stevenson, dont ils reprennent certaines des thèses, Cortázar a un rapport plus distant avec l'auteur écossais. Cette distance autorise ainsi l'analyse d'un phénomène plus large, naviguant au plus près des soubresauts et des luttes de l'espace littéraire mondial.

Le cadre théorique étant posé, il s'agit désormais de définir l'objet grâce auquel une telle comparaison pourra s'avérer pertinente. Comment traduire, dans l'analyse, cette proximité entre Stevenson et les trois écrivains latino-américains ? Les remarques précédentes excluent une approche se fondant exclusivement sur le « projet créateur » de chaque écrivain, pour reprendre le concept développé par Jean-Paul Sartre à propos de Flaubert<sup>1</sup> : en pariant sur la liberté absolue de chaque écrivain, cette approche confirme un paradigme de la singularité biographique, de l'originalité intrinsèque à chaque écrivain, qui ne peut qu'aboutir à un retour à l'étude d'influences<sup>2</sup>. À l'inverse, concevoir les œuvres comme le simple reflet d'une dimension collective, qu'il s'agisse de la « théorie du reflet » marxiste et de ses développements (approche sociale) ou d'une perspective postcoloniale étroite (approche identitaire), risque de diluer l'originalité esthétique de chaque auteur dans un réductionnisme sociologique peu fécond<sup>3</sup>. Il est donc nécessaire de reconnaître à l'univers littéraire une certaine autonomie, ce qui était justement l'objectif de la théorie bourdieusienne des champs, reprise par Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres*. Casanova, comme Bourdieu, étudie les modalités de cette autonomie au travers des choix esthétiques faits par chacun des acteurs en fonction de sa position dans l'espace social et de son *habitus* ; cette autonomie est relative, au sens où « les contraintes externes ne cessent jamais de peser sur l'activité littéraire, mais elles ne le font pas directement, elles sont *réfractées* (ou retraduites) selon les enjeux, les règles de fonctionnement et les principes de

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1988, [3 vol.].

<sup>2</sup> Voir Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

<sup>3</sup> On trouvera un résumé de ces enjeux dans Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.

structuration spécifiques au champ<sup>1</sup> ». Or cette approche – et l’ouvrage de Casanova en est l’exemple évident – fonctionne principalement par une étude des textes non-fictionnels des écrivains (préfaces, essais, correspondance...), n’utilisant qu’à la marge leur production fictionnelle ou poétique. Ce choix a le mérite de dégager une méthode d’une grande clarté, mais il a aussi le défaut de se cantonner à l’étude des croyances littéraires, comme l’a souligné Jérôme David<sup>2</sup>. Casanova, pour conserver cet exemple, n’interroge en effet que très rarement l’adéquation entre ces croyances, qui relèvent de déclarations d’intention de la part des écrivains, et la forme fictionnelle qui en émane, alors même que seule cette comparaison semble pouvoir éviter la séparation entre considérations culturelles et esthétiques.

Pour conserver ce lien, il est donc nécessaire d’étudier les œuvres autant que les croyances, en en faisant le lieu de cette autonomie créatrice qui continue à s’exprimer indépendamment des structures sociologiques ou culturelles. Cette autre façon de définir l’autonomie du monde des lettres peut trouver un écho dans la théorie d’inspiration marxiste de Fredric Jameson, qui voit dans les textes une médiation vers l’historicité, et la seule possibilité d’appréhender ce qu’il nomme « l’inconscient politique<sup>3</sup> ». Les travaux de Franco Moretti, que nous utiliserons dans ces pages, s’inspirent largement de cette conception. Plus généralement, notre optique consistera à considérer que les conclusions sociologico-géographiques ne sont pas un aboutissement, mais un point de départ : c’est-à-dire qu’elles identifient une situation qu’il s’agit ensuite d’interroger au travers des textes fictionnels. Cette corrélation entre la situation d’un écrivain dans l’espace littéraire mondial et sa production esthétique peut se lire de deux façons : d’un point de vue d’histoire littéraire, en étudiant la relation de l’auteur aux traditions génériques – une approche qui n’est pas entièrement absente de l’ouvrage de Casanova ; ou d’un point de vue interne aux œuvres, en cherchant à identifier comment la fiction traduit une situation personnelle au travers d’intrigues et de personnages inventés. Ces deux méthodes seront les nôtres tout au long de ce travail, l’objectif étant de ne jamais considérer que les données culturelles et esthétiques appartiennent à deux univers différents : on cherchera à montrer que leurs interactions constantes dessinent des expériences littéraires, où vie et œuvre se nourrissent des mêmes dilemmes.

Notre analyse, par conséquent, sera articulée autour de l’idée de stratégie littéraire. Ce concept nous paraît le plus à même de rendre compte à la fois des contraintes qui pèsent sur chaque auteur et de leur marge de manœuvre individuelle. Il a notamment le mérite, contrairement à la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>2</sup> Jérôme David, « Pour une macrohistoire de la littérature mondiale », in Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, p. 115- 138.

<sup>3</sup> Fredric Jameson, *L’inconscient symbolique. Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. Nicolas Viellescazes, Paris, Questions Théoriques, 2012.

notion de posture littéraire définie par Jérôme Meizoz, de s'intéresser à la fiction autant qu'à l'image qu'un écrivain cherche à donner de soi<sup>1</sup>. Il ne peut être efficient, en revanche, qu'à condition d'en accepter la complexité, et de ne pas le réduire à l'idée d'un calcul entièrement conscient, où tout relèverait d'un plan préétabli<sup>2</sup> : nous entendons en effet stratégie dans le sens d'un processus dynamique, qui fait voir l'interaction entre les choix littéraires et les contraintes géographiques et sociologiques. La définition donnée par Alain Viala de l'utilité du concept de stratégie littéraire nous semble, en ce sens, une bonne mise au point :

Le concept de stratégie peut s'avérer un outil heuristique utile [...] à condition que l'on adopte une démarche qui tente de rendre compte des questions telles que : qu'indiquent les textes ? qu'indiquent les positions et les postures observées ? quelle analyse d'ensemble peut-on faire de la trajectoire ainsi construite ? [...] À la condition, surtout, que l'on se situe dans une recherche qui ne s'enferme pas dans une postulation explicative des œuvres jugées canoniques, mais adopte une posture d'interrogation qui, par l'observation des jeux d'intérêt que les textes offrent, les interroge comme autant de lieux de connaissance sur l'espace des discours, des comportements et des adhésions, sur la construction des croyances et des valeurs<sup>3</sup>.

C'est cette posture d'interrogation que nous souhaiterions adopter au sujet de Stevenson, Borges, Bioy Casares et Cortázar, en cherchant à reconstituer l'espace qui entoure leur pratique littéraire, et les modifications et déplacements qu'ils souhaitent faire subir à cet espace. De la réponse à cette interrogation naîtra la validité de la comparaison, le but étant de faire apparaître des stratégies littéraires comparables, dans des contextes géographiques et historiques différents. Stevenson, de ce point de vue, fonctionnera comme la pierre de touche de l'analyse, le repère à partir duquel comprendre la comparaison. C'est pourquoi nous développerons d'abord, dans cette introduction, les contextes culturels et génériques dans lesquels se situent nos trois auteurs latino-américains pour mieux justifier, dans la suite de l'argumentation, la valeur heuristique de la démarche stevensonienne.

## **La littérature latino-américaine au XX<sup>e</sup> siècle : discours et présupposés critiques**

L'approche définie à l'instant suppose d'évaluer au mieux le contexte dans lequel émergent les stratégies de Borges, Bioy Casares et Cortázar. Leur œuvre, comme celle de tous les écrivains latino-américains de leur époque, ne peut en effet se comprendre qu'en ayant conscience des discours qui entourent la littérature du continent latino-américain : discours culturels, bien sûr,

---

<sup>1</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007. L'auteur reconnaît le problème de l'articulation de sa notion avec la fiction p. 28-29.

<sup>2</sup> Sur cette question, nous renvoyons aux réflexions du collectif *On ne peut pas tout réduire à des stratégies*, dirigé par Dinah Ribard et Nicolas Schapira, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

<sup>3</sup> Alain Viala, « Des stratégies dans les Lettres », in *ibid.*, p. 199.

mais aussi discours critiques, qui posent la question de la place de ces écrivains dans l'histoire des genres littéraires.

### *L'Amérique latine et la quête de l'identité*

La question de l'identité et de la position à adopter dans l'univers littéraire mondial est centrale dans l'histoire de la littérature latino-américaine, *a fortiori* à partir du succès international rencontré par les auteurs du « boom ». Cette réflexion à l'échelle continentale est une des grandes spécificités de l'Amérique latine, qui explique que notre étude, quand bien même elle s'intéresse à trois auteurs argentins, ne peut se dispenser de penser la question de l'unité du continent. Les écrivains latino-américains eux-mêmes, suivant en cela certains *leaders* politiques, ont eu tendance à raisonner à cette échelle, et ce dès avant le « boom ». Pedro Henríquez Ureña, dans son célèbre essai de 1928 *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (*Six essais en quête de notre expression*), mettait ainsi en avant la nécessité pour les Latino-Américains de trouver leur identité en priorité au niveau continental, le seul capable de répondre au destin utopique de la région<sup>1</sup>. D'Alejo Carpentier à Carlos Fuentes, d'Alfonso Reyes à Octavio Paz, cette réflexion à l'échelle supranationale est une constante de la littérature latino-américaine, à laquelle Borges et Cortázar ont amplement contribué, et qui trouve ses sources dans l'héritage linguistique, culturel et historique de la Conquête. La révolution cubaine, en 1959, a été un moment crucial de ce processus : réunis dans la *Casa de las Américas*, organisation fondée par le gouvernement castriste dès avril 1959, tous les écrivains latino-américains importants ont caressé l'espoir, pendant quelques années, d'arriver à penser et développer la culture au niveau continental. Cuba, raconte José Donoso, « a unifié les points de vue et les objectifs et apporté une structure idéologique à laquelle on pouvait adhérer plus ou moins, mais qui donnait pour un temps l'impression d'une cohérence continentale<sup>2</sup> ». Malgré la rupture de cette unanimité politique avec l'affaire Padilla en 1971<sup>3</sup>, il est incontestable que les écrivains d'Amérique latine, pendant la majorité du XX<sup>e</sup> siècle, ont pensé leur œuvre dans une optique continentale.

Le fait que de nombreux universitaires (notamment Ángel Rama et Emir Rodríguez Monegal) ont participé de près au « boom » n'a fait que renforcer cette vision continentale des phénomènes littéraires. Certains, comme Gerald Martin, affirment même que l'Amérique latine peut être vue

---

<sup>1</sup> Pedro Henríquez Ureña, in *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

<sup>2</sup> José Donoso, *Historia personal del boom*, Barcelone, Seix Barral, 1983, p. 45.

<sup>3</sup> Du nom d'Heberto Padilla, poète critique envers le régime de Castro, accusé d'être un agent au service de l'étranger, emprisonné et forcé à une autocritique publique. Menés par Vargas Llosa, de nombreux intellectuels latino-américains (Fuentes, Cortázar, Paz, Rulfo) et européens firent part de leur vive indignation, entraînant une réponse d'une grande violence de Fidel Castro, leur interdisant désormais la venue à Cuba (discours du 30 avril 1971). En réalité, les tensions entre Castro et certains écrivains, notamment Paz et Vargas Llosa, remontaient au moins à 1967. Voir notamment les échanges entre Cortázar et Vargas Llosa sur le sujet, *Car* p. 1277 et 1327.



comme « une nation indistincte composée de vingt-et-une régions et par conséquent bien plus proche des États-Unis qu'on ne pourrait le croire à première vue<sup>1</sup> ». Une telle affirmation doit être envisagée avec une grande prudence ; prendre l'unité continentale de l'Amérique latine comme un donné, c'est oublier que cette unité a été en partie forgée par la Conquête et le regard occidental (européen et états-unien) sur le continent. Faire de l'Amérique latine une version alternative des États-Unis, c'est aussi, par ailleurs, oublier que la quête continentale d'une identité s'est faite, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, par la montée en puissance de la pensée nationaliste, en réaction à la culture cosmopolite des anciens colonisateurs et, plus généralement, des centres occidentaux<sup>2</sup>. Olivier Compagnon rappelle avec justesse la déformation que peut créer le regard occidental sur ce phénomène culturel :

Tenir compte de la singularité des expériences nationales, jouer des échelles pour prendre la mesure des logiques régionales et locales à l'œuvre au sein de ces dernières sont des conditions *sine qua non* pour ne pas perpétuer la vision européo-centrée de l'Amérique latine perçue comme un tout homogène, qui prévalut longtemps dans l'historiographie produite sur le Vieux continent et qui demeure parfois encore un travers aujourd'hui – par exemple, dans les *Latin American Studies* anglo-saxonnes<sup>3</sup>.

Ce salutaire rappel doit nous amener à ne jamais perdre de vue que, malgré l'importance incontestable de l'échelle continentale dans l'histoire récente de la littérature latino-américaine, cette histoire est aussi celle d'une interaction perpétuelle entre des dynamiques nationales. C'est pourquoi nous reprendrons ici l'idée d'Annick Louis selon laquelle le concept d'Amérique latine doit avant tout se comprendre comme « une perspective qui permet d'organiser des objets, de nommer un environnement, de construire des savoirs, et de produire des récits<sup>4</sup> » : une telle approche permet en effet d'interroger le potentiel critique du concept, sans pour autant vouloir à tout prix lui donner une existence territoriale, ni oublier l'existence de l'inscription nationale. Cette dernière, au demeurant, pose également de nombreux problèmes, car elle suppose une coïncidence des frontières géopolitiques et des zones culturelles, alors même que les nations latino-américaines, du fait de leur histoire coloniale, sont caractérisées par des cultures hétérogènes : d'où la difficulté de choisir, comme le rappelle Annick Louis, « entre des histoires nationales et une perspective qui postule l'autonomie des zones culturelles<sup>5</sup> ». Les notions de

---

<sup>1</sup> Gerald Martin, « The Novel of a Continent : Latin America », in Franco Moretti (dir.), *The Novel: Volume 1 : History, Geography, and Culture*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 645 : « a shadowy nation with twenty-one regions and therefore much more similar to the United States than at first sight it may appear ».

<sup>2</sup> Voir sur la question Eduardo Devés Valdés, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2000 et Patricia Funes, *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006.

<sup>3</sup> Olivier Compagnon, *L'adieu à l'Europe. L'Amérique latine et la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 2013, p. 321-322.

<sup>4</sup> Annick Louis, « États de fiction, fictions d'États », in Françoise Lavocat et Anne Duprat (dir.), *Fiction et cultures*, Paris, SFLG : Lucie éditions, « Poétiques comparatistes », 2010, p. 213. Annick Louis se fonde sur la proposition de Claudio Capanaro (*Geo-epistemology*, Oxford, Peter Lang, 2009).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 214.

métissage, de « transculturation », d'hétérogénéité, d'hybridité, d'« unité dans la diversité », voire de multiculturalisme, appartiennent toutes à la deuxième approche<sup>1</sup>, qui travaille sur l'impossible unité à l'intérieur d'un même territoire (qu'il soit national ou continental).

Cette question, on le voit, est une source permanente de débats, que ce travail n'a pas vocation à démêler dans le détail. Il est cependant essentiel d'avoir en tête ces enjeux critiques, non seulement pour définir du mieux possible le positionnement des écrivains étudiés, mais aussi pour comprendre les outils critiques qu'eux-mêmes utilisent dans leur réflexion géographique et littéraire. On saisit également, par ce biais, que la nécessité d'inscrire la littérature latino-américaine dans un cadre précis – qu'il s'agisse d'un cadre territorial (continental ou national) ou conceptuel – se heurte systématiquement à une contestation des modalités de définition de ce cadre, qu'on l'estime trop large, trop restreint ou trop dépendant d'un regard occidental. Pour cette raison, il nous paraît plus souhaitable de ne pas tomber d'emblée dans ce piège, et de considérer que la littérature latino-américaine pose avant tout un regard critique sur la question de l'identité. En cela, nous rejoignons le constat fait par Roberto González Echevarría, qui voit dans la littérature continentale du XX<sup>e</sup> siècle une interrogation permanente du concept d'identité, bâti au XIX<sup>e</sup> autour de mythes fondateurs (l'autorité, l'exil, la nature, ...):

Ce concept, qui naît de la philologie du XIX<sup>e</sup> siècle et du romantisme en général, a postulé que la culture latino-américaine est si distincte, si profondément singulière qu'elle génère nécessairement une littérature différente de la littérature occidentale [...]. La rigueur, néanmoins, oblige à dire que la particularité des littératures nationales est une notion dérivée de la pensée romantique européenne elle-même, et a joui d'une existence aussi longue dans l'histoire de la pensée et la littérature latino-américaine parce que la naissance de l'Amérique latine comme unité politique définissable coïncide avec l'essor du romantisme<sup>2</sup>.

En somme, la littérature met en question l'idée même d'une culture latino-américaine, idée relevant de l'« invention d'une tradition<sup>3</sup> », pour reprendre les termes d'Eric Hobsbawm, et non d'un héritage ancien et universellement admis. L'intérêt de la proposition de González Echevarría, au-delà du fait qu'elle s'inspire d'une pensée de la déconstruction sur laquelle il nous

---

<sup>1</sup> Voir respectivement José Vasconcelos, *La raza cósmica*, México, Trillas, 2009 [1928]; Nestor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategías para entrar y salir de la modernidad*, México/Buenos Aires, Grijalbo, 1995; Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982; Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Ed. Horizonte, 1994; José Luis Martínez, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1972. Nous reprenons ici les références données par Annick Louis (« États de fiction, fictions d'États », *op. cit.*) et Gerald Martin (« The Novel of a Continent: Latin America », *op. cit.*).

<sup>2</sup> Roberto González Echevarría, *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*, Madrid, Editorial Verbum, 2001, p. 75 : « ese concepto, que surge al calor de la filología decimonónica y el romanticismo en general, postuló que la cultura latinoamericana es tan distinta, tan profundamente singular que necesariamente genera una literatura que es diferente de la de Occidente [...]. Pero, en rigor, la peculiaridad de las literaturas nacionales es una noción derivada del propio pensamiento romántico europeo, y ha gozado de tan larga vida en la historia del pensamiento y la literatura latinoamericana porque el nacimiento de América Latina como unidad política definible coincide con el auge del romanticismo ».

<sup>3</sup> Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

faudra revenir, est de présenter la littérature latino-américaine comme fondamentalement contradictoire : tout en critiquant le discours de l'identité, elle le transmet, se situant ainsi dans un mouvement de va-et-vient extrêmement ambivalent, mais très fécond pour notre travail.

Reste un danger : celui d'adopter, avec ce regard critique, un point de vue surplombant sur la question de l'identité qui ne fasse que reproduire, même inconsciemment, les préjugés occidentaux sur le sujet, tendance que l'on a déjà décelée au début de cette introduction. En mettant de manière systématique en question l'existence d'une identité, on peut en effet en arriver à diluer celle-ci dans un discours ethnocentrique généralisant. C'est le reproche que l'on peut faire à la position de certains écrivains du « boom », si soucieux de prendre du recul par rapport aux identités latino-américaines qu'ils en viennent à effacer la question même de l'identité. Le phénomène est très frappant dans les textes théoriques de Carlos Fuentes, qui n'hésite pas à affirmer sa volonté de briser la relation littérature/nation : « dans un monde qui n'a pas de centre », écrit-il, « nous sommes tous périphériques, ce qui est peut-être la seule façon d'être aujourd'hui universels<sup>1</sup> ». La seule identité qui subsiste serait celle permise par la littérature, identité forcément universellement partagée : c'est ce qu'il appelle « la nation nommée roman », expression qu'un ouvrage collectif a récemment cherché à interroger<sup>2</sup>. Ce cosmopolitisme assumé n'est pas propre à Fuentes : il se retrouve dans des textes de Vargas Llosa, Borges, Cortázar, Paz et autres éminents représentants du « boom » ou de ses prémices, donnant l'impression d'« une réactualisation postmoderne du rêve goethéen d'une *Weltliteratur*<sup>3</sup> ». Il s'agirait de s'autoriser à considérer la littérature indépendamment de son inscription nationale, comme le font les centres occidentaux : se positionner, en somme, au sein de cette « aristocratie transnationale » dont parle Pascale Casanova qui, « arrachant les textes aux clôtures et aux cloisonnements littéraires, impos[e] une définition autonome (c'est-à-dire non nationale, internationale) des critères de la légitimité littéraire<sup>4</sup> ». La prise de conscience de cette possible autonomie est l'un des apports principaux de Borges à la littérature latino-américaine, dont la conception « implique le fait d'écarter toute subordination de la littérature à des conceptions qui viennent d'autres sphères ; il s'agit pour la littérature de générer sa propre idéologie et ses propres valeurs<sup>5</sup> ». Cette leçon, mise en œuvre avec l'aide de Bioy Casares, a bien été retenue par Cortázar au début de sa carrière, où il a fait du positionnement de Borges un modèle pour sa propre conception de la littérature.

---

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, trad. Céline Zins, Paris, Gallimard, 1997, p. 21.

<sup>2</sup> Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin (dir.), *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

<sup>3</sup> Marcos Eymar Benedicto, « Des ambassadeurs sans pays ? Représentation littéraire et représentation diplomatique dans le roman du *boom* latino-américain », in *ibid.*, p. 297.

<sup>4</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>5</sup> Annick Louis « États de fiction, fictions d'États », *op. cit.*, p. 218.

Le risque, ici, serait d'accepter sans discussion ce point de vue, en le reproduisant au sein de l'analyse critique. Pour le dire différemment, on ne peut raisonnablement considérer ces positions autrement que comme des croyances littéraires, qui reproduisent (consciemment ou non) des postures organisant l'univers littéraire. Cela ne signifie pas, bien au contraire, que ces croyances n'ont pas d'effet : l'influence de Borges sur tous les écrivains de l'époque en est la preuve. Mais une étude rigoureuse ne peut faire l'économie d'une mise en question de ces positions, en les passant au tamis de l'expérience réelle. La posture cosmopolite de Fuentes ou Vargas Llosa, pour prendre un seul exemple, ne résiste pas à la comparaison de leurs pratiques diplomatiques et esthétiques, comme l'a bien montré Marcos Eymar Benedicto<sup>1</sup>. Comme précisé plus haut, posture et stratégie, en littérature, se recouvrent rarement. Ce sont ces contradictions, parfois tout à fait sciemment mises en scène – dans le cas de Borges, notamment – que nous souhaitons étudier ici : comment se cristallisent, au cœur des débats continentaux, les dilemmes individuels d'écrivains, à la recherche de leur propre réponse à cette quête d'identité. Non pas, donc, définir des écrivains « nationalistes », « cosmopolites », « transcultureurs » ou autres termes de la même eau, mais suivre leur parcours à travers ces concepts figés, pour mieux en rendre l'originalité.

### ***Le « boom » et ses précurseurs : une vision téléologique ?***

Compléter cette approche par une étude des œuvres de nos écrivains suppose de les situer dans un autre type d'espace discursif : le discours critique académique qui organise, classe et évalue les textes suivant une logique de développement historique. La question des genres, ici, est centrale. Comme nous l'avons vu ci-dessus, le sens accordé à la révolution littéraire latino-américaine du XX<sup>e</sup> siècle a été en grande partie construit par des commentateurs extérieurs, ce qui a abouti à son inscription dans une évolution chronologique conçue du point de vue occidental.

Franco Moretti, principal représentant d'une *world literature* davantage intéressée par l'évolution des genres littéraires à l'échelle mondiale que par des considérations purement sociologiques, a proposé une théorie qui, à bien des égards, permet d'éclairer le discours critique dominant sur la littérature latino-américaine du « boom » et de ses prédécesseurs. Moretti part d'une opposition entre littératures du centre (France et Angleterre, principalement) et littératures des semi-périphéries, opposition assez proche de celles développées par Casanova, et estime que l'histoire littéraire des deux derniers siècles fait apparaître une très nette divergence formelle entre ces deux espaces. D'un côté, le roman du XIX<sup>e</sup> siècle dans les centres littéraires, « plutôt que de nourrir la polyphonie, en impose une *réduction* drastique, donnant naissance à un "monde

---

<sup>1</sup> Marcos Eymar Benedicto, « Des ambassadeurs sans pays ? », *op. cit.*, p. 295-307.

idéologico-verbal” plus compact et homogène à chaque nouvelle génération<sup>1</sup> ». Moretti a donné l’explication la plus complète de cette thèse dans son article « Serious Century », où il montre comment le roman du XIX<sup>e</sup> siècle est peu à peu envahi par la description, l’effacement du narrateur et le diktat du principe de réalité. Ce processus de rationalisation du roman, qui en fait une « forme sérieuse<sup>2</sup> » est, selon lui, une illustration de la manière dont le genre reflète l’organisation de l’espace central dont il est issu :

La construction de l’État exige un nivellement : nivellement des barrières physiques, comme des mille jargons et dialectes locaux qui sont réduits à un seul langage, de façon graduelle mais irréversible. Et la langue du roman – informelle, impersonnelle, « commune » – contribua sans doute plus que toute autre à cette entreprise. En cela aussi, le roman est vraiment la forme symbolique de l’État-nation<sup>3</sup>.

Durant le XIX<sup>e</sup> siècle, les centres seraient donc le lieu du triomphe du roman réaliste – le *novel* anglais – du fait de l’homogénéité de leur espace culturel.

Or le *novel* ne peut rendre compte de certaines situations extrêmes, et laisse donc une place pour le développement d’autres formes : la littérature de masse, d’une part<sup>4</sup>, et, de l’autre, des « œuvres-mondes » à portée encyclopédique, dépassant toute classification. Ces expériences se font jour dans les semi-périphéries que Moretti décrit de la façon suivante, à partir d’une réflexion d’Ernst Bloch sur le non-synchronisme de l’histoire allemande :

Angleterre et France d’un côté, Allemagne de l’autre. Le non-synchronisme, suggère ici Bloch, est lié à une position spécifique à l’intérieur du système-monde : inconnu des états relativement homogènes du centre, il est typique des semi-périphéries où, par contraste, prévaut un développement combiné. Et c’est précisément là que se trouvent les chefs-d’œuvre de l’épique moderne : dans l’Allemagne encore divisée de Goethe ; dans l’Amérique de Melville ; dans l’Irlande de Joyce ; dans certaines zones d’Amérique latine. Autant, comme je le disais, de zones de développement combiné, où, historiquement, des formes sociales et symboliques non-homogènes, souvent d’origines pour le moins différentes, coexistent dans un espace confiné<sup>5</sup>.

La caractéristique principale de ces zones est qu’elles expérimentent en permanence la mixité culturelle : en reflet, les textes qui en sont issus peuvent prendre une forme hétérogène et

---

<sup>1</sup> Franco Moretti, *The Modern Epic : the World-System from Goethe to García Márquez*, trad. Quintin Hoare, London, Verso, 1996, p. 56 : « rather than nourishing polyphony, they impose a drastic *reduction* of it, giving birth to a more compact and homogeneous ‘verbal-ideological’ world in each new generation ».

<sup>2</sup> Franco Moretti, « Serious Century », in Franco Moretti (dir.), *The Novel: Volume 1: History, Geography, and Culture*, *op. cit.*, p. 400 : « « serious form » ».

<sup>3</sup> Franco Moretti, *Atlas du roman européen, 1800-1900*, trad. Jérôme Nicolas, Paris, France, Éditions du Seuil, 2000, p. 55.

<sup>4</sup> « Class struggle and the death of God, the ambiguities of language and the second industrial revolution ; it is because it deals with all those phenomena that mass literature succeeds » (Franco Moretti, *Distant Reading*, Londres, Verso, p. 31).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 50 : « England and France on the one hand, Germany on the other. Non-synchronism, Bloch here suggests, is connected with a specific position within the world-system : unknown to the relatively homogeneous states of the core, it is typical of the semi-periphery where, by contrast, combined development prevails. And it is precisely there that we find many of the masterpieces of the modern epic form : in the still divided Germany of Goethe ; in Melville’s America ; in Joyce’s Ireland ; in certain zones of Latin America. All, as I was saying, sites of combined development : where historically non-homogeneous social and symbolic forms, often originating in quite disparate places, coexist in a confined space ».

perpétuellement ouverte, ce que Moretti appelle « l'épique moderne ». Il classe dans cette catégorie des pièces de théâtre (le *Faust* de Goethe), des romans (*Moby Dick*, *Ulysses*, *Der Mann ohne Eigenschaften*, ...) ou des formes poétiques (*The Waste Land* de T.S. Eliot, les *Cantos* de Pound), qui ont comme point commun de faire exploser le récit classique par l'utilisation de la polyphonie et de l'extension spatiale et temporelle permanente, contrairement, donc, au « roman sérieux ».

On voit que Moretti raisonne ici à l'inverse de Mikhaïl Bakhtine, selon qui la forme épique représente l'unité du langage, alors que le roman en est la contestation, par la polyphonie : « la forme polyphonique de l'Occident moderne n'est pas le roman, mais rien d'autre que l'épique<sup>1</sup> », dit-il ainsi. Le fait que l'Amérique latine soit citée ci-dessus au nombre de ces zones semi-périphériques créatrices d'œuvres-mondes nous intéresse évidemment au premier chef<sup>2</sup> ; car le raisonnement de Moretti, bien que très original par sa structure, offre le schéma le plus clair qui soit de la pensée critique majoritaire sur la révolution littéraire latino-américaine : cette dernière serait l'exemple même de l'apparition de formes polyphoniques inclassables, poussant à l'extrême les expérimentations narratives et la déconstruction des repères textuels. Les thèses de Moretti ont le mérite d'imputer directement à la situation géographique et culturelle de l'Amérique latine ces particularités esthétiques, ce que la grande majorité des travaux sur le « boom » ne cherche pas toujours à faire. La vulgate critique sur la littérature latino-américaine, revenant au vieux principe de l'influence, tend en effet à faire de l'explosion internationale de la littérature latino-américaine un résultat de l'acquisition des plus récentes innovations du modernisme occidental :

À Faulkner, à Joyce, à Dos Passos et à bien d'autres (Proust, T. Mann, Kafka, Musil, etc.), les écrivains latino-américains empruntent la destruction et l'éclatement des structures temporelles et spatiales, le monologue intérieur, la multiplicité des points de vue, la plongée vers les racines profondes des comportements individuels et collectifs, le mélange du scatologique et du sacré<sup>3</sup>.

Le « boom » serait, en somme, l'aboutissement d'un processus de rattrapage du retard pris par la littérature latino-américaine sur le temps central de l'univers littéraire : il marquerait l'entrée du continent dans la modernité esthétique. Les noms de Joyce et Faulkner ne cessent ainsi d'être cités, dans la plupart des ouvrages critiques sur l'Amérique latine, comme les auteurs « révolutionnaires », pour reprendre le concept de Pascale Casanova<sup>4</sup>, qui ont permis au continent d'accéder à la modernité.

---

<sup>1</sup> Franco Moretti, *The Modern Epic*, *op. cit.*, p. 56-57 : « the polyphonic form of the modern West is not the novel, but if anything precisely the epic ».

<sup>2</sup> Sur le concept des « œuvres-mondes », voir Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

<sup>3</sup> Claude Cymerman et Claude Fell, *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 1997, p. 9.

<sup>4</sup> Voir le développement sur Faulkner et l'Amérique latine dans *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 477-478.

Les nombreuses thèses s'inscrivant dans cette logique<sup>1</sup> ont abouti à dessiner un tableau assez limpide de l'histoire de la littérature latino-américaine, qui voit dans la Seconde Guerre mondiale une ligne de partage séparant une littérature réaliste, inspirée du naturalisme européen, de l'avènement de « l'épique moderne ». Cette vision classique peut se résumer en trois moments :

1. L'entre-deux guerres est conçu comme l'ère du réalisme social, qu'il soit utilisé pour les événements historiques (révolution mexicaine, guerre du Chaco, réalisme socialiste), pour la constitution d'un « roman de la terre » (Rivera, Güiraldes, Rómulo Gallegos) ou dans une perspective indigéniste (Icaza, Alegría). Zola est ici le modèle principal, le courant devenant minoritaire dans les années suivantes, se transformant notamment en fiction documentaire<sup>2</sup>.

2. Les années 1940 marquent une rupture nette avec le réalisme, rupture symbolisée par différents textes, selon les interprétations. Pour Mario Vargas Llosa, la parution de *El pozo* de Onetti (1939), marque ce passage du roman traditionnel au roman contemporain ; pour Ricardo Romera Rozas, c'est la *Antología de la literatura fantástica*, éditée par Borges, Bioy Casares et Silvina Ocampo, qui « peut être considérée comme le signe d'une rupture avec la tradition réaliste et régionaliste alors en vigueur en Amérique Latine<sup>3</sup> ». Pendant deux décennies, des précurseurs développent ces nouvelles techniques, théorisant une littérature fantastique (Borges, Bioy Casares, le premier Cortázar, Arreola), la spécificité latino-américaine du réalisme magique ou du réel merveilleux (Carpentier, Asturias, Uslar Pietri), tout en tirant les leçons du modernisme européen.

3. Cette ouverture de la fiction latino-américaine à toutes sortes d'influences modernes sert de laboratoire pour l'aboutissement logique de ce mouvement, le « boom », phénomène mondial par lequel la littérature du continent prend son autonomie. Là encore, la datation fait débat, puisqu'on a pu voir comme œuvre inauguratrice *La región más transparente* de Carlos Fuentes (1958), *Rayuela* de Julio Cortázar (1963), ou d'autres encore<sup>4</sup>. Comme souvent dans la littérature latino-américaine, la chronologie artistique est aussi intimement liée au temps politique : la naissance du « boom » peut ainsi être datée de janvier 1959, lorsque Fidel Castro accède au pouvoir à Cuba. Incarné avant tout par le quatuor Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa et García Márquez, le « boom » est vu comme le passage définitif de la fiction latino-américaine à la maturité, par la maîtrise parfaite des nouvelles techniques narratives, l'abandon définitif du réalisme et l'expression supposée d'une identité spécifiquement continentale, dont *Cien años de*

---

<sup>1</sup> Ces thèses sont développées plus longuement dans le chapitre 3.

<sup>2</sup> Cette période a pu être lue, dans les années 1970, comme le combat des classes moyennes contre l'oligarchie. Voir Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, op.cit.

<sup>3</sup> Ricardo Romera Rozas, *Introduction à la littérature fantastique hispano-américaine*, Paris, Nathan, 1995, p. 6.

<sup>4</sup> Voir John King, « The Boom of the Latin American Novel », in Efraín Kristal (dir.), *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 59-80.

*soledad* (1967) est évidemment le symbole le plus parlant, aux côtés d'autres grands romans comme *El siglo de la luz* (Alejo Carpentier, 1962), *La muerte de Artemio Cruz* (Fuentes, 1962) ou *La ciudad y los perros* (Mario Vargas Llosa, 1963).

C'est bien à une conception quasi téléologique de la fiction latino-américaine, en bonne partie corroborée par les écrivains du « boom » eux-mêmes (notamment Fuentes et Vargas Llosa, avec l'aide du critique uruguayen Emir Rodríguez Monegal), que l'on a affaire : l'évolution de la littérature latino-américaine y est comprise en termes de progrès, du réalisme nativiste au roman total ouvert à tous les imaginaires, les œuvres des années 1960 constituant ainsi un canon indépassable.

Un certain nombre de travaux récents ont cherché à faire état d'un tableau plus nuancé chronologiquement, en montrant que cette progression vers le « boom » avait suivi des étapes plus contrastées<sup>1</sup>. Un travail collectif paru en 2009 insiste ainsi sur le caractère hybride de la période 1900-1950, « caractérisée par la cohabitation du concept idéaliste et moderniste de l'art pour l'art et de la vision pratique du réalisme-naturalisme d'un monde en devenir<sup>2</sup> ». Si la fiction régionaliste à tendance zolienne, inspirée par le positivisme, est bien dominante, elle est accompagnée de courants bien différents, tels le *modernismo* des José Martí et Ruben Darío, dont la conception du poète comme guide intellectuel pour le peuple trouvera un écho évident dans l'attitude des romanciers du « boom ». Comme le remarque Annick Louis, le *modernismo* prépare, parallèlement à son activité poétique, le changement de la fiction narrative, par ses expérimentations sur l'imaginaire<sup>3</sup>. Celles-ci apparaissent dès les années 1920, avec l'école argentine du fantastique (Quiroga, Macedonio Fernández) qui a une influence capitale sur l'idéalisme formel du groupe Florida, dont fait partie Jorge Luis Borges ; l'importance du surréalisme est également cruciale dans la construction intellectuelle de certains écrivains exilés en Europe, qui seront les principaux théoriciens du réalisme magique : Asturias, Uslar Pietri et Carpentier. Gerald Martin et Roberto González Echevarría vont également dans le sens d'une vraie continuité dans la période 1920-1970, atténuant ainsi la rupture que marqueraient les années 1940<sup>4</sup>. Pour Martin, l'influence moderniste s'est faite progressivement, et pas uniquement dans une optique de contestation du réalisme, puisqu'il intègre à sa réflexion le roman réaliste de l'entre-deux-guerres. Il propose ainsi de voir la période 1920-50 comme une grande exploration des possibilités narratives, une exploration « ulysseenne » du monde, qui se fait notamment par

---

<sup>1</sup> Voir Laurent Aubague, Jean Franco et Alba Lara-Alengrin (dir.), *Les littératures en Amérique latine au XX<sup>e</sup> siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris, L'Harmattan, 2009.

<sup>2</sup> François Delprat, Jean-Marie Lemogodeuc et Jacqueline Penjon (dir.), *Littératures de l'Amérique latine*, Aix-en-Provence, Édisud, 2009, p. 12.

<sup>3</sup> Annick Louis « États de fiction, fictions d'États », *op. cit.*, p. 216-217.

<sup>4</sup> Roberto González Echevarría, *Mito y archivo : una teoría de la narrativa latinoamericana*, *op. cit.*



les expériences européennes des précurseurs Borges, Asturias ou Carpentier. La première grande vague de romans s'écrit sous l'influence de Faulkner et Dos Passos. Mais l'aboutissement vient dans les années 1960, avec le « boom » qui représente l'accès de la littérature latino-américaine à la maîtrise de l'héritage de Joyce. *Rayuela* de Cortázar « marque le moment précis où le “Joycisme” apparaît comme le fondement de la fiction hispano-américaine<sup>1</sup> ». Pour la première fois, un roman latino-américain synthétise toutes les influences de Joyce, s'emparant de la ville comme laboratoire polyphonique (alors que Faulkner est un modèle pour un roman rural, comme ceux de Rulfo, Guimarães Rosa ou Asturias).

On le voit, ces nuances ne remettent pas fondamentalement en question le récit dominant autour du « boom ». La littérature latino-américaine, jusqu'aux années 1970, se définirait avant tout par son caractère expérimental, sa capacité à dépasser tout ancrage générique pour créer ces « œuvres-monde » citées par Franco Moretti, dont on trouve le modèle chez Faulkner et, surtout, Joyce. Sa portée critique, que nous avons définie plus haut comme étant sa caractéristique principale, viendrait de la mise en question formelle de ce qu'est l'identité latino-américaine : la contestation des conventions génériques et stylistiques serait ainsi une manière de s'émanciper des modèles occidentaux.

## **Stevenson comme modèle heuristique : définition de la stratégie littéraire de Bioy Casares, Borges et Cortázar**

### ***Stevenson, écrivain liminal***

Notre hypothèse de travail sera que ce discours dominant, qui articule des considérations génériques à une interrogation identitaire, ne rend pas complètement compte de certaines expérimentations à l'œuvre dans cette période de bouleversements littéraires. Dans les premières œuvres fictionnelles de Bioy Casares, Borges et Cortázar, c'est en effet un autre type d'expérience qui semble s'effectuer, ne se fondant pas tant sur l'ambition totalisatrice moderniste que sur une pensée différente de ce qu'est l'histoire de la littérature : non pas un chemin vers une modernité formelle auto-décrétée, mais la recherche de formes universelles, pouvant toucher un public le plus large possible sans sacrifier l'exigence du contenu et du style. Cette stratégie littéraire est celle tentée, à son époque, par Robert Louis Stevenson : nous chercherons donc à montrer que

---

<sup>1</sup> Gerald Martin, *Journeys through the Labyrinth : Latin American Fiction in the Twentieth Century*, London, Verso, 1989, p. 204 : « marks the precise moment at which “Joycism” appeared to assume the main thrust of Spanish American fiction ». L'influence de Joyce sur Cortázar a notamment été étudiée par Alfred McAdam, *Modern Latin American Narratives : The Dreams of Reason*, Chicago, Chicago University Press, 1977.

l'Amérique latine connaît, au cœur de cette dynamique qui mène au « boom », une expérience similaire.

Cette hypothèse trouve un écho dans le tournant spectaculaire pris par les études stevensoniennes depuis une vingtaine d'années, faisant redécouvrir un Stevenson bien plus complexe qu'on ne le croyait, et le resituant surtout au cœur de questions esthétiques et géographiques primordiales dans l'histoire littéraire. Depuis le fameux article de Leonard Woolf intitulé « The Fall of Stevenson », en 1924<sup>1</sup>, la cause de l'écrivain écossais semblait entendue : représentant d'une littérature charmante, mais artificielle et sans profondeur, inadaptée aux tourments politiques et historiques du XX<sup>e</sup> siècle, Stevenson était vu à la fois comme un romantique attardé et un emblème d'une génération portée sur les valeurs impérialistes. Le titre de l'essai de Woolf s'est avéré prémonitoire, du point de vue universitaire : en l'espace de soixante-dix ans, seules huit monographies ont été écrites sur Stevenson jusqu'à la fin des années 1990, dont deux en allemand et une en français, renvoyant l'auteur dans le camp des écrivains mineurs<sup>2</sup>. Or, depuis 2001, les études et entreprises critiques autour de Stevenson se multiplient, faisant naître une nouvelle dynamique dont le RLS Website<sup>3</sup> et le *Journal of Stevenson Studies* sont les émanations les plus spectaculaires. Pour la plupart, ces travaux entreprennent de montrer la profonde originalité de l'œuvre stevensonienne, ainsi que sa pertinence à l'aune des enjeux contemporains de la littérature. Les voyages de Stevenson, et notamment son expérience aux Samoa, ont ainsi fait l'objet d'approches postcoloniales, interrogeant sa relation, en tant qu'auteur écossais, à l'autorité impériale<sup>4</sup>. En France, le travail considérable de Michel Le Bris, qui a édité ou réédité la quasi-intégralité de l'œuvre de Stevenson en plus de lui consacrer une biographie, un numéro des *Cahiers de l'Herne* et un récit semi-biographique<sup>5</sup>, s'est inscrit dans la volonté de redonner à l'auteur une place centrale dans l'histoire littéraire, non sans une certaine dimension polémique d'opposition à l'establishment parisien. Les travaux de Richard Ambrosini et Richard Dury relèvent de la même ambition, et ont sans doute été les plus décisifs pour définir au mieux

---

<sup>1</sup> Leonard Woolf, « The Fall of Stevenson », in *Essays on Literature, History, Politics, Etc.*, Londres, Hogart Press, p. 33-43.

<sup>2</sup> Dans l'ordre chronologique : David Daiches, *Robert Louis Stevenson and his world*, Connecticut, New Directions Books, 1947 ; Robert Kiely, *Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventure*, Cambridge, Harvard University Press, 1964 ; Edwin M. Eigner, *Robert Louis Stevenson and Romantic Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1966 ; Horst Dölvors, *Der Erzähler Robert Louis Stevenson. Interpretationen*, Berne, Francke, 1969 ; Irving Saposnik, *Robert Louis Stevenson*, New York, Twayne, 1974 ; Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson : l'aventure et son double*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1987 ; Burkhard Niederhoff, *Erzähler und Perspektive bei Robert Louis Stevenson*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1994 ; Allan Sandison, *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism*, Londres, Macmillan, 1996.

<sup>3</sup> Consultable à l'adresse <http://robert-louis-stevenson.org/>.

<sup>4</sup> Ann C. Colley, *Robert Louis Stevenson and the Colonial Imagination*, Aldershot, Ashgate, 2004 ; Oliver S. Buckton, *Cruising with Robert Louis Stevenson : Travel, Narrative, and the Colonial Body*, Athens, Ohio University Press, 2007. Roslyn Jolly, *Robert Louis Stevenson in the Pacific : Travel, Empire, and the Author's Profession*, Farnham, Ashgate, 2009.

<sup>5</sup> Respectivement *Robert Louis Stevenson : Les années bohémiennes [1850-1880]*, Paris, NiL Editions, 1994, *Robert Louis Stevenson*, éd. Michel Le Bris, Paris, Cahiers de l'Herne, 1995 et *La porte d'or*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.

l'apport de Stevenson à la littérature<sup>1</sup>. Dans l'ouvrage collectif issu d'un colloque international sur Stevenson à Gargano (Italie) en 2001, les deux critiques décrivent ainsi en introduction un Stevenson au croisement des cultures :

Nombreuses sont les frontières géographiques et sociales que Robert Louis Stevenson a franchies dans sa vie personnelle. Plus nombreuses encore sont celles qu'il a franchies comme écrivain : en mélangeant les genres, en combinant les éléments de la littérature « sérieuse » et des récits populaires, en introduisant la subjectivité personnelle dans les genres « scientifiques » de la biographie et de l'anthropologie, en revenant sans cesse à des situations et des personnages difficiles à catégoriser, en passant d'un style d'écriture à l'autre dans un processus d'innovation permanent.

[...] Stevenson, par conséquent, le romancier *marginal*, nous est progressivement apparu [au cours du colloque] comme un écrivain *liminal*, un acteur culturel qui, en ouvrant porte après porte, a pris place sur un certain nombre de seuils : ces seuils mettent en contact le royaume de la littérature et le monde de l'expérience, de la politique, de l'histoire<sup>2</sup>.

Faire de Stevenson un écrivain « liminal », c'est donc le situer à l'intersection des études littéraires et des études culturelles ou, en d'autres termes, refuser de le situer uniquement au sein de « la nation nommée Roman » ; c'est considérer que son œuvre, pour être comprise dans son intégralité, ne peut être seulement étudiée du point de vue de la pure esthétique, mais doit être mise en relation avec les luttes culturelles qui forment la trame de l'univers littéraire. Comme le précisent très bien Ambrosini et Dury, la fécondité de ce point de vue vient avant tout du mouvement qu'il permet de percevoir : ces croisements permanents, ce franchissement répété des frontières, sont la condition *sine qua non* pour ne pas passer de l'analyse littéraire à un exposé culturaliste, qui enfermerait l'objet d'étude dans ces positions figées que l'on vient d'étudier au sujet de l'Amérique latine. Les « seuils » expérimentés par Stevenson sont en effet de plusieurs types : culturels, puisque Stevenson n'a cessé de porter un regard extrêmement critique sur la culture victorienne et sur son propre pays, tout en ayant une passion sans bornes pour son histoire nationale, paradoxe que Barry Menikoff et Julia Reid ont grandement contribué à expliquer dans deux ouvrages récents<sup>3</sup> ; sociaux, en cherchant constamment à définir de

---

<sup>1</sup> On citera ici la monographie de Richard Ambrosini (*La prosa del romanzo*, Rome, Bulzoni Editore, 2001) et les deux ouvrages collectifs co-dirigés par les deux auteurs (*Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*, *op. cit.* et *European Stevenson*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009). Pour les articles de chacun, nous renvoyons à la bibliographie générale.

<sup>2</sup> Richard Ambrosini et Richard Dury, *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*, *op. cit.*, p. xiii-xiv : « Many were the geographical and social boundaries that Robert Louis Stevenson crossed in person. And many more as a writer : mixing genres, combining elements of high literature and popular narratives, introducing the personal and subjective into the “scientific” genres of biography and anthropology, repeatedly returning to situations and characters of ambiguous categorization, passing from one kind of writing to another in a continuous process of innovation [...]. As a result, Stevenson, the *marginal* novelist, gradually emerged, rather, as a *liminal* writer, a cultural actor who in opening door after door located himself on a number of thresholds connecting the realm of literature with the world of experience, politics, and history ».

<sup>3</sup> Barry Menikoff, *Narrating Scotland : the Imagination of Robert Louis Stevenson*, Columbia, University of South Carolina Press, 2005 ; Julia Reid, *Robert Louis Stevenson, Science, and the Fin de Siècle*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

nouveaux publics, en écrivant aussi bien pour les milieux littéraires londoniens les plus élitistes que pour des audiences populaires diverses (les émigrants l'accompagnant dans son voyage aux États-Unis en 1879 ; le public enfantin ; les tribus samoanes à la fin de sa vie) ; et enfin génériques, par le travail de variation constante sur les structures utilisées, du roman d'aventures classique au récit historique familial, en passant par le conte fantastique, la fable, le conte populaire ou le récit policier. L'œuvre de Stevenson s'apparente ainsi à un processus de mouvement perpétuel, de mise en question de ce que signifie une identité culturelle et littéraire.

L'objet de ce travail est donc bien de prolonger ce nouveau regard porté sur Stevenson, mais en prenant le parti que l'exercice de la comparaison permet de rendre encore mieux compte de la pertinence du projet de l'écrivain écossais, justement parce qu'il éclaire la pratique d'auteurs d'une autre culture et d'une autre époque. Les études stevensoniennes, en effet, en restent pour l'instant au défrichage des nombreuses zones d'ombre que recèle encore l'œuvre de Stevenson, mais ne s'aventurent guère dans le domaine de la littérature comparée. Le rapprochement de Stevenson avec d'autres écrivains reste souvent cantonné à l'étude d'influence, ou à la comparaison avec d'autres auteurs de son époque<sup>1</sup>. Or une démarche comparatiste, au sens large du terme, semble d'autant plus se justifier qu'elle est pour ainsi dire inscrite dans l'œuvre même de Stevenson : le projet décrit ci-dessus n'est rien d'autre qu'un modèle de stratégie littéraire, utilisable pour tout écrivain vivant les mêmes dilemmes culturels. Cela suppose, bien évidemment, d'accepter une lecture dynamique des écrivains en question, de les intégrer au mouvement stevensonien en renonçant à une lecture exclusivement esthétique ou intellectuelle, comme cela a été si souvent fait pour Borges, par exemple. On préférera ainsi le Borges décrit par les travaux essentiels de Ricardo Piglia et Beatriz Sarlo<sup>2</sup>, ces derniers étant résumés ci-dessous par Carlos Fuentes :

Borges s'est approprié, pour les abandonner ensuite, de nombreuses zones de légitimité [...]. Ces appropriations culminent avec l'invention des *rives*, la frontière entre l'urbain et le rural qui permet à Borges de s'installer, éternel riverain, dans les marges, non seulement de l'histoire argentine, mais des histoires européenne et asiatique dans lesquelles il se glisse comme un marginal, un étranger, un inventeur d'histoires pour et depuis les marges où s'installent les probables absences de toutes les histoires, en tout lieu. Borges étend la marginalité à toutes les cultures, les rendant sœurs de celles d'Argentine et, par extension, de toute l'Amérique latine<sup>3</sup>.

Comment ne pas être frappé, à la lecture de ces lignes, par la similitude avec la description du projet de Stevenson ? La même chose peut se dire de Julio Cortázar, lu par Roberto González Echevarría comme un auteur errant dans un labyrinthe dont il ne peut occuper le centre, et en

---

<sup>1</sup> Voir par exemple le collectif Gilles Menegaldo et Jean-Pierre Naugrette (dir.), *R. L. Stevenson et A. Conan Doyle. Aventures de la fiction*, Rennes, Terre de Brume, 2003.

<sup>2</sup> Voir en particulier Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelone, Editorial Anagrama, 2001 et Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.

<sup>3</sup> Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 50.

expérimentant par conséquent les passages et les seuils<sup>1</sup>. Cette expérience du *borderline*, de la construction de la fiction autour d'un espace fondamentalement problématique, est, comme l'a bien montré Jean-Claude Laborie, une des grandes nouveautés amenée par le « boom » dans le rapport de la littérature du continent à l'identité<sup>2</sup>. La comparaison d'écrivains latino-américains avec Stevenson trouve ainsi sa justification dans cette association d'un parcours intellectuel et d'un projet fictionnel, cette association étant conçue comme une réponse à un dilemme qui n'est pas seulement individuel ; c'est dire que l'écrivain, dans cette optique, n'est pas un créateur isolé, mais le produit de tensions à la fois personnelles et collectives, ces dernières provenant de l'espace géographique dont il est issu.

### ***Borges, Bioy Casares, Cortázar : 1935-1955, une expérience esthétique***

L'étude de ces stratégies nécessite de définir très clairement leurs limites chronologiques, tout au moins pour les trois auteurs argentins. Celles-ci ne représentent en effet qu'un épisode de l'histoire de la littérature latino-américaine du XX<sup>e</sup> siècle et qu'une étape dans l'œuvre même des auteurs concernés. Il est frappant de constater que la critique sur Borges, Bioy Casares et Cortázar s'accorde à voir dans leurs œuvres des ruptures qui, mises en comparaison, font apparaître des bornes chronologiques assez nettes.

On sait que Borges a raconté, à plusieurs reprises, avoir changé complètement de style à partir de l'accident de la Noël 1938 qui a failli lui coûter la vie : de la poésie ultraïste de sa jeunesse, il serait passé au conte fantastique. En réalité, comme le remarque Emir Rodríguez Monegal, Borges a comme souvent réécrit l'histoire : « l'accident », dit le critique, « provoqua effectivement une transformation : non pas en tant que cause originelle, mais comme produit final d'une longue et complexe métamorphose<sup>3</sup> ». On peut faire remonter cette métamorphose au tout début des années 1930 : après le recueil *Cuaderno San Martín* (1929), Borges renonce un temps à la poésie et cherche à construire une nouvelle esthétique. « C'est à cette période », écrit Rodríguez Monegal, « qu'il dut comprendre que pour réussir à inventer une nouvelle écriture il lui fallait inventer un nouveau type de lecteurs<sup>4</sup> » ; c'est également à cette période qu'il rencontre Adolfo Bioy Casares (en 1931 ou 1932), Silvina Ocampo (en 1934) et José Bianco (en 1935), qui auront tous une grande influence sur la réinvention de son esthétique. Pendant toute la décennie, il repense sa façon d'écrire par des essais (notamment « La postulación de la realidad » et « El arte narrativo y

---

<sup>1</sup> Roberto González Echevarría, *La voz de los maestros*, *op. cit.*, chapitre 7. Cortázar est également perçu comme écrivain « liminal » dans Dominic Moran, *Questions of the Liminal in the Fiction of Julio Cortázar*, Oxford, Legenda, 2000.

<sup>2</sup> Jean-Claude Laborie, « Le *borderline*, ou l'expérience intime de la frontière chez Faulkner, Guimarães Rosa et Saer », in Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin (dir.), *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, *op. cit.*, p. 131-140.

<sup>3</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges : biographie littéraire*, trad. Alain Delahaye, Paris, Gallimard, 1983, p. 381.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 274.

la magia », dans *Discusión*, paru en 1932), des nouvelles inspirées par la littérature de genre (« Hombre de la esquina rosada », en 1933, puis les nouvelles qui composent la *Historia universal de la infamia*, publiée en 1935), des anthologies (notamment la *Antología de la literatura fantástica*, éditée avec Bioy et S. Ocampo en 1940, et *Los mejores cuentos policiales*, avec Bioy en 1943) et des expériences éditoriales pour toucher un public plus large<sup>1</sup>. Ce processus aboutit à la publication des deux recueils de nouvelles qui le rendront célèbres, *Ficciones* (1944) et *El Aleph* (1949). Ce dernier recueil, paradoxalement, marque aussi la fin d'une époque : au début des années 1950, après la traduction de *Ficciones* en français (sous le titre *Fictions*, 1951) et la publication des *Otras inquisiciones* (1952), Borges devient immensément célèbre, en même temps qu'il perd progressivement la vue au point d'être, aux alentours de 1955, presque entièrement aveugle. L'écriture de prose d'une certaine longueur devenant compliquée, il revient à la poésie et abandonne les nouvelles fantastiques jusqu'au début des années 1970. Ces années forment en quelque sorte l'arc central de la carrière de Borges, qui va d'un recueil d'essais à l'autre : de *Discusión* en 1932 à *Otras inquisiciones* en 1952, vingt ans de la production littéraire de Borges sont consacrés à une expérience littéraire qui rappelle beaucoup celle de Robert Louis Stevenson par son « exploration des possibilités de croisements entre les techniques et les recours de divers genres<sup>2</sup> » et sa mise en distance des critères nationaux et identitaires.

Cette expérience littéraire se fait avec la complicité d'Adolfo Bioy Casares, qui construit dans les mêmes années une œuvre personnelle suivant les mêmes principes esthétiques. Cette œuvre est parfaitement complémentaire avec celle de Borges, au sens où ce dernier n'utilise que les formes brèves et assure les fondations théoriques de l'entreprise, alors que Bioy Casares privilégie le roman. Avec *La invención de Morel* (1940) et *Plan de evasión* (1945), il utilise, comme Borges, la littérature de genre et les croisements hybrides qu'elle permet – en l'occurrence, les formes policières et fantastiques – pour créer un type de fiction que l'Amérique latine pratique très peu à l'époque. À l'image de Borges, Bioy, au tournant des années 1940, change légèrement son approche : lui-même affirme avoir senti une métamorphose dans son écriture vers 1947-1948, après avoir découvert Proust, lors de la rédaction d'une nouvelle du recueil *La Trama celeste*<sup>3</sup>. Sa fiction quitte le domaine du pur imaginaire pour devenir plus urbaine, ce que fait ressentir son roman *El sueño de los héroes*, dont il commence la rédaction en 1949, et qui est publié en 1954. *El sueño de los héroes* « marque un tournant dans la production romanesque [de Bioy Casares]<sup>4</sup> »,

---

<sup>1</sup> Sur le travail éditorial de Borges dans les années 1930, voir Annick Louis, *Jorge Luis Borges : oeuvre et manoeuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>3</sup> Daniel Martino, *ABC de Adolfo Bioy Casares : reflexiones y observaciones tomadas de su obra*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, p. 198.

<sup>4</sup> *Nov*, p. 171.

comme le remarque Michel Lafon ; à partir de ce moment, elle va s'éloigner de la simplicité formelle des littératures de genre et aller vers une plus grande prolifération dialogique, en même temps qu'elle cherche désormais presque systématiquement à représenter Buenos Aires.

Pour ne pas limiter la comparaison à la galaxie borgésienne, qui a déjà été largement étudiée<sup>1</sup>, et garantir la réussite d'une perspective élargie, il est nécessaire d'ajouter à ce duo l'expérience vécue par Julio Cortázar, dans la même période. D'autres auteurs latino-américains de l'époque auraient pu être rapprochés de la pratique stevensonienne, mais au risque de la redondance avec l'étude de Borges et Bioy Casares (José Bianco, par exemple, qui fait partie du groupe réuni autour de *Sur*), ou d'un corpus trop limité : pensons à Alejo Carpentier, qui publie en 1953 *Los pasos perdidos*, roman entièrement inspiré de la structure du roman d'aventures, mais dont le reste de la production est trop éloignée du modèle qui est le nôtre. Cortázar est à la fois suffisamment indépendant du groupe borgésien pour que notre travail ne retombe pas dans l'étude d'un mouvement de pensée, et assez proche de toutes les problématiques développées pour donner une épaisseur supplémentaire à l'analyse. Comme Stevenson et, en un sens, comme le Borges des années trente, Cortázar a commencé par l'essai, aux alentours de la Seconde Guerre mondiale, avant de mettre en place une esthétique réfléchie et maîtrisée. Comme pour Bioy Casares, c'est cette première étape de son œuvre qui nous intéresse ici, que lui-même qualifie, dans ses cours de littérature donnés à Berkeley, d'étape esthétique<sup>2</sup>. En 1951, puis en 1956, Cortázar publie deux recueils de nouvelles, *Bestiario* et *Final del juego*<sup>3</sup>, qui participent de la même ambition esthétique que les textes de Borges et Bioy Casares : un travail sur les conventions génériques, porté par un idéal de concision stylistique et le recours fréquent à un imaginaire ne trouvant pas forcément sa source dans la culture latino-américaine. « Lo que verdaderamente me importaba era el mecanismo del cuento, sus elementos finalmente estéticos<sup>4</sup> », affirme-t-il. De l'avis général – le sien, et celui de la critique – c'est la longue nouvelle « El perseguidor » qui fonctionne comme un « partage des eaux de son œuvre narrative<sup>5</sup> ». Écrit en 1955-56, ce texte, évocation du destin tragique du musicien Charlie Parker, marque l'inflexion de l'œuvre de Cortázar vers ce qu'il nomme une étape « métaphysique », où son intérêt pour la psychologie s'exprime dans une veine beaucoup plus expérimentale qui l'amène à une « œuvre-monde » : le roman culte *Rayuela*, publié

---

<sup>1</sup> Voir par exemple María Teresa Gramuglio, « Borges, Bioy y *Sur* », *Anthropos* n°127, décembre 1991, p. 65-73.

<sup>2</sup> Julio Cortázar, *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Buenos Aires, Alfaguara, 2013, p. 19.

<sup>3</sup> Le recueil a été enrichi par de nouveaux textes en 1964 : pour les détails éditoriaux, voir les annexes.

<sup>4</sup> *Ibid.* : « ce qui m'importait réellement, c'était le mécanisme du conte, ses éléments fondamentalement esthétiques ».

<sup>5</sup> Saúl Sosnowski, *Crí*, p. 20. Sur ce tournant, voir également Miguel Herráez, *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 2001, p. 139-141.

en 1963, qui entérine son basculement vers une écriture bien plus proche des leçons modernistes que ses deux premiers recueils de conte<sup>1</sup>.

De 1932 à 1952 pour Borges, de 1940 à 1948 pour Bioy, du début des années quarante à 1955-1956 pour Cortázar : on voit que ces trois périodes se chevauchent et renvoient l'image d'un moment où trois auteurs tentent, au cœur d'une littérature latino-américaine en profonde mutation, une expérience semblable de la fiction, dont les principes sont très proches de ceux définis, plus d'un demi-siècle auparavant, par Robert Louis Stevenson. On remarquera aussi que ce moment « stevensonien » se situe dans cette période de transition qui précède immédiatement l'apparition du « boom », dont on a vu plus haut qu'on pouvait la situer à la jonction des années cinquante et soixante. C'est dire que ces expériences que nous chercherons à étudier ici ne se présentent pas comme un contre-modèle de ce qu'est le « boom » – l'évolution de Cortázar doit justement permettre de montrer qu'il n'y a pas là de contradiction indépassable – mais plutôt comme une manière de contester la vision chronologique dominante, qui fait des années soixante l'apogée d'une maîtrise progressive des leçons du modernisme. On cherchera donc à redonner à la période 1935-1955 une plus grande diversité esthétique, en démontrant que s'y exprime au moins une alternative à la vision téléologique de l'avènement de la littérature latino-américaine. Notons également que c'est pour cette raison qu'il est inévitable de situer cette analyse au niveau continental, en évitant la tentation que peut présenter le choix de ces auteurs : ce n'est pas seulement une particularité de l'Argentine ou du Río de la Plata qu'il s'agit d'étudier, contrairement à l'optique choisie par certains critiques<sup>2</sup>, mais bien une stratégie esthétique au niveau continental, puisque c'est à cette échelle que pensent les auteurs en question.

### ***Définition du corpus***

Notre corpus d'étude suivra donc la logique des remarques ci-dessus, en étudiant à la fois ce qui relève du positionnement littéraire théorique (essais, correspondances, entretiens) et la façon dont ce positionnement se traduit dans la fiction. Comme le laisse entendre le découpage chronologique que nous venons d'effectuer, les œuvres fictionnelles des trois écrivains latino-américains utilisées dans les pages à venir seront les suivantes :

---

<sup>1</sup> Cortázar voit dans son œuvre une troisième étape « historique », qui suit directement *Rayuela* (*Clases de literatura, op. cit.*, p. 21) : avec l'engagement aux côtés de la révolution cubaine, son œuvre prend un tournant plus politique à partir du milieu des années soixante. Pour Ricardo Piglia, cette troisième étape marque aussi la fin de l'intérêt artistique de l'œuvre de Cortázar : « en un sentido ya no escribió más, se dedicó exclusivamente a repetir sus viejos clichés y a responder a las demandas estereotipadas de su público » (*Crítica y ficción, op. cit.*, p. 47).

<sup>2</sup> Voir par exemple Daniel Balderston, « De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores », in Sylvia Sáitta (dir.), *El oficio se afirma, Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9, Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 217- 227 : Balderston y dégage peu ou prou la même chronologie (de 1940, année de parution de la *Antología de la literatura fantástica*, au tournant représenté par *El sueño de los héroes* et « El perseguidor ») mais restreint l'expérience au fantastique argentin.



- Borges : *Historia universal de la infamia* (1935), *Ficciones* (1944, édition complétée en 1956), *El Aleph* (1949)
- Bioy Casares : *La invención de Morel* (1940), *Plan de evasión* (1945)
- Borges et Bioy Casares (sous le pseudonyme Bustos Domecq) : *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942)
- Cortázar : *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956, édition complétée en 1964)

Ce corpus fictionnel sera complété par les nombreux textes théoriques écrits par Borges et Cortázar durant cette période, ainsi que ceux, beaucoup plus rares, de Bioy Casares. Tout découpage chronologique de l'œuvre d'un écrivain étant susceptible d'être créée par l'illusion rétrospective du lecteur, persuadé de voir une cohérence historique là où il peut y avoir des hésitations, des hasards et des retours en arrière de la part de l'auteur, nous ne nous interdirons bien sûr pas d'utiliser des textes qui échappent à ce cadre, dans la mesure où ils perpétuent ses ambitions : ainsi de *Historia de cronopios y famas*, de Cortázar, publié en 1962 mais dont l'imaginaire semble plus proche des recueils de contes précédents que de *Rayuela*. Nous tenterons également de mettre à distance l'idée que le temps de la réflexion critique et le temps de l'écriture fictionnelle marchent au même rythme : c'est pourquoi on trouvera dans ce travail de nombreux jugements postérieurs des écrivains sur leur situation dans la période en question, jugements qui peuvent être tout aussi fructueux, si ce n'est plus, que ceux écrits sans le recul historique.

En ce qui concerne Robert Louis Stevenson, il est difficile de privilégier une partie de son œuvre plus qu'une autre, que ce soit selon des critères chronologiques ou thématiques. Tout l'intérêt de l'œuvre de Stevenson réside justement dans la variété de sa pratique, dans les déplacements permanents qui l'amènent à être cet « écrivain liminal » mentionné plus haut. Délimiter un corpus, c'est se priver de cette richesse qui, on l'a vu, est au fondement de ce travail. Nous tenterons donc, dans la mesure du possible, de saisir le modèle stevensonien à partir d'un large panorama de son œuvre, théorique comme fictionnelle, en ayant bien conscience de l'impossibilité d'un tableau exhaustif. On laissera ainsi de côté certains essais au caractère de réflexion littéraire ou esthétique moins évident (on en trouve notamment un certain nombre dans *Virginibus Puerisque*), ou des romans dont l'intérêt s'avérerait moindre pour notre sujet (*The Black Arrow* ou *Prince Otto*, entre autres).

## Bilan critique : les enjeux d'une comparaison

Ce travail cherchera donc à adopter une optique comparatiste, inspirée par les théories de la *world literature*, sans pour autant négliger le commentaire et l'analyse des textes fictionnels eux-mêmes. Ce faisant, il se situe dans un champ critique inégalement exploré en France, où chacun des quatre auteurs est loin d'avoir la même popularité académique, et où leur présence en littérature comparée se situe généralement assez loin de l'approche qui est la nôtre. Borges fait bien sûr l'objet des très nombreuses monographies, en littérature hispanophone ou en philosophie ; en littérature comparée, son œuvre est le plus souvent étudiée en lien avec des auteurs français ou des questions générales de poétique<sup>1</sup>. Les travaux comparatistes sur Julio Cortázar font quant à eux preuve d'une certaine diversité d'approches, qui peuvent aller de l'étude linguistico-philosophique à l'analyse paralittéraire<sup>2</sup>. Bioy Casares, enfin, est pour ainsi dire absent du domaine de la littérature comparée, et est clairement le moins étudié des trois auteurs argentins : aucune thèse ne lui a été exclusivement consacrée en France ces trente dernières années, sa présence se résumant à sa collaboration avec Borges ou à des thèses portant sur le fantastique argentin en général<sup>3</sup>. Dans l'ensemble, l'état de la recherche sur ces trois auteurs dans le domaine de la littérature comparée française renvoie une image quelque peu confuse : Borges y apparaît comme une figure tutélaire, susceptible de se plier à toutes sortes de comparaisons, l'œuvre individuelle de Bioy Casares y est quasiment ignorée, tandis que Cortázar y apparaît par éclipses. Paradoxalement, alors que la prédilection des trois auteurs pour la littérature anglophone est bien connue, peu d'ouvrages se penchent en détail sur cette question.

Il va sans dire, dans cette perspective, que le rapprochement avec Robert Louis Stevenson, dont nous avons déjà dit qu'il n'avait pas trouvé de développement probant après la thèse de

---

<sup>1</sup> Le nombre de thèses en littérature comparée sur Borges n'est pas si important en France dans les trente dernières années : on trouve néanmoins des travaux portant sur des comparaisons avec Mallarmé (Teresa Vecina Fillol, *L'idée de livre chez Mallarmé et Borges*, Paris-Sorbonne, 1986), Robert Pinget (Beatriz Vegh, *Le jeu baroque des variations dans les récits de Jorge Luis Borges et de Robert Pinget : le contrepoint de l'artifex*, Paris 3, 1993), Gracq et Malcolm Lowry (Pascal Visset, *Le temps, l'autre et la mort dans trois fictions du milieu du XX<sup>e</sup> siècle : « El jardín de senderos que se bifurcan » de J. L. Borges, Under the volcano de M. Lowry et Le rivage des Syrtes de J. Gracq*, Paris, Honoré Champion, 2003), Dante et Valéry (Erica Durante, *Questions de poétique : la voix de Dante dans l'écriture de Valéry et de Borges*, Paris 3, 2004) et Rimbaud (Magdalena Cámpora, *La causalité fictive dans les œuvres d'Arthur Rimbaud et de Jorge Luis Borges*, Paris 4, 2007).

<sup>2</sup> Cohabitent ainsi des thèses sur la logique chez Cortázar, Musil et Claudel (Valérie Deshoulières, *La vérité métaphorique. Claudel, Musil, Cortázar : trois rêves de logiciens*, Paris 4, 1990), sur Cortázar et Nabokov (Sophie Paloc, *Cortázar et Nabokov : fictions labyrinthiques*, Montpellier 3, 1998) et, dans une approche plus large, sur la présence de Cortázar dans les réécritures de Fantômas (Annabel Audureau, *Fantômas : un mythe moderne au croisement des arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010) ou sur la question des migrations littéraires et politiques (Isabelle Escande, *Migrations politiques et création littéraire dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle : Allemagne, Espagne, Argentine*, Paris 4, 2013).

<sup>3</sup> Ricardo Romera Rozas, *L'univers humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*, Paris, L'Harmattan, 1995 (thèse soutenue en 1992) ; Yves Germain, *L'invention de l'espace dans la littérature argentine (1921-1963) : Borges, Bioy Casares, Cortázar*, Rennes 2, 1993 ; Fabiana Sabsay, *Hybridation, intertextualités, rénovation dans l'œuvre commune de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*, Paris 8, 2003 ; Corinne Ferrero, *L'œuvre en collaboration d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges : la littérature plurielle en question*, Grenoble 3, 2004.

Balderston, ne trouve guère d'écho dans la recherche française. Plus généralement, et alors que la recherche française accompagne timidement la redécouverte internationale de l'œuvre de Stevenson<sup>1</sup>, l'écrivain écossais est quasiment ignoré des comparatistes : aucune thèse de littérature comparée n'utilise Stevenson autrement qu'au sein d'un corpus très large, où il est inséré dans un discours plus général sur la littérature fantastique ou sur le roman d'aventures<sup>2</sup>. La présence de Stevenson dans la littérature latino-américaine n'apparaît que dans une thèse datant de 1998, où elle est incluse dans un corpus bien plus large<sup>3</sup>.

En cherchant à fournir une réponse au silence critique mentionné au début de cette introduction, ce travail prend donc position dans un champ disciplinaire – le comparatisme français – où les quatre auteurs choisis sont peu étudiés, ou d'une façon très différente. Si ce constat peut être un garant de l'originalité de l'étude, il est également un danger potentiel. Les lignes précédentes ont assez insisté sur la nécessité d'identifier la source de tout discours critique pour qu'on ne soit pas sensible aux déformations que peut créer un regard français sur des écrivains écossais ou argentins, qui appartiennent par définition à une culture et une époque différentes. Un effort constant de nuance, de prise en compte des spécificités de chaque écrivain et des enjeux que soulève leur œuvre sera en ce sens essentiel pour ne pas reproduire, si ce n'est l'ethnocentrisme évoqué plus haut, au moins certains préjugés qui conduiraient à résumer la comparaison à une permanente recherche du même. La dernière chose à faire, par conséquent, serait de s'emparer d'un concept critique créé par la tradition académique française et de l'utiliser comme structure argumentative de la comparaison ; ce serait là l'échec certain de la légitimité du rapprochement effectué. C'est pourquoi nous souhaiterions terminer cette introduction par quelques remarques sur la manière de nommer les processus littéraires que nous serons amenés à étudier.

---

<sup>1</sup> En plus des travaux de Jean-Pierre Naugrette et Nathalie Jaëck cités en bibliographie, on notera que Stevenson est le sujet de trois thèses récemment soutenues ou en préparation : Cyril Besson, *La constitution de la scotticité dans l'œuvre de Walter Scott, James Hogg et Robert Louis Stevenson*, Grenoble, 2011 ; Mark Fitzpatrick, *R.L. Stevenson, Joseph Conrad and the Adventure Novel : Reception, Criticism and Translation in France, 1880-1930*, Paris 3, 2015 ; Flora Benkhodja, *Les voix narratives, les manuscrits et les stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Robert Louis Stevenson*, Paris 3, en préparation depuis 2014.

<sup>2</sup> C'est le cas des trois thèses de littérature comparée utilisant Stevenson depuis 2000 : Anne-Gaëlle Weber, *A beau mentir qui vient de loin. Savants, voyageurs et romanciers au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004 (soutenue en 2001) ; Samia Ounoughi, *Le lecteur dans l'œuvre : enjeux linguistiques et discursifs de la refondation du sujet dans quelques œuvres de la littérature britannique du dix-neuvième siècle*, Université de Provence, 2009 ; Valérie Triter, *Le Statut du narrateur dans les littératures fantastiques française et anglo-saxonne d'E.A Poe à R.B. Matheson*, Paris 4, 2010.

<sup>3</sup> Kassandra A. Thompson-Brenot, *À la recherche de Prométhée : le mythe prométhéen dans la littérature latino-américaine du XX<sup>e</sup> siècle et sa généalogie anglo-saxonne et germanique*, Paris 4, 1998. La thèse compare un corpus européen et américain comprenant *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* et un corpus latino-américain où l'on trouve *Prometeo* (Humberto Salvador), *La invención de Morel* (Bioy Casares), *Los pasos perdidos* (Carpentier), « Las ruinas circulares » (Borges), *Cien años de soledad* (García Márquez) et *El señor Presidente* (Asturias).

### *Stevenson, écrivain « révolutionnaire » ?*

Nous avons parlé, dans les lignes précédentes, de « modèle stevensonien ». Le terme peut être ambivalent : faut-il y lire un sous-entendu faisant de Stevenson un écrivain « révolutionnaire », au sens de Pascale Casanova ? Rappelons que ce concept désigne, dans *La République mondiale des lettres*, « ces créateurs internationaux [ayant] peu à peu constitué un ensemble de solutions esthétiques qui, expérimentées et élaborées dans des histoires et des contextes différents, ont produit un véritable patrimoine international, une réserve de stratégies spécifiques à l'usage prioritaire des protagonistes excentrés<sup>1</sup> ». Ces écrivains, au nombre desquels Casanova met Joyce, Faulkner ou Ibsen, entre autres, fonctionnent comme des modèles pour les auteurs des cultures périphériques, en leur apportant des solutions formelles et stylistiques pour résoudre leur dilemme culturel. En un certain sens, c'est bien le rôle que nous cherchons à donner à Robert Louis Stevenson ici, puisqu'il s'agit de mettre en avant la richesse que peut apporter sa stratégie littéraire à des écrivains d'une région littérairement périphérique. Néanmoins, et c'est là l'un des points aveugles des théories casanoviennes, ce concept de « l'écrivain révolutionnaire » fait réapparaître la relation asymétrique de l'influence, en estimant que les écrivains de régions littérairement démunies ne pourraient trouver leur voie autrement que par l'imitation. La façon dont Casanova cherche à distinguer de l'influence ce qu'elle nomme « filiation », « rencontre » ou « affinité élective<sup>2</sup> » entre Faulkner et l'écrivain espagnol Juan Benet n'est guère convaincante :

La notion usée d'« influence », trop simple et trop vague, n'est pas pertinente pour rendre compte de la rencontre entre Faulkner et Benet. Loin de dissimuler ou de taire ce qu'il doit à Faulkner, comme le font la majorité des écrivains « sous influence » qui cherchent à revendiquer surtout leur originalité par rapport à l'œuvre inspiratrice, Benet exhibe sa filiation et souligne constamment, en hommage explicite, les parallélismes possibles. Il proclame sa dette comme pour mieux faire comprendre la nature de ses « emprunts » : pour décrire une réalité homologue, il utilise, de façon fonctionnelle (et non pas seulement esthétique, par exemple), des éléments par définition similaires. La parenté reconnue entre deux univers implique la reproduction pratique d'éléments stylistiques ou structuraux, ce qui exclut l'imitation pure et simple de « procédés littéraires<sup>3</sup> ».

On sent bien ce que cherche à montrer ce passage : que la rencontre avec les écrivains « révolutionnaires » se fait par une compréhension fonctionnelle et symbolique des emprunts effectués, contrairement à l'influence, qui ne serait qu'esthétique. Or non seulement l'argumentation semble se contredire, en traitant d'abord de l'influence comme d'une dissimulation (ce qui pourrait se contester, au demeurant) à but revendicatif, puis en la réduisant à une « imitation pure et simple », mais elle aboutit finalement à prouver cela même qu'elle voulait contester : c'est bien d'influence dont il est question ici, dans le sens d'un rapport vertical entre

---

<sup>1</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 453.

<sup>2</sup> Termes que l'on retrouve p. 469-470.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 471-472.

source et récepteur ; le tour de passe-passe théorique consistant à utiliser le sens le plus restreint possible du terme pour le dissimuler sous une autre apparence ne saurait suffire à faire oublier que le concept d'« écrivain révolutionnaire » fait resurgir sous le manteau la notion d'influence.

Plutôt que de nous livrer à de telles contorsions sémantiques, nous partirons du principe que Stevenson fonctionne comme un modèle herméneutique : sa stratégie littéraire est d'abord un outil pour l'analyse critique, avant de l'être pour d'autres auteurs. Cela ne signifie pas, bien sûr, que ne s'est pas effectué, à un moment donné, un processus d'influence ou de filiation ; mais ce processus doit être considéré au sein d'une dynamique plus générale, qui fait de l'influence un simple élément au sein d'une équation à plusieurs termes. Autrement dit, le fait que Stevenson ait été lu et admiré par les trois auteurs argentins (et surtout par Bioy et Borges) ne devra pas être compris en termes d'influence verticale entre une source et des récepteurs, mais dans une relation horizontale de similarité d'esprit et de stratégie, relation qu'exprime à merveille Julio Cortázar dans un texte sur García Márquez où apparaît justement le nom de l'auteur écossais :

No hablo de « influencias », palabra aborrecible y profesoral de la que se cuelgan desesperadamente los que no encuentran las verdaderas llaves del genio ; hablo de participación profunda, de hermandad en el plano esencial, allí donde *Las mil y una noches*, Faulkner, Conrad, Stevenson, Luis Buñuel, Carlos Fuentes, el Aduanero Rousseau, las novelas de caballería y tantas otras cosas le dan a García Márquez su originalidad más alta, la de novelista capaz de recrear una realidad nacional sin dejar de sentir en torno a él todos los rumbos de la brújula<sup>1</sup>.

### ***Nommer des stratégies***

Comment nommer cette stratégie littéraire qui, comme l'image utilisée par Cortázar le fait sentir, navigue entre inscription nationale et déplacement à travers les identités, les publics, les genres ? Associée à un positionnement dans des marges esthétiques et géographiques, elle pourrait évoquer le concept deleuzien de déterritorialisation, fortement lié à celui de littérature mineure<sup>2</sup>. Au sens proposé par Deleuze et Guattari, la déterritorialisation est « ce qui permet de changer de territoire, de se désaliéner, en définissant de nouvelles frontières, en remettant en question les systèmes de contrôle, en faisant apparaître de nouveaux modes de penser contestataires<sup>3</sup> ». Ce caractère critique rejoint tout à fait la définition que nous avons donnée de la littérature latino-américaine et semble se rapprocher, par cette pensée du déplacement, des

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar, *Papeles inesperados*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 247-248 : « je ne parle pas d'« influences », mot détestable et profesoral auquel s'accrochent désespérément ceux qui n'ont pas les clés pour comprendre le vrai génie ; je parle de participation profonde, de communauté d'esprit au sens le plus fort : en somme, ce qui dans *Les Mille et Une Nuits*, Faulkner, Conrad, Stevenson, Luis Buñuel, Carlos Fuentes, le Douanier Rousseau, les romans de chevaleries et tant d'autres choses donne à García Márquez sa plus grande originalité, cette capacité romanesque à recréer une réalité nationale sans cesser de sentir que l'entourent les multiples directions de la boussole ».

<sup>2</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972 et *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

<sup>3</sup> Christiane Albert et Abel Kourovama (dir.), *Déterritorialisation : effet de mode ou concept pertinent ?*, Pau, Presses de l'Université de Pau et du Pays d'Adour, 2013, p. 14.

stratégies que nous allons étudier. Cela étant, ce rapprochement peut aussi être en trompe-l'œil. En plus d'être devenue, du point de vue académique, « une sorte d'auberge espagnole que chacun utilise comme il l'entend<sup>1</sup> » et d'être plutôt conçue, dans son lien avec les littératures mineures, comme un concept relevant de l'énonciation collective<sup>2</sup>, la déterritorialisation pousse la critique de l'identité à son point ultime, qui est celui de l'absence d'inscription territoriale. Les considérations de Deleuze sur la littérature anglaise et américaine, censée être l'expression d'une fuite géographique permanente, vont tout à fait dans ce sens<sup>3</sup>. Deleuze, au demeurant, cite dans ce texte Stevenson<sup>4</sup> : or on retrouve, dans ce refus du territoire, une binarité particularisme/universalisme qui ne rend pas compte de la spécificité de la position de nos auteurs. Voir dans l'œuvre de Stevenson une pensée de la « ligne de fuite », c'est sous-estimer la force du dilemme qui est le sien, et de la prégnance de l'appartenance nationale, dilemme que l'on retrouve chez les auteurs latino-américains. C'est donc retomber dans une description bipolaire dont Jérôme David a bien montré, au sujet de la littérature mondiale, qu'elle devait être corrigée par l'utilisation de concepts intermédiaires<sup>5</sup>.

Plutôt que de déterritorialisation, il est possible de voir dans la stratégie de nos écrivains une sorte de déformation de la « stratégie du caméléon » qu'Alain Viala voit à l'œuvre chez Racine<sup>6</sup>. Étudiant la biographie de l'auteur de *Phèdre*, Viala y voit la contradiction d'un homme sans capital social, mais avec un grand capital culturel ; cette contradiction, estime-t-il, a développé en lui « une faculté, forgée par la nécessité, à adopter pour survivre les codes et attentes de chaque milieu où il se trouve plongé mais où il est toujours en fait décalé. À la fois étranger et fondu dans le milieu, en “caméléon”<sup>7</sup> ». Ce décalage biographique explique une pratique littéraire, qui consiste à « pousser les codes à leurs limites mais toujours en en combinant plusieurs<sup>8</sup> ». On retrouve dans cette façon de croiser les genres et de tester leurs limites l'exercice de prédilection des auteurs de notre corpus, comme nous aurons l'occasion de le voir plus en détail. Cette stratégie provient bien, comme chez Racine, d'une contradiction dans la détention initiale de capital symbolique, quoique cette contradiction fonctionne de deux manières différentes : chez les trois auteurs argentins, la détention d'un fort capital culturel entre en confrontation avec l'absence de capital symbolique de leur espace géographique d'origine ; chez Stevenson, c'est plutôt à un rejet du capital de son univers d'origine auquel on assiste, par la prise de conscience de l'illusion de son

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>2</sup> Voir Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2003. Cette dimension collective, on l'aura compris, entre en contradiction avec l'effort d'autonomisation relative expliqué plus haut.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, chapitre 2.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>5</sup> Jérôme David, « Pour une macrohistoire de la littérature mondiale », *op. cit.*

<sup>6</sup> Alain Viala, *Racine. La stratégie du caméléon*, Paris, Seghers, 1990.

<sup>7</sup> Alain Viala, « Des stratégies dans les Lettres », *op. cit.*, p. 194.

<sup>8</sup> *Ibid.*

universalité. Mais, alors que la stratégie du caméléon relève d'un mouvement intuitif, presque inconscient, nos auteurs recourent à une telle stratégie volontairement : c'est-à-dire qu'il s'agit bien pour eux de s'adapter à différents publics en testant la fécondité des croisements génériques, mais dans une perspective d'irrévérence assumée, qui repose sur la conscience des contraintes sociales et géographiques et sur le besoin de les mettre en question. Stevenson, Borges, Bioy Casares et Cortázar comme des caméléons, donc, mais des caméléons provocateurs, conscients des problèmes que posent leur stratégie – à eux-mêmes, et aux autres<sup>1</sup>.

### ***Axes d'organisation du travail***

Suivant la logique de ces propos introductifs, cette analyse s'articulera en trois moments principaux. On cherchera tout d'abord à replacer les quatre auteurs dans le contexte géographique, historique et littéraire qui a été le leur, afin de faire apparaître les similitudes des enjeux nationaux et continentaux de chaque époque. Cette étude contextuelle permettra à la fois de mettre en valeur la présence de Stevenson dans la littérature latino-américaine du XX<sup>e</sup> siècle et de dégager une première image des positionnements de chaque auteur dans l'univers littéraire mondial. Cela nous conduira à étudier en détail l'un des ressorts principaux du processus stratégique qui découle de ces positionnements : l'opposition au réalisme, perçu comme l'ennemi à partir duquel tout projet fictionnel doit se définir. Pour ce faire, on tentera de construire une généalogie des liens théoriques qui unissent les auteurs, en interrogeant doublement les concepts de *romance*, de réalisme magique et de fantastique : par le biais des sous-entendus critiques et culturels que comporte chacun des termes, et par une mise à l'épreuve des concepts au travers des textes fictionnels des auteurs. Par cette enquête sur la représentation fictionnelle et ce qu'elle met en jeu, on cherchera ainsi à reconstituer la logique qui préside à ce que nos auteurs pensent de l'identité littéraire, oscillant sans cesse entre une définition culturelle et l'affirmation de l'autonomie esthétique.

Dans une deuxième partie, nous étudierons comment cette relation complexe à l'identité s'accompagne d'une stratégie générique extrêmement pensée, que l'on opposera au discours dominant sur la littérature latino-américaine évoqué ci-dessus. Fondée sur la littérature de genre, cette stratégie repose sur des convictions théoriques contestant presque systématiquement les codes en vigueur à l'époque, et jouant sur la provocation et la critique face à la modernité. Cette façon de mettre en avant la possibilité d'une histoire littéraire alternative se traduit

---

<sup>1</sup> L'image du caméléon revient régulièrement dans la critique sur Cortázar : voir Mercedes Rein, *Julio Cortázar : el escritor y sus máscaras*, Montevideo, Diaco, 1967, Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar : mundos y modos*, Madrid, Anaya/Mario Muchnik, 1994, p. 269, Ana María Hernández, « Camaleonismo y vampirismo : la poética de Julio Cortázar », in Pedro Lastra (dir.), *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus, 1981, p. 79-96.

fictionnellement par des hybridations textuelles, qu'on cherchera à ne pas cantonner à leur dimension ludique : il s'agira en effet de montrer que ces projets portent en eux une grande ambition esthétique, exprimée à la fois théoriquement et fictionnellement. Ces remarques nous amèneront à faire l'hypothèse que la stratégie littéraire de nos auteurs peut se matérialiser dans une forme idéale, la fable ; nous proposerons une définition de cette dernière, en mettant en lumière ses nombreuses potentialités.

Afin de rester fidèle à l'idée qu'une stratégie littéraire n'est pas la même chose qu'un plan calculé, mais qu'elle révèle aussi tout ce qui n'est pas forcément consciemment pensé par un écrivain, nous consacrerons une troisième partie à l'analyse de l'imaginaire à l'œuvre dans les textes de notre corpus. L'objectif sera ici de montrer que les personnages créés par les quatre écrivains dans leurs fictions rejouent, chacun à leur façon, les dilemmes dégagés dans les chapitres précédents, et circulent dans des espaces problématiques où se pose presque systématiquement la question du contact avec l'autre. Il apparaîtra ainsi que cette géographie fictionnelle, très marquée par des séquences narratives récurrentes, doit se comprendre dans le cadre d'un rêve de retour à des formes très anciennes de récits, inspirées à la fois de la narration des contes, des romans médiévaux et de l'épopée. Dans un dernier chapitre, nous analyserons donc les textes du corpus au prisme de la référence à la tradition épique, construisant ainsi l'image de récits tourmentés par la possibilité de l'échec de leur stratégie d'universalisation.





PREMIÈRE PARTIE

**L'IDENTITÉ EN QUESTION**



Dans un essai sur le roman latino-américain, Carlos Fuentes estime que la littérature latino-américaine, dans les années 1950, se résumait aux trois oppositions suivantes :

1. Réalisme contre fantaisie, voire contre l'imaginaire.
2. Nationalisme contre cosmopolitisme.
3. Engagement contre formalisme<sup>1</sup>.

Fuentes, qui a au fil des années endossé le rôle de promoteur par excellence du « boom » comme paradigme indépassable de la révolution littéraire latino-américaine, utilise les trois premiers termes de chaque opposition comme repoussoir, face auquel s'est développé le roman moderne qui « a dû surmonter, pour exister, les obstacles du réalisme plat, du nationalisme commémoratif et de l'engagement dogmatique<sup>2</sup> ». Cette réécriture historique est facile, et peut sembler quelque peu réductrice. Il n'empêche qu'une étude de la littérature de cette période ne peut se dispenser de s'interroger sur ces oppositions, que tous les textes problématissent à leur façon, tant elles paraissent consubstantielles à la création continentale de ces décennies. Dans un espace marqué par des dynamiques contradictoires, déchiré, du fait de son histoire coloniale, entre identités traditionnelles et projets de modernisations souvent perçus comme imposés de l'extérieur, ces dichotomies organisent les équilibres politiques, culturels et, de fait, littéraires. Comment en serait-il autrement, alors que l'idée même des identités continentales et nationales a toujours été, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, un point d'achoppement et de débat dans toute l'Amérique latine ? L'idée d'une culture latino-américaine, au XIX<sup>e</sup> siècle, a en effet émergé sous l'influence du romantisme européen, sur la base d'une relation directe entre les notions de nature et de patrie, la spécificité supposée de la première justifiant l'existence de la seconde. Comme l'a montré Roberto González Echevarría dans son ouvrage de référence *La voz de los maestros*, toute la littérature « romantique » latino-américaine a transmis ces thèmes de l'identité – les motifs du dictateur, de la terre comme source d'autorité, de l'exil –, liant de fait la création littéraire à la constitution d'une culture homogène en partie fantasmée :

Le concept de culture que présente la littérature latino-américaine pour rendre compte de l'univers latino-américain représente plus une part du processus d'autoconstitution littéraire que le reflet des réalités sociales et politiques des divers pays latino-américains [...]. La littérature latino-américaine s'est vue forcée, dès le départ, à imaginer l'unité de la culture, ou à rêver de son avènement<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>3</sup> Roberto González Echevarría, *La voz de los maestros*, *op. cit.*, p. 32-33 : « El concepto de la cultura que presenta la literatura latinoamericana moderna para abarcar al universo latinoamericano representa más una parte del proceso de autoconstitución literaria que el reflejo de las realidades sociales y políticas de los diversos países latinoamericanos ».

Le corollaire de cette affirmation est que ce discours d'autorité postule la différence fondamentale entre littératures européennes et latino-américaines. Or, si l'on suit la théorie de González Echevarría, les écrivains qu'il appelle « postmodernes », dont les premiers représentants sont Borges et Carpentier, ont été les premiers à « déconstruire le discours de l'identité qui était, depuis le début, un discours de l'autorité<sup>1</sup> ». Ce faisant, ils interrogent les piliers sur lesquels reposaient ce discours, au premier rang desquels le nationalisme littéraire et la représentation mimétique de la nature continentale. Quelle que soit l'optique adoptée, il est clair que la génération à laquelle appartiennent nos auteurs se situe dans un processus de questionnement du concept même d'identité, questionnement que certains appelleront déconstruction, d'autres entrée dans la modernité, selon leur grille de lecture. Le fait est qu'une étude de leur pratique littéraire est indissociable d'une analyse de leur positionnement, au sens le plus large qui soit du terme, vis-à-vis de l'identité : identité géographique, qu'elle soit nationale ou continentale, littéraire, politique et esthétique.

La figure de Stevenson offre un soutien théorique précieux pour penser ce positionnement. Parce qu'il appartient à une culture et une époque différentes, Stevenson permet d'analyser la question de l'identité du point de vue de ses conséquences littéraires, sans se limiter à des considérations exclusivement culturalistes ; surtout, son parcours en tous points hors normes, au sens premier du terme, fait resurgir une relation au nationalisme et au réalisme similaire, permettant l'émergence d'un modèle esthétique applicable aux trois auteurs argentins.

Cette première partie étudiera donc en premier lieu, dans un cadre théorique empruntant à la *world literature* et à l'histoire socio-intellectuelle, le rapport de nos écrivains à l'identité nationale et culturelle, afin de dessiner une situation géographico-littéraire de l'entre-deux (chapitre 1). Nous nous intéresserons ensuite à ce que recouvre leur opposition commune au réalisme, avec un double objectif : tracer une première généalogie formelle de leur pratique de la fiction, et dégager les caractéristiques de ce que nous définirons comme une esthétique du déplacement, à partir d'une étude détaillée des modes de représentation (chapitre 2).

---

[...]. La literatura latinoamericana se ha visto obligada, desde el comienzo, a imaginar la unidad de la cultura, o a soñar con su advenimiento ».

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 24 : « deconstruir el discurso de la identidad, que era, desde el principio, el de la autoridad ».

## CHAPITRE 1

### DES ÉCRIVAINS ENTRE DEUX RIVES

Stevenson « écrivain des limites<sup>1</sup> », Borges « écrivain des lisières<sup>2</sup> », l'« interstice<sup>3</sup> » comme fondement de l'œuvre de Cortázar, l'imagination de Bioy Casares « en bordure des images<sup>4</sup> »... Par une coïncidence frappante, la critique tend à utiliser des images remarquablement semblables pour définir l'œuvre des auteurs de notre corpus. Quel que soit le mot utilisé, une telle coïncidence renvoie l'idée d'une difficulté à inscrire ces auteurs dans un espace déterminé, comme s'ils fonctionnaient de manière systématique à la marge du cadre dans lequel on pensait les voir s'inscrire. Cette idée, à l'évidence, a une dimension esthétique, en résonance avec un mode d'écriture. Mais elle repose aussi, comme les ouvrages cités à l'instant le montrent clairement, sur une approche géographique de la condition d'écrivain, approche comprise comme nécessaire et indispensable à la bonne compréhension du parcours de chaque auteur. Que ce soit, pour ne prendre que deux exemples, en faisant de Borges l'emblème d'une littérature s'interrogeant sur elle-même, ou de Stevenson un écrivain du pur plaisir de l'aventure, un certain pan de la critique a en effet eu tendance à renvoyer les auteurs de notre corpus à un absolu de la littérature dont ils seraient, d'une façon ou d'une autre, les représentants. C'est oublier qu'eux-mêmes ont mis leur situation géographique au centre d'une stratégie de reconnaissance artistique, en questionnant sans cesse leur positionnement dans un ensemble qui n'a que peu à voir avec la fiction d'un « univers enchanté, royaume de la création pure, meilleur des mondes, où s'accomplit dans la liberté et l'égalité le règne de l'universel littéraire<sup>5</sup> ». Stevenson et Cortázar ont ainsi bâti une grande part de leur renommée sur leur départ de leur pays natal : pour Stevenson, cela s'est traduit par un constant désir d'aventure, couplé à des nécessités physiques, qui l'ont fait quitter l'Écosse pour le *wilderness* américain puis le Pacifique ; pour Cortázar, par un départ définitif pour Paris, où sa renommée internationale s'est affirmée. Moins spectaculaire de ce point de vue, la vie

---

<sup>1</sup> Richard Ambrosini et Richard Dury (dir.), *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*, op. cit.

<sup>2</sup> Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, op. cit.

<sup>3</sup> Mary Mac-Millan, *El intersticio como fundamento poético en la obra de Julio Cortázar*, Francfort et autres, Peter Lang, 2005.

<sup>4</sup> Gabriel Inzaurre, « Al borde de las imágenes. Imagination virtual en Bioy Casares y Juan Carlos Onetti », in Nanne Timmer (dir.), *Ciudad y escritura: Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*, Leiden, Leiden University Press, 2013, p. 241-266.

<sup>5</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 31.

de Borges est elle aussi très fortement marquée par la découverte d'un autre pays, lors de son adolescence passée en Suisse. Ces données, ajoutées à une réflexion constante sur ce que signifie écrire loin de son pays, confirment l'idée qu'il est impossible d'esquisser une telle comparaison sans la situer dans une « histoire spatialisée<sup>1</sup> », celle de ce que Pascale Casanova et, plus généralement, les théoriciens de la *world literature* nomment l'espace littéraire mondial. Il s'agit bien d'adopter une perspective suffisamment large pour appréhender un rapprochement en termes de stratégie littéraire, de jeu entre espace mondial et espace national.

Cette hypothèse repose sur une évidence : le fait que ni Stevenson, ni les trois écrivains argentins n'appartiennent, par leur origine, directement à un des centres littéraires de leur époque, puisqu'aussi bien l'Écosse de la fin du victorianisme que l'Argentine des années trente et quarante sont en position de périphérie, chacune à sa manière. Cette situation en marge, dont nos auteurs, on le verra, sont pleinement conscients, exclut qu'ils s'inscrivent naturellement dans « l'espace international autonome de la littérature<sup>2</sup> » définie par les centres, où la littérature se donne ses propres règles, indépendamment des problématiques nationales. Elle suggère au contraire une recherche permanente de cette autonomie et de la légitimité littéraire permettant de l'atteindre, qui ne peut passer que par un aller-retour entre deux espaces :

Chaque écrivain est situé d'abord, inéluctablement, dans l'espace mondial, par la place qu'y occupe l'espace littéraire national dont il est issu. Mais sa position dépend aussi de la façon dont il hérite cet inévitable héritage national, des choix esthétiques, linguistiques, formels qu'il est amené à opérer et qui définissent sa position dans cet espace<sup>3</sup>.

Ces définitions liminaires, en grande partie redevables aux travaux de Pascale Casanova, nous serviront de pierre de touche pour une approche de la double situation de nos écrivains dans l'espace littéraire mondial : situation réelle, découlant de la position de leur espace national et des accidents biographiques de chacun, et situation construite, au sens de la stratégie mise en place par nos écrivains pour redéfinir leur positionnement et gérer leur héritage national. Une telle mise en situation doit permettre de justifier le rapprochement entre des écrivains d'aires culturelles différentes, mais aussi de mieux comprendre pourquoi Stevenson a été lu en Amérique latine : l'objectif, en somme, est à la fois d'expliquer une influence et de mettre en place une comparaison.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 71.

## 1. Stevenson et l'Amérique latine : échos et reflets d'une inspiration commune

Pour complexe que soit la question de l'influence littéraire, il ne fait guère de doutes qu'elle se développe à partir d'un mélange d'admiration et de familiarité : le goût pour un auteur repose, en général, sur les résonances que son œuvre – et sa vie – fait naître chez le récepteur. La difficulté théorique repose ici sur le moment de bascule herméneutique qui fait passer de cette reconnaissance familière à l'idée d'un modèle à suivre. L'instauration d'une telle hiérarchie, si elle est loin d'être toujours fautive, peut poser problème si elle n'est comprise que verticalement, notamment lorsqu'elle met en rapport un écrivain européen et un auteur non-européen, puisqu'elle semble attester d'une admiration plus que d'un rapport d'égal à égal. Pour cette raison, une certaine prudence s'impose dans l'étude des rapports d'influence entre nos trois auteurs argentins et Stevenson : sans sous-estimer la réelle admiration qu'ils expriment pour l'écrivain écossais, l'objectif est bien plutôt de repérer la complicité d'esprit que souligne la présence diffuse de l'œuvre stevensonienne en Argentine et, plus largement, sur le continent latino-américain dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Une première approche peut s'effectuer grâce à un rapide relevé des traductions de Stevenson en Argentine, qui donnent un aperçu de la visibilité de son œuvre. Le processus de traduction semble s'être fait de manière assez classique, quoiqu'inégale. Le tableau ci-dessous répertorie les dates de premières éditions en espagnol de ses œuvres fictionnelles, telles qu'elles sont disponibles à la Biblioteca Nacional, à Buenos Aires<sup>1</sup>.

Texte original	Traduction
<i>Treasure Island</i> (1883)	<i>La isla de la aventura</i> , Paris, Garnier Hermanos, 1889. Buenos Aires, La Nación, 1909.
<i>The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde</i> (1889)	<i>El caso extraño del Dr Jekyll</i> , New York, D. Appleton, 1892. Buenos Aires, Bruguera, 1922.
<i>The Wrong Box</i> (1889)	<i>Aventuras de un cadáver</i> , Buenos Aires, La Nación, 1906.
<i>Travels with a Donkey in the Cévennes</i> (1879)	<i>Viajes con mi borrica : a través de las cavernas</i> , Buenos Aires, La Nación, 1918.
<i>Kidnapped</i> (1886) et <i>Catriona</i> (1893)	<i>Aventuras de David Balfour</i> , Buenos Aires/México, Espasa – Calpe Argentina, 1942.

<sup>1</sup> Tableau réalisé à partir du catalogue de la Biblioteca Nacional (<http://catalogo.bn.gov.ar>), consulté le 2 mars 2015. Nous prenons ici en compte les éditions complètes.



<i>The Black Arrow</i> (1888)	<i>La flecha negra</i> , Buenos Aires, Hachette, 1942.
<i>New Arabian Nights</i> (1878)	<i>El club de los suicidas</i> , Buenos Aires, Hachette, 1942. <i>Las nuevas mil y una noches</i> , Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979 <sup>1</sup> .
<i>Island Nights' Entertainments</i> (1893)	<i>Cuentos de los Mares del Sur</i> , Buenos Aires/México, Espasa – Calpe Argentina, 1946.
<i>Prince Otto</i> (1885)	<i>El príncipe Otón</i> , Buenos Aires/México, Espasa – Calpe Argentina, 1952.
<i>Olalla</i> (1885)	<i>Olalla</i> , Buenos Aires, Orientación cultural, 1952.
<i>The Master of Ballantrae</i> (1889)	<i>El señor de Ballantrae</i> , Buenos Aires, Acme, 1954.
<i>The Treasure of Franchard</i> (1883)	<i>El tesoro de Franchard</i> , Buenos Aires, Espasa – Calpe Argentina, 1954.
<i>Fables</i> (1886)	<i>Fábulas</i> , Buenos Aires, Legasa, 1983.
<i>The Ebb-Tide</i> (1894)	<i>La resaca</i> , Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1996.

**Figure 1. Premières traductions des œuvres fictionnelles de Stevenson en Argentine**

Il apparaît assez nettement, à la lecture de ce tableau, que les éditions argentines suivent le rythme des succès de Stevenson. Logiquement, ce sont *Treasure Island* et *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, de très loin les œuvres les plus célèbres de l'auteur écossais, qui ont été traduites les plus rapidement, du vivant de ce dernier. Ce sont également ces deux textes qui présentent le plus grand nombre d'éditions différentes : en 1944, on compte déjà sept éditions de *Treasure Island*. C'est très clairement à partir des années 1940 que le rythme des traductions augmente, au point que vers 1954, la majeure partie du corpus fictionnel stevensonien est disponible. Il manque cependant encore, à l'heure actuelle, des traductions de *The Wrecker*, *Weir of Hermiston* et *St Ives*, pour ne parler que des romans.

La trace laissée par l'influence de Stevenson dans les écrits des grands auteurs hispano-américains suit dans l'ensemble le même rythme, mais doit être considérée en parallèle de l'histoire éditoriale : ces derniers, pour la plupart, lisaient en effet l'anglais, et font référence à Stevenson dans la langue originale. Les deux premiers écrivains à lui rendre hommage et à le considérer comme un maître important sont le Mexicain Alfonso Reyes et le Dominicain Pedro Henríquez Ureña, deux intellectuels qui auront une importance considérable sur Jorge Luis

<sup>1</sup> L'édition de 1942 ne comprend que la première partie, « The Suicide Club ». « The Rajah's Diamond » n'est donc édité qu'en 1979.

Borges, qui les rencontre à la fin des années 1920. Reyes avoue être « un enamorado de los libros de Stevenson<sup>1</sup> », dont il a traduit la nouvelle *Olalla* et un extrait de *The Ebb-Tide*<sup>2</sup>. Dès 1917, il décrivait l'écrivain écossais, à l'occasion d'une analyse de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, comme un « perfecto y delicado cuentista<sup>3</sup> », ajoutant, plus tard, « maldición para quien olvide el grande nombre de Stevenson<sup>4</sup> ! ». Cette admiration ne porte au demeurant pas uniquement sur les romans de Stevenson, puisque Reyes reconnaît en ce dernier « un autor múltiple [quien] abarca todos los tonos de la escala entre la producción del inventor romántico y la del ensayista : desde Scott y Dumas hasta Montaigne y Pepys<sup>5</sup> ». Il est intéressant également de noter la tradition dans laquelle Reyes place Stevenson, celle de « l'aventure énigmatique », qu'il décrit en parlant de Chesterton :

[Chesterton] prolonga un género típico de la lengua inglesa : la aventura enigmática ; la aventura donde el sentimiento ha de vibrar, pero donde la razón ha de dar de sí continuos recursos ; donde el hombre combate con el cuchillo, como los marineros de la *Isla del tesoro*, llenos de pavores bíblicos y de maldiciones ; pero donde el hombre ha de combatir, también, con el silogismo y el sorites, como en el tratado de *Lógica* de John Stuart Mill<sup>6</sup>.

Pedro Henríquez Ureña, dans un texte de 1912, ne tarit pas non plus d'éloges sur « el fuerte y jugoso Robert Louis Stevenson » : « [Stevenson es], en mi sentir el mejor “ensayista” de Inglaterra y uno de los autores que con más sorprendente perspicacia han escrito sobre psicología y técnica literarias<sup>7</sup> ». Il est difficile de savoir si l'influence de Reyes et Henríquez Ureña a eu un rôle dans le goût de Borges et, par capillarité, de Bioy Casares pour Stevenson, mais il est clair que ces deux intellectuels unanimement admirés et respectés ont participé à la légitimation littéraire de Stevenson sur le continent.

Alors même que l'Europe et les États-Unis ont tendance, après la Seconde Guerre mondiale, à renvoyer Stevenson à un statut d'auteur secondaire, quand ce n'est pas tout bonnement à celui d'écrivain pour enfants, la lecture des textes des écrivains majeurs d'Amérique latine laisse

---

<sup>1</sup> Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros* (1955-1959), in *Obras completas XXIV*, Mexico, FCE, 1990, p. 313 : « un amoureux des livres de Stevenson ».

<sup>2</sup> Extrait inséré dans « Discurso por Virgilio » (1930), in *Tentativas y orientaciones, Obras completas XI*, Mexico, FCE, 1997, p. 162-163.

<sup>3</sup> Alfonso Reyes, *El suicida* (1917), in *Obras completas III*, Mexico, FCE, 1995, p. 245 : « conteur parfait et délicat ».

<sup>4</sup> Alfonso Reyes, *Los trabajos y los días* (1945), in *Obras completas IX*, Mexico, FCE, 1996, p. 460 : « maudit soit celui qui oublie le grand nom de Stevenson ! ».

<sup>5</sup> Alfonso Reyes, « Las Nuevas noches árabes de Stevenson » (1948), in *Grata Compañía, Obras completas XII*, Mexico, FCE, 1997, p. 11 : « un auteur multiple, [qui], sur l'échelle allant de la production de l'inventeur romantique à celle de l'essayiste, embrasse toutes les possibilités : de Scott et Dumas à Montaigne et Pepys ».

<sup>6</sup> Alfonso Reyes, « *El hombre que fue jueves* de Chesterton », in *ibid.*, p. 31 : « [Chesterton] prolonge un genre typique de la langue anglaise : l'aventure énigmatique, l'aventure où le sentiment doit vibrer, mais où la raison doit continuellement trouver des recours en elle-même ; où l'homme combat au couteau, comme les marins de *L'Île au trésor*, remplis de frayeurs bibliques et de malédictions ; mais où l'homme doit aussi se battre avec le syllogisme et le paradoxe sorite, comme dans le traité de *Logique* de John Stuart Mill ».

<sup>7</sup> Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*, Madrid et autres, ALLCA XX, 1998, p. 84 : « le fort et savoureux Stevenson, à mon sens, le meilleur “essayiste” d'Angleterre, ainsi que l'un des auteurs qui a le mieux écrit, avec une perspicacité surprenante, sur la psychologie et la technique littéraires ».

entrevoir une réelle présence de l'auteur de *Treasure Island* dans les bibliothèques des auteurs les plus lus du continent. Aussi bien Carlos Fuentes qu'Alejo Carpentier, par exemple, confirment avoir lu Stevenson à un moment donné. On trouve ainsi plusieurs mentions de ce dernier dans les chroniques de Carpentier de l'entre-deux-guerres, l'écrivain cubain semblant avoir une prédilection pour les écrits de Stevenson sur les mers du Sud<sup>1</sup>. Dans la chronologie de sa vie qu'il a lui-même rédigée, Carlos Fuentes affirme quant à lui avoir eu comme premières admirations littéraires les romans de Stevenson, au même titre que ceux de Mark Twain, Emilio Salgari, Jules Verne et Alexandre Dumas<sup>2</sup>.

Cette admiration se perpétue à travers le continent au cours du XX<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent certaines réflexions d'Alvaro Mutis ou d'Alberto Manguel. Dans un livre d'entretiens, Mutis fait de *Treasure Island* l'un des sommets de son palmarès personnel :

La novela que considero mejor narrada de Occidente es *La Isla del tesoro*, de Stevenson. En el sentido del manejo del interés y la economía de datos, de eso que nos va entregando con una dosificación tan sabia, que es un libro que quien comienza a leerlo no puede dejar. Es absolutamente perfecto<sup>3</sup>.

Plus généralement, il n'hésite pas à déclarer que « toda la obra de Stevenson es magnífica », et qu'il s'agit incontestablement d'un « escritor de primer orden<sup>4</sup> ». Cet avis est sans aucun doute partagé par Alberto Manguel, qui a fait de Stevenson un de ses auteurs fétiches, au point de lui consacrer un court roman portant sur les derniers jours de l'auteur, dans son domaine de Vailima<sup>5</sup>.

Alberto Manguel est la preuve de la persistance, dans la littérature hispano-américaine, d'un goût partagé pour l'œuvre de Stevenson, goût réaffirmé au gré des rencontres littéraires. Manguel est, en un sens, le représentant d'une troisième génération d'admirateurs de l'écrivain écossais, après celle de Reyes et Henríquez Ureña et celle de Borges et Bioy Casares. Ce sont bien ces derniers, en effet, qui ont le plus donné d'importance à l'œuvre de Stevenson. Manguel, qui a été de 1964 à 1968 l'une des nombreuses personnes faisant la lecture à Borges, devenu aveugle, confirme la place primordiale de Stevenson dans la bibliothèque de l'auteur argentin :

---

<sup>1</sup> Voir notamment « La cinematografía de avanzada » (4 novembre 1928) in *Obras completas VIII. Crónicas 1*, México, Siglo XXI, 1985, p. 337 et « Alain Gerbault : hombre libre » (12 janvier 1930), in *Obras completas IX. Crónicas 2*, México, Siglo XXI, 1986, p. 213.

<sup>2</sup> Carlos Fuentes, « Chronologie personnelle », in *Fuentes*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2006, p. 317. Constat répété dans un entretien de 1981 (Carlos Fuentes, *Territoires du temps. Une anthologie d'entretiens*, trad. Céline Zins, Paris, Gallimard, 2005).

<sup>3</sup> Eduardo Garcia Aguilar, *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Alvaro Mutis*, Barcelona, Editorial Casiopea, 2000, p. 86 : « Je considère *L'île au trésor* comme le roman le mieux raconté d'Occident. Au sens où, grâce à la façon de conduire l'intrigue, de gérer les informations, qui nous sont délivrées avec un art consommé du suspense, personne ne peut abandonner la lecture une fois qu'il l'a commencée. C'est un récit absolument parfait ».

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 99-100 : « toute l'œuvre de Stevenson est magnifique », « auteur de premier ordre ».

<sup>5</sup> Alberto Manguel, *Stevenson sous les palmiers*, trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud/Léméac, 2001.

Les deux étagères basses du salon contenaient des œuvres de Stevenson, Chesterton, Henry James, Kipling [...]. C'était dans celles-là qu'il me faisait chercher les volumes des récits de Kipling et des essais de Stevenson, que nous avons lus au cours de nombreuses soirées et qu'il commentait avec une perspicacité et une finesse merveilleuses, ne se contentant pas de me faire partager sa passion pour ces grands auteurs mais me montrant aussi leur façon de travailler en analysant certains paragraphes avec l'amoureuse concentration d'un horloger<sup>1</sup>.

Le fait que Stevenson soit une référence pour Borges et Bioy Casares ne fait aucun doute, tant son nom revient à de multiples reprises dans leurs écrits. Un document exceptionnel en atteste singulièrement, les entretiens réalisés par Daniel Balderston avec les deux auteurs, alors très âgés, dans l'optique de sa thèse sur l'influence de Stevenson sur Borges<sup>2</sup>. Visiblement ancrée en eux depuis l'enfance, puisque Bioy Casares affirme que *Treasure Island* est l'un des deux premiers livres qui aient eu un impact sur lui<sup>3</sup>, l'admiration intellectuelle pour Stevenson semble s'être cristallisée lors des réunions tenues chez Bioy Casares, au cours des années 1930. Dans des entretiens, Ernesto Sábato et Jorge Luis Borges rappellent à quel point Stevenson était présent dans des conversations auxquelles participaient également Silvina Ocampo et José Bianco :

E. S. : Recuerdo que también hablábamos mucho de Stevenson, de sus *silencios*. Lo que calla, a veces más significativo que lo que expresa.

J. L. B. : Claro, los silencios de Stevenson... Y también Chesterton, Henry James... No, creo que de James se hablaba menos<sup>4</sup>.

Bioy Casares confirme cela dans ses mémoires, attestant de longues discussions sur Stevenson, entre autres auteurs<sup>5</sup>. Borges, dans son dialogue avec Daniel Balderston, insiste sur le fait que son admiration pour Stevenson ne repose pas uniquement sur le charme que l'on peut apprécier chez un auteur mineur. « Je dois beaucoup à Stevenson », affirme-t-il. « Les gens, ici, ne pensent à lui que comme auteur de livres pour enfants. Personne ne le considère comme, disons, un écrivain de premier plan<sup>6</sup> ». C'est à une vraie réhabilitation d'un « écrivain majeur<sup>7</sup> » que Borges s'emploie, n'hésitant pas à le qualifier de « virtuose<sup>8</sup> », chez qui « chaque phrase est si belle

---

<sup>1</sup> Alberto Manguel, *Chez Borges*, trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2003, p. 27.

<sup>2</sup> Entretiens reproduits et traduits dans *Robert Louis Stevenson, op. cit.* L'édition espagnole de la thèse de Balderston (*El precursor velado : Robert Louis Stevenson en la obra de Borges, op. cit.*) ne reproduit pas ces entretiens, c'est pourquoi nous les citerons en français.

<sup>3</sup> « Creo que los primeros libros que me regalaron fueron *La Isla del tesoro* de Stevenson y *Las minas del Rey Salomón* de Rider Haggard » (Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, Barcelone, Tusquets Editores, 1994, p. 50).

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges et Ernesto Sábato, *Diálogos*, Barcelone, Emecé Editores, 2002, p. 20 : « E. S. : Je me rappelle que nous parlions aussi beaucoup de Stevenson, de ses *silences*. Ce qu'il tait, parfois plus significatif que ce qu'il exprime./ J. L. B. : C'est vrai, les silences de Stevenson... Et aussi Chesterton, Henry James... Non, je crois qu'on parlait moins de James » (Jorge Luis Borges et Ernesto Sábato, *Conversations à Buenos Aires*, trad. Michel Bibard, Monaco, Éditions du Rocher, 2001, p. 26).

<sup>5</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias, op. cit.*, p. 78.

<sup>6</sup> *Robert Louis Stevenson, op. cit.*, p. 246.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 234.

que l'ensemble est une joie<sup>1</sup> ». Bioy Casares ne dit pas autre chose lorsqu'il assure que Stevenson « est l'un des auteurs qu'[il a] le plus aimé<sup>2</sup> ». L'un comme l'autre montrent au demeurant une connaissance extrêmement précise de l'œuvre de l'écrivain écossais, ne se contentant pas d'avoir lu ses grands classiques. Bioy Casares dit ainsi admirer plus que tout une fable peu connue, « Faith, Half-Faith and No-Faith-At-All ». Borges, quant à lui, place aux côtés des canoniques *Treasure Island* et *The Master of Ballantrae* des romans tardifs de Stevenson, *The Ebb-Tide* et *The Wrecker*, écrits avec Lloyd Osbourne, et l'inachevé *Weir of Hermiston*. Lors de sa discussion avec Daniel Balderston, Borges demande à son invité de lui lire la fable « The Song of the Morrow », ce qui donne lieu à des lignes très frappantes, où Borges, à plusieurs reprises, anticipe la lecture, comme s'il connaissait le texte par cœur<sup>3</sup>. Une autre preuve de cette connaissance très fine de l'ensemble de l'œuvre stevensonienne est repérée par Balderston, qui remarque dans les textes de Borges la présence de noms directement venus de Stevenson : *El informe de Brodie* réutilise par exemple le nom de la pièce écrite par Stevenson et Henley, *Deacon Brodie or The Double Life*, et le détective Madden, dans « El jardín de senderos que se bifurcan », est sans doute un souvenir du Madden de *The Wrecker*, alias du dénommé Carthew.

Daniel Balderston a montré, dans un article relativement récent, que Borges et Bioy Casares avaient justement eu comme projet, entre 1968 et 1970, de partager leur connaissance de Stevenson en éditant une anthologie qui aurait rassemblé, sur environ 350 pages, un certain nombre de textes de ce dernier<sup>4</sup>. Cette anthologie aurait comporté deux parties, l'une consacrée aux essais, l'autre à la fiction. Nous reproduisons ci-dessous le plan de l'ouvrage.

Essais	Fiction
« Lay Morals »	« The Suicide Club »
« The Ethics of Crime »	« The Bottle Imp »
« Pulvis e Umbra »	<i>The Ebb-Tide, The Master of Ballantrae, Weir of Hermiston</i> <sup>5</sup>
« On the Choice of a Profession »	« The Sinking Ship »
« Gentlemen »	« The Yellow Paint »
« Some Gentlemen in Fiction »	« Faith, Half-Faith, and No Faith at All »
« The Morality of the Profession of Letters »	« The House of Eld »
« A Note on Realism »	

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>3</sup> Nous reproduisons ce passage en annexe.

<sup>4</sup> Daniel Balderston, « A Projected Stevenson Anthology », *op. cit.*, p. 173-182.

<sup>5</sup> « It is not clear what excerpts Borges and Bioy intended to draw from *The Ebb-Tide, The Master of Ballantrae* and *Weir of Hermiston* » (*ibid.*, p. 180-181).

« A Gossip on Romance »	« The Touchstone »
« An Humble Remonstrance »	« The Poor Thing »
« A Chapter on Dreams »	« The Song of the Morrow »

**Figure 2. Plan de l'anthologie Stevenson, préparée par Bioy Casares et Borges**

Ce projet d'anthologie n'a pas abouti, malgré ce travail préparatoire développé. Il témoigne néanmoins mieux que tout autre texte du fait que ni Borges, ni Bioy n'avaient une connaissance lointaine de l'œuvre de Stevenson : l'un comme l'autre ont lu en détail la grande majorité de sa production.

Il serait fastidieux de reproduire toutes les marques d'admiration envers Stevenson laissées par les deux auteurs dans leurs différents textes, qui sont « d'au moins une centaine » chez Borges<sup>1</sup>. Il faut cependant noter que ce dernier, en tant que titulaire de la chaire de littérature anglaise et nord-américaine à l'université de Buenos Aires, consacrait toute une partie de son cours à Stevenson, comme en témoigne l'édition de ses cours de l'année 1966<sup>2</sup>. Le ton du cours est typique de l'oralité borgésienne, faite d'un mélange d'érudition et d'anecdotes parfois approximatives. Le cours est composé de quatre parties : un résumé de la vie de Stevenson, une étude rapide des *New Arabian Nights*, une réflexion sur la schizophrénie qui parcourt son œuvre, à l'occasion de laquelle il répète sa propre théorie sur l'insuffisance des adaptations cinématographiques de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*<sup>3</sup>, et quelques mots sur la poésie. Ce cours confirme la parfaite maîtrise de l'ensemble du corpus stevensonien par Borges, qui circule des romans les plus connus à la poésie, en passant par divers essais (« Pulvis e Umbra », « On Some Technical Elements of Style in Literature », notamment) et nouvelles (« Markheim »). Surtout, Borges y insiste sur ce qui semble être, à ses yeux, l'apport principal de Stevenson : son « gran sentido ético<sup>4</sup> », et son permanent souci du style. Dans une interview tardive, Borges confirme ce double intérêt :

Stevenson signifie pour moi deux choses. Il existe un Stevenson qui a le culte du courage, de l'éthique de la littérature, ce qui me paraît très important. Stevenson croit qu'un écrivain ne peut décevoir ses lecteurs, mais doit au contraire les motiver ; c'est-à-dire que l'écrivain doit croire non pas tant à la félicité (qui, au demeurant, est secondaire), mais à la volonté, au courage. Et puis, il y a chez Stevenson le culte du style, le fait que chaque phrase de lui soit parfaite ; elle a été très travaillée, mais on ne se rend pas compte du travail. Je crois que c'est la

<sup>1</sup> Daniel Balderston, « A Projected Stevenson Anthology », *op. cit.*, p. 176 : « at least a hundred ».

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000 (traduit dans Jorge Luis Borges, *Cours de littérature anglaise*, trad. Michel Lafon, Paris, Seuil, 2006).

<sup>3</sup> Borges estime que le cinéma fait fausse route en faisant incarner Jekyll et Hyde par un seul et même acteur, réduisant ainsi à néant la surprise que procure le récit de Stevenson. Voir « El Dr. Jekyll y Edward Hyde, transformado », *ObC*, p. 884-885.

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, *Borges profesor, op. cit.* : « grand sens éthique » (*Cours de littérature anglaise, op. cit.*, p. 350).

première vertu de Stevenson. Il nous donne l'illusion d'une félicité spontanée, d'un style qui coule, d'un narrateur qui raconte ce qui l'intéresse, qui est ce qui nous intéresse à nous<sup>1</sup>.

Cette importance du style, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, est également valable pour Bioy, qui reconnaît que, plus encore que ses deux influences principales, Conrad et Wells, « ce sont les conseils de Stevenson, des moments de Stevenson, qu'[il a] toujours à l'esprit<sup>2</sup> » lorsqu'il écrit.

Au-delà de ces multiples références, qui ont déjà été, dans l'ensemble, repérées et étudiées par Daniel Balderston, l'impression générale qui ressort de la présence de Stevenson dans les textes de Bioy Casares et Borges est celle d'une reconnaissance sincère. Dans « Borges y yo », Stevenson est ainsi le seul écrivain cité par Borges dans les choses qu'il aime :

Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson ; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor<sup>3</sup>.

Choisir Stevenson comme représentant du pôle personnel dans cette dualité que Borges met en scène en lui-même n'est pas un hasard. Un tel choix nous confirme que l'intérêt pour Stevenson n'est pas une simple stratégie littéraire, et qu'il ne relève pas uniquement d'un des processus de constitution de la figure littéraire Borges : il est l'expression d'une admiration réelle et d'un profond respect pour un auteur, de son point de vue et de celui de Bioy, injustement oublié. Avoir participé à faire découvrir Stevenson sur le continent latino-américain semble d'ailleurs être, pour Borges, une immense fierté :

No sé si le dije que hace un tiempo, me detuvo alguien en la calle San Martín, me detuvo un desconocido y me dijo : « Borges, quiero agradecerle algo », y él me dijo : « Usted me ha hecho conocer a Robert Louis Stevenson. » En tal caso, le dije yo, me siento justificado Pensé : bueno, con esto puede perdonarse mi mala literatura y mis peores conferencias, si le he enseñado a alguien a descubrir a Stevenson – más importante que el descubrimiento de un continente o de la Luna tal vez<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *OeC*, p. 1487, n. 1. Traduit par Jean-Pierre Bernès de *Borges para millones*, Buenos Aires, Corregidor, 1978, p. 17-18.

<sup>2</sup> *Robert Louis Stevenson, op. cit.*, p. 258.

<sup>3</sup> *ObC 2*, Barcelone, Emecé Editores, 1996, p. 186 : « J'aime les sabliers, les planisphères, la typographie du XVIII<sup>e</sup> siècle, les étymologies, le goût du café et la prose de Stevenson ; l'autre partage ces préférences, mais non sans une certaine complaisance qui les transfigure en attributs d'auteur » (Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes II*, trad. Roger Caillois, Paris, Gallimard, 2010, p. 28).

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *En diálogo I*, México, Siglo XXI, 2005, p. 262 : « Je crois avoir déjà raconté cette anecdote d'un garçon qui m'a arrêté dans la rue : "Permettez-moi de vous remercier, Borges, vous m'avez fait découvrir Robert Louis Stevenson." Et à ce moment-là j'ai éprouvé un sentiment très rare : je me suis senti justifié. Penser que j'avais incité quelqu'un à connaître et à aimer un écrivain comme Stevenson ! Je me suis dit : bon, voilà qui me fait pardonner ma mauvaise littérature et mes conférences plus mauvaises encore. Apprendre à quelqu'un à découvrir Stevenson est plus important que la découverte d'un continent ou peut-être de la lune » (Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *Dialogues I*, Paris, Pocket, 2012, p. 405).

En comparaison avec Borges et Bioy Casares, Julio Cortázar ne donne pas la même importance à Robert Louis Stevenson. Sans en faire une de ses références les plus fréquentes, il le cite néanmoins à plusieurs reprises, toujours de manière positive. Dans un essai sur l'écriture du fantastique, il rattache ainsi Stevenson à la tradition du gothique, aux côtés de Poe, Villiers de l'Isle-Adam, Dunsany ou Buzzati, ces « tantos viejos y queridos maestros » qui ont su pousser « lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y de escritura<sup>1</sup> ». Stevenson est au demeurant souvent cité par Cortázar en complément d'Edgar Allan Poe, que l'on peut considérer comme le modèle principal de l'auteur argentin. Dans sa *Vida de Edgar Allan Poe* (1956), Cortázar s'appuie ainsi sur un essai de jeunesse de Stevenson, assez peu connu, intitulé « The Works of Edgar Allan Poe<sup>2</sup> », qui lui sert à ajouter des commentaires sur l'œuvre de Poe ou à comparer les deux auteurs. Il cite ainsi les remarques de Stevenson sur « The Poet and the Pendulum », « The Cask of Amontillado » et « King Pest », qu'elles soient laudatives, pour les deux dernières, ou critiques, pour la première<sup>3</sup>. Il effectue également un rapprochement entre « William Wilson » et *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, sur la question du double, comparaison qui revient dans un entretien réalisé à la fin de sa vie :

Hay en mí una especie de obsesión del doble. ¿Viene de la lectura temprana de de *Doctor Jekyll and Mr Hyde*, de Stevenson, de « William Wilson », de Edgar Allan Poe, o toda la literatura alemana que está habitada por el tema del doble<sup>4</sup> ?

Cortázar, au demeurant, semble avoir lu les grands classiques de Stevenson, sans doute d'abord dans son enfance. En plus de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, il fait ainsi quelques mentions de *Treasure Island* et de *Kidnapped*, qu'il semble plutôt bien connaître. Dans une lettre à Lezama Lima, il s'interroge ainsi sur un détail de *Treasure Island* qu'il souhaiterait utiliser pour un de ses textes :

En la pagina 23, al citar frases de valor magico de la infancia, aludo a *Treasure Island* de Stevenson, pero no recuerdo si los hombres que se sentaban sober el cofre del muerto eran doce o veinte ; también lo verificaré en Paris cuando regrese<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Cri*, p. 513 : « vieux maîtres si aimés », « le gothique à son niveau d'exigence le plus élevé, en termes d'imagination et d'écriture ».

<sup>2</sup> Essai écrit en décembre 1874 (*W* 28, p. 109-114).

<sup>3</sup> *Cri*, respectivement p. 346, 349 et 365. Dans la première occurrence, Cortázar reproduit le jugement de Stevenson sur ce qui est, pour lui, une maladresse de « The Pit and the Pendulum » : « El hecho, generalmente admirado, de que el personaje no ose decir lo que vio en fondo del pozo, encolerizaba a R. L. Stevenson, que veía en eso “una impostura, un audaz e imprudente escamoteo” ».

<sup>4</sup> Eduardo González Bermejo, *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Julio Cortázar*, Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1986, p. 39 : « Il y a chez moi une sorte d'obsession du double. Est-ce que cela vient de la lecture, que j'ai faite très tôt, de *Doctor Jekyll and Mr Hyde*, de Stevenson, de “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, ou de la littérature allemande, qui est hantée par le thème du double ? (*Les révélations d'un cronopie. Entretiens avec Julio Cortázar*, trad. Javier García Méndez, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 49).

<sup>5</sup> Lettre à José Lezama Lima, 28 juillet 1966, *Car*, p. 1050 : « À la page 23, lorsque je cite des phrases à la valeur magique de l'enfance, je fais allusion à *Treasure Island* de Stevenson, mais je ne me souviens plus si les hommes qui s'assoient sur le coffre du mort sont douze ou vingt ; je vérifierai cela aussi à Paris, à mon retour ». Cortázar fait ici



*Kidnapped* est mentionné à travers un autre détail, dans un parallèle inattendu avec le dernier voyage de Keats, embarqué en août 1820 sur un « buque [que] tiene ciento treinta toneladas, un bergantín como aquel que tan bien describe Stevenson en *Kidnapped*<sup>1</sup> ».

Sans qu'on trouve chez lui la même connaissance détaillée de l'œuvre de Stevenson, ni une admiration aussi nette que chez Bioy Casares et Borges, il est donc certain que Cortázar avait lu plusieurs des ouvrages de l'écrivain écossais et qu'il en avait un souvenir relativement clair, lié principalement au fantastique gothique – par le biais du parallèle avec Poe – et aux grands romans classiques, lus pendant l'enfance.

## 2. Des écrivains entre deux rives

Ces marques d'admiration envers Stevenson, variables selon chaque écrivain, attestent de la présence réelle de l'écrivain écossais sur le continent latino-américain dans la première moitié du siècle. Elles sont bien évidemment dues en grande partie à une proximité esthétique et à des préoccupations littéraires partagées. Le rapprochement de leurs situations respectives dans l'espace littéraire mondial, néanmoins, permet de fournir un éclairage différent à cette familiarité, en adoptant une perspective extérieure que ne permet pas la relation unilatérale que suppose le phénomène de l'influence. C'est en définissant la relation de chacun de nos écrivains aux différents espaces géographiques – national, continental, mondial – et en montrant la complexité que pourra apparaître un dessin plus développé de leurs points communs.

Nous partirons pour ce faire d'une typologie effectuée par Pascale Casanova, qui définit trois grandes stratégies permettant à des auteurs n'étant pas issus des centres de se situer dans l'espace mondial. Certains auteurs (Beckett, Michaux, ...) tendraient à refuser l'héritage national pour tenter d'intégrer un autre espace, d'autres (Joyce) cherchent à transformer cet héritage pour le rendre autonome ; les derniers, enfin, affirment la différence fondamentale de ce dernier afin de créer une littérature nationale réellement reconnue (Casanova cite ici Yeats, Kafka ou Kateb Yacine). Bien que quelque peu rigide, cette tripartition est un point d'appui extrêmement utile, car elle met en évidence les problèmes rencontrés par tout écrivain périphérique, quel que soit son degré d'éloignement du centre. Elle nous servira donc de modèle de départ pour dégager des constantes dans le parcours de nos écrivains.

---

référence à la chanson entonnée par les pirates de l'*Hispaniola*, mais aucune de ses hypothèses n'est juste, le vrai chiffre étant quinze : voir la chanson de Billy Bones dans le premier chapitre.

<sup>1</sup> Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2005, p. 1292 : « un bateau à cent trente tonneaux, un brigantin comme celui que décrit si bien Stevenson dans *Kidnapped* ».

## 2.1. Écosse, Argentine et Amérique latine : similitudes politiques et culturelles

Le préliminaire nécessaire à une telle réflexion est, logiquement, de définir le profil de l'espace national de départ, par rapport auquel se situent nos auteurs. Leur positionnement reflète en effet en partie la situation politique et culturelle de leurs pays d'origine, l'Argentine et l'Écosse, à quoi il faut ajouter, comme nous l'avons vu en introduction, la perspective plus large de l'échelle continentale pour Borges, Bioy Casares et Cortázar. C'est parce que l'on peut dégager des similitudes entre ces contextes nationaux que la comparaison entre des auteurs d'origines si différentes est possible ; à l'inverse, la condition de la comparaison est de tenir compte des singularités des expériences nationales, et de ne pas forcer une globalisation qui n'aurait guère de sens.

Le rapprochement entre Écosse et Argentine peut sembler, au premier abord, contre-intuitif. Appartenant au Royaume-Uni depuis l'Acte d'Union de 1707, l'Écosse de la fin de l'époque victorienne est clairement un pays développé, ayant profité du développement économique de l'empire britannique. L'Argentine de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle n'a, en comparaison, aucun poids géopolitique, et reste un pays dépendant économiquement des capitaux européens et nord-américains<sup>1</sup>. Si l'on en reste à une vision binaire des équilibres mondiaux, l'Écosse fait partie du centre européen dominant, tandis que l'Argentine et, plus généralement, l'Amérique latine restent des espaces sous domination. Néanmoins, la position subalterne de l'Écosse à l'intérieur du Royaume-Uni renvoie le pays à des préoccupations communes aux pays latino-américains dans leur ensemble : l'impression d'avoir un lien linguistique et culturel au centre y accompagne le sentiment d'un retard par rapport à la norme occidentale, d'une dépendance générale empêchant l'indépendance complète. Les écrits d'Octavio Paz, notamment, ont participé de cette construction d'une identité latino-américaine en retard sur l'Occident, dont le continent représente un pôle périphérique ; son discours de réception du prix Nobel, en 1990, s'intitulait *La búsqueda del presente* (*La Quête du présent*), un titre reflétant son impression de faire partie d'un continent anachronique, dépassé par rapport au centre. « Así comenzó mi expulsión del presente », dit-il, en expliquant la naissance en lui de ce sentiment de retard ; « para nosotros, hispanoamericanos, ese presente real no estaba en nuestros países : era el tiempo que vivían los otros, los ingleses, los franceses, los alemanes<sup>2</sup> ». Jusqu'aux années 1970, l'Amérique latine s'est

---

<sup>1</sup> Victor Bulmer-Thomas, *La historia económica de América Latina desde la Independencia*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2003.

<sup>2</sup> Octavio Paz, *Obras completas II*, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2000, p. 663 : « Ainsi a commencé mon expulsion du présent », « pour nous, Hispano-Américains, ce présent réel n'habitait pas dans nos pays : c'était le temps vécu par les autres, les Anglais, les Français, les Allemands » (Octavio Paz, *La Quête du présent. Discours de Stockholm*, trad. Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard, 1991, p. 20).

largement cantonnée à cette vision binaire, opposant modernité et tradition, dans laquelle la modernité occidentale est le canon unique et définitif<sup>1</sup>. L'idée centrale est celle du développement, qui doit permettre de rattraper ce retard vis-à-vis des pays dominants. Le même discours se retrouve dans l'Écosse de Stevenson et des années suivantes, sur le plan politique et culturel. T.S. Eliot, dans son article « Was There a Scottish Literature ? » (1919) résume dans le domaine littéraire cette impression générale, en faisant de la littérature écossaise une forme provinciale inexistante, absorbée par la métropole<sup>2</sup>. La conviction d'être en retard, à tous points de vue, est spectaculairement synthétisée dans la formule de Tom Nairn : l'Écosse est la *failed Nation*<sup>3</sup>. Vue sous cet angle, la proximité culturelle entre Écosse, Argentine et Amérique latine est plus claire : elle s'inscrit dans un schéma défini par les centres, auxquels elles appartiennent tout en y étant cantonnées à une position marginale, en retard culturellement.

Cela permet de comprendre pourquoi ces trois ensembles géographiques ont pour point commun de susciter des débats étrangement similaires à l'intérieur des sciences humaines, notamment depuis les années 1980 et l'implantation des études postcoloniales. De nombreux travaux ont en effet eu tendance à chercher à élargir la réflexion postcoloniale à l'ensemble des zones géographiques faisant l'expérience d'une domination culturelle et politique, indépendamment de la simple logique coloniale classique. L'affirmation par Stephen Slemon, dans le cadre de la *Commonwealth literature*, de la légitimité de l'approche postcoloniale au sujet de l'Australie et de la Nouvelle-Zélande est un des exemples de cette nouvelle perspective<sup>4</sup>. Bien que le cas le plus étudié, dans cette optique, ait été l'Irlande, l'Écosse n'a pas échappé à cette relecture historique, de nombreux travaux s'intéressant aux mécanismes de domination anglaise et aux phénomènes d'acculturation qui en ont découlé, justifiant ainsi une lecture postcoloniale de la question écossaise, qu'elle soit politique, sociale ou culturelle<sup>5</sup>. L'Écosse rejoint ainsi la constellation d'ensembles géographiques étudiés selon cette méthode, comme l'Amérique latine depuis les années 1980. Le tournant postcolonial pris par les études sur le réalisme magique est, comme nous le verrons, un exemple parmi d'autres de ce changement.

---

<sup>1</sup> Sur ce sujet, voir Cornelia Sieber, « La transformación de la modernidad en discursos latinoamericanos recientes », in Alfonso de Toro (dir.), *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica. 'Hibridez' y 'Globalización'*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 45-59.

<sup>2</sup> T. S. Eliot, « Was There a Scottish Literature ? », reproduit dans Margery Palmer McCulloch (dir.), *Modernism and Nationalism : Literature and Society in Scotland, 1918-1939*, Glasgow, Association for Scottish Literary Studies, 2004, p. 10-12.

<sup>3</sup> Tom Nairn, *The Break-up of Britain*, Londres, New Left Books, 1977, chapitres 2 et 3.

<sup>4</sup> Stephen Slemon, « Unsettling the Empire : Resistance Theory for the Second World », in *World Literature Written in English*, 30/2, 1990, p. 30-41.

<sup>5</sup> Voir, entre autres, Alan Riach, « Tradition and the New Alliance : Scotland and the Caribbeans », in Raoul Granqvist (dir.), *Major Minorities : English Literatures in Transit*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 1993, p. 9-18 ; Michael Hechter, *International Colonialism : The Celtic Fringe in British National Development 1536-1966*, Londres, Routledge, 1975 ; James Hunter, *Last of the Free : A Millennial History of the Highlands and Islands of Scotland*, Edimbourg & Londres, Mainstream, 2000 ; Michael Lynch, *Scotland : A New History*, Londres, Pimlico, 1992.

Cet élargissement du cadre postcolonial n'est pourtant pas sans faire débat, et se heurte à toutes sortes d'objections. Dans les deux cas, il est impossible de faire abstraction des engagements politiques qui peuvent sous-tendre ces travaux, qui peuvent servir de justification au nationalisme le plus agressif ; *a contrario*, globaliser de telles expériences peut être une autre manière de réaffirmer une vision du monde simpliste et binaire. L'inscription de l'Écosse dans le débat postcolonial a rencontré de nombreuses critiques, en particulier sur le plan politique, puisque l'Écosse n'a jamais été à proprement parler une colonie, et qu'elle n'est pas non plus indépendante. Les tenants de la position postcoloniale défendent en général leur point de vue par la distinction entre étude socio-politique et étude discursive, cette dernière permettant un dépassement de la simple situation géographique et un élargissement du cadre de réflexion<sup>1</sup>. Ces arguments n'emportent pas toujours la conviction, notamment en littérature : la récente *Edinburgh History of Scottish Literature* réfute par exemple cette tendance, estimant que la comparaison avec la littérature postcoloniale est menée « de manière assez inappropriée<sup>2</sup> » et simpliste. Les mêmes débats sémantiques parcourent les travaux latino-américains, malgré un usage plus répandu de la méthode postcoloniale<sup>3</sup>.

Sans entrer dans le détail de ces débats, il apparaît ainsi clairement que la situation des ensembles géographiques étudiés offre des similitudes qui poussent la recherche à utiliser des méthodes semblables de réflexion, malgré la distance géographique et culturelle. Le principal point commun tient à un processus d'éveil national – ou continental – dans un contexte où la domination des centres reste prégnante. Très visible à partir de la Première Guerre mondiale en Amérique latine, avec une profonde remise en question de la culture cosmopolite de l'Occident et une montée des nationalismes<sup>4</sup>, ce processus est plus ambigu en Écosse au cours du XIX<sup>e</sup>, où il a traditionnellement été étouffé par une soi-disant anglicisation générale de la pensée ; des travaux récents ont largement remis en question cette vision et réaffirmé la vivacité d'une culture proprement nationale, ce dont les écrits de Stevenson attestent, au demeurant<sup>5</sup>. Ce double aspect

---

<sup>1</sup> « In this wider context, postcolonialism can be seen as a usefully extendable critical approach which has developed invaluable tools for studying thematic patterns pertaining to the relation between culture, subalternity, power and national or ethnic identity » (Silke Stroh, *Uneasy Subjects. Postcolonialism and Scottish Gaelic Poetry*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2011, p. 22). Nous renvoyons à l'introduction de cet ouvrage pour un état de la recherche sur l'Écosse et le champ postcolonial.

<sup>2</sup> Ian Brown, Thomas Owen Clancy, Susan Manning et Murray Pittock, « Scottish Literature : Criticism and the Canon », in Ian Brown et *alii* (dir.), *The Edinburgh History of Scottish Literature*, Edinburgh University Press, 2007, p. 12: « quite inappropriately ».

<sup>3</sup> Nous renvoyons ici à deux collectifs dirigés par Alfonso de Toro : *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica. 'Híbridos' y 'Globalización'*, *op. cit.* et *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 1997.

<sup>4</sup> Voir notamment Eduardo Devés Valdés, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*, *op. cit.*

<sup>5</sup> Voir Cairns Craig, « Nineteenth-Century Scottish Thought », in Iain Brown et *alii* (dir.), *The Edinburgh History of Scottish Literature*, *op. cit.*, p. 267-276.

culturel participe de la grande complexité de la situation de ces espaces, où l'hétérogénéité sociale n'est pas sans créer une certaine schizophrénie. L'Écosse du XIX<sup>e</sup> siècle est ainsi dans la position curieuse d'un pays à la fois colonisateur et colonisé, centre et périphérie, opposition recoupant en partie celle entre Lowlands et Highlands : les premiers sont un des centres littéraires européens depuis le siècle précédent, sous l'influence d'élites anglicisées tandis que la culture des seconds tend à être niée, dilemme national dont les romans de Walter Scott donnent un bon aperçu<sup>1</sup>. Comme le résume Silke Stroh, la situation de l'Écosse est double :

Un des problèmes centraux est l'ambivalence du statut culturel et politique de l'Écosse, qui est un Autre marginalisé à l'intérieur de la Grande-Bretagne, tout en faisant partie intégrale du courant dominant britannique et de l'affirmation de son identité<sup>2</sup>.

L'Amérique latine vit le même questionnement, et particulièrement l'Argentine, du fait entre autres de la massive immigration européenne depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces situations ont amené les chercheurs à bâtir des concepts davantage susceptibles de rendre compte d'une telle complexité que l'opposition entre modernité et marge : que l'on parle de « modernité périphérique<sup>3</sup> », de « périphérie comme centre<sup>4</sup> », d'« hybridité<sup>5</sup> » ou d'« interface entre marge et périphérie<sup>6</sup> », l'idée centrale est de reproduire conceptuellement une situation d'entre-deux, qu'aucun grand système schématique ne parvient à cerner de manière satisfaisante. Toutes ces expressions renvoient la même impression que celles citées plus haut à propos des auteurs de notre corpus : un positionnement entre centres et marges, rendant difficile une définition. Dans cette mesure, nos auteurs redoublent la situation des espaces dont ils sont issus, tout en cherchant à se construire leur propre champ. Ce sont ces stratégies qu'il nous faut donc étudier.

## 2.2. Se situer dans l'espace : nationalisme et cosmopolitisme

Le périple accompli par Stevenson pour rejoindre Fanny Osbourne aux États-Unis en 1879-1880 nous fournit un remarquable réservoir de réflexions sur les ambiguïtés du positionnement que nous venons de dégager. On n'en conservera ici qu'un exemple, fort révélateur. En mai 1880,

---

<sup>1</sup> On trouve plusieurs études de cette question dans Leith Davis, Ian Duncan et Janet Sorensen (dir.), *Scotland and the Borders of Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

<sup>2</sup> Silke Stroh, *Uneasy Subjects. Postcolonialism and Scottish Gaelic Poetry*, *op. cit.*, p. 12 : « a key issue is the ambivalence of Scotland's cultural and political status, as both an intra-British marginalised Other and an integral part of the British mainstream and Britain's sense of self ».

<sup>3</sup> José Joaquín Brunner, « El proceso de modernización y la cultura », in Gonzalo Martner (dir.), *América Latina hacia el 2000. Opciones y estrategias*, Caracas, Nueva Sociedad, 1986, p. 163-193.

<sup>4</sup> Alfonso de Toro, « Jorge Luis Borges : The Periphery at the Center/The Periphery as Center/The Center of the Periphery : Postcoloniality and Postmodernity », in Fernando de Toro et Alfonso de Toro (dir.), *Borders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 1995, p. 11-45.

<sup>5</sup> Nestor García Canclini, *Culturas híbridadas. Estrategías para entrar y salir de la modernidad*, *op. cit.* et Murray Pittock, *Scottish and Irish Romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

<sup>6</sup> Silke Stroh, *Uneasy Subjects. Postcolonialism and Scottish Gaelic Poetry*, *op. cit.*, p. 13 : « interface between margin and periphery ».

à Calistoga (Californie), Stevenson rencontre par hasard un Suédois venu s'installer en Amérique après avoir bien connu l'Écosse. Fasciné par le personnage, il a la réflexion suivante :

Here was a man, at least, who was a Swede, a Scot, and an American, acknowledging some kind allegiance to three lands [...]. I have myself met and spoken with a Fifeshire German, whose combination of abominable accents struck me dumb. But, indeed, I think we all belong to many countries. And perhaps this habit of much travel, and the engendering of scattered friendships, may prepare the euthanasia of ancient nations<sup>1</sup>.

Quelques pages de ce témoignage autobiographique qu'est *The Silverado Squatters* plus tard, Stevenson adopte la position inverse, sans s'émouvoir de ce changement d'avis : « A few pages back, I wrote that a man belonged, in these days, to a variety of countries ; but the old land is still the true love, the others are but pleasant fidelities<sup>2</sup> ».

En l'espace d'une dizaine de pages, Stevenson nous offre la synthèse de la contradiction au cœur de son expérience littéraire, et de celles des trois auteurs argentins : un besoin de cosmopolitisme, qui passe par le désir d'« euthanasie des anciennes nations », pour reprendre cette formule spectaculaire, associée à un amour jamais démenti pour son pays d'origine. Ce sentiment d'appartenance multiple, présenté ici de manière abrupte, est au fondement du positionnement de nos auteurs.

#### *a. Contexte biographique : nation et déplacement*

Il est impossible de définir précisément ce positionnement sans rappeler, même rapidement, plusieurs données biographiques. Chacun des quatre cas étudiés est différent, et c'est de cette différence même que peut se nourrir un parallèle réellement efficace. Tous partagent néanmoins un point commun : l'appartenance à un milieu social privilégié, qui leur a permis de voyager et de découvrir le monde, bien que, pour des raisons différentes, Cortázar et, surtout, Stevenson aient aussi connu le dénuement lors de leurs déplacements.

La vie de Bioy Casares est, par rapport à celle des trois autres, une exception : elle n'est faite d'aucun décentrement ou exil spectaculaire. Elle est néanmoins marquée par une tradition du voyage : les Bioy sont originaires de la région d'Oloron-Sainte-Marie, « qui restera à jamais foyer de toutes leurs nostalgies<sup>3</sup> », et ont émigré en Argentine entre 1835 et 1850, tandis que les Casares

---

<sup>1</sup> *W 18*, p. 110 : « J'avais en face de moi un homme qui Suédois, Écossais et Américain, reconnaissait une aimable allégeance envers trois pays [...]. J'ai moi-même rencontré un Allemand du Fifeshire dont le mélange abominable d'accents me laissa abasourdi. C'est qu'effectivement, je le crois, nous appartenons tous à bien des pays, et il n'est pas impossible qu'avec les amitiés éparées qu'elle engendre, cette habitude que nous avons de beaucoup voyager prépare l'euthanasie des anciennes nations » (Robert Louis Stevenson, *La Route de Silverado*, trad. Michel Le Bris, Payot, 1991, p. 397).

<sup>2</sup> *W 18*, p. 115 : « J'ai écrit, quelques pages plus haut, qu'à notre époque un homme appartenait souvent à bien des nations. Cela dit, seule sa vieille patrie reste son grand amour. Ses autres pays d'attache ne sont que d'agréables infidélités » (*La Route de Silverado*, *op. cit.*, p. 405).

<sup>3</sup> Michel Lafon, « Introduction générale : l'invention de Bioy Casares », in *Rom*, p. X.

viennent de la province espagnole de Biscaye. Bioy est né en 1914 dans une famille de grands propriétaires bourgeois, où les longs séjours en Europe et aux États-Unis sont monnaie commune. Entre 1924 et 1929, il découvre entre autres Paris, Venise, l'Égypte et les États-Unis. Cette enfance cosmopolite, qui n'est pas sans rappeler celles d'autres écrivains hispano-américains<sup>1</sup>, a comme contre-point une vie adulte largement basée en Argentine, sans grand bouleversement géographique.

De ce point de vue, Borges est assez proche de son grand ami. Mais sa jeunesse a été, encore plus que Bioy, marquée par la découverte d'un autre horizon. Né en 1899, Borges a passé toute son adolescence, de 1914 à 1921, en Europe, entre Genève, Lugano et l'Espagne. De l'avis de son biographe, Emir Rodríguez Monegal, cette expérience de l'étranger a été cruciale dans la formation de l'écrivain Borges : c'est en Suisse qu'il apprend le français et l'allemand, qu'il découvre De Quincey, Carlyle, Chesterton ou Whitman dont l'influence sur son œuvre sera capitale. C'est aussi durant cette période qu'il se forme à la poésie, devenant un avant-gardiste convaincu, notamment grâce à la rencontre « décisive<sup>2</sup> », à Séville, avec le groupe ultraïste gravitant autour de Rafael Cansinos-Asséns. À son retour à Buenos Aires en 1921, Borges cherche à faire partager les thèmes ultraïstes, alimentés par un autre séjour en Europe, en 1923-24. Ce voyage est au demeurant sa dernière sortie d'Argentine avant une tournée triomphale de conférence aux États-Unis en 1961, suivie de plusieurs autres, en Europe et en Israël, notamment. Dans la dernière année de sa vie, de 1985 à 1986, il s'installe à Genève, où il décède. Malgré ces déplacements, l'essentiel de son existence, comme celle de Bioy, s'est déroulée à Buenos Aires.

Il est difficile de trouver un tel point de repère national chez Stevenson et Cortázar, dont le rapport au pays natal s'inscrit davantage dans la distance. La vie de l'écrivain écossais est très connue, au point d'avoir un temps pris une dimension romanesque quasi légendaire chez ses lecteurs les plus fervents. Toute son existence s'est construite autour d'une sorte d'errance permanente, aux racines multiples. La volonté de s'éloigner de ses parents et du calvinisme écossais y accompagne un désir d'aventure, de découverte d'ailleurs, ainsi qu'une obligation médicale : victime d'une forme d'emphysème pulmonaire<sup>3</sup>, il ne pouvait rester trop longtemps en Écosse, où le climat froid et humide risquait de le tuer. On peut distinguer, dans le rapport de Stevenson au voyage, deux mouvements. Le premier est celui de sa jeunesse où, dépendant financièrement de ses parents, il limite son éloignement du pays à la France et à l'Angleterre, et expérimente la vie de bohème. À partir de 1879, date à laquelle il fuit aux États-Unis pour

---

<sup>1</sup> Notamment Carlos Fuentes, fils de diplomates.

<sup>2</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges : biographie littéraire*, op. cit., p. 197.

<sup>3</sup> Selon l'hypothèse de Michel Le Bris, in *Robert Louis Stevenson : Les années bobémiennes [1850-1880]*, op. cit., p. 59 et 72.

retrouver sa future femme, Fanny Osbourne, cet éloignement prend une dimension bien plus spectaculaire, du fait des longs séjours en Californie (août 1879 – juillet 1880), dans les Adirondacks (sept. 1887 – mai 1888) puis dans le Pacifique, de mai 1888 jusqu'à sa mort, le 3 décembre 1894. Une chronologie de la vie de Stevenson laisse clairement apparaître un refus de rester trop longtemps en Écosse : ses séjours y sont systématiquement écourtés pour un nouveau départ, laissant l'impression d'un homme en mouvement permanent.

En regard de ces allers-retours, le schéma de la vie de Julio Cortázar est bien plus limpide. Né à Bruxelles en 1914, par le hasard de l'affectation de son père, délégué commercial auprès de l'ambassade argentine en Belgique, Cortázar passe ses premières années, durant la Première Guerre mondiale, à Zurich, puis à Barcelone, avant que sa famille revienne à Buenos Aires en 1918. Contrairement à beaucoup de latino-américains, il ne part pas faire ses études en Europe, malgré son attirance pour le Vieux Continent. En 1951, dans le contexte politique pesant du péronisme, il décide de s'installer à Paris, où il reste jusqu'à sa mort en 1984. Cette rupture brutale avec son pays ne sera entrecoupée que de quelques courts séjours en Argentine, dont un en 1960 qu'il compare à un cauchemar<sup>1</sup>. Elle est symbolisée par l'acte hautement symbolique de François Mitterrand qui, en 1981, lui octroie, ainsi qu'à Milan Kundera, la nationalité française.

Stevenson et Cortázar, du fait de ces éloignements permanents de leur pays, partagent une même relation complexe à leur pays natal. La vision que Stevenson a de l'Écosse est ainsi particulièrement difficile à définir, car elle évolue avec la distance qui l'en sépare. Comme l'écrit David Daiches, « son désir d'échapper à l'Écosse n'était pas moins puissant que son désir d'y trouver ses racines<sup>2</sup> », ce paradoxe se construisant dans un mélange de moquerie et de nostalgie envers son pays, où affleure une certaine incompréhension devant son incapacité à s'en détacher :

Of all mysteries of the human heart, this is perhaps the most inscrutable. There is no special loveliness in that gray country, with its rainy, sea-beat archipelago ; its fields of dark mountains ; its unsightly places, black with coal ; its treeless, sour unfriendly looking corn-lands ; its quaint, gray, castled city, where the bells clash of a Sunday, and the wind squalls, and the salt showers fly and beat. I do not even know if I desire to live there ; but let me hear, in some far land, a kindred voice sing out, "Oh, why left I my hame ?" and it seems at once as if no beauty, under the kind heavens, and no society of the wise and good, can repay me for my absence from my country<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Lettre à Jean Barnabé, 30 mai 1960, in *Cartas 1937-1963*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, p. 423 : « una pesadilla ».

<sup>2</sup> David Daiches, « Stevenson and Scotland », in Jenni Calder (dir.), *Stevenson and Victorian Scotland*, Edinburgh University Press, 1981, p. 12 : « the urge to escape from Scotland was no less potent in him than the urge to seek his roots here ».

<sup>3</sup> *W 18*, p. 115 : « Parmi tous les mystères du cœur humain, il n'en est peut-être pas de plus insondable. Archipel battu par les pluies et la mer, champs de ténébreuses montagnes, endroits enlaidis et noircis par le charbon, où le vent se lève en bourrasques, où le sel de la mer retombe en averses qui battent, il n'est rien de bien souriant dans notre contrée de grisailles. Je ne sais même pas si je désirerais y vivre mais... ah ! entendre dans un pays lointain une



La description géographique de l'Écosse est dans ce passage, comme souvent, presque entièrement péjorative, du fait des multiples négations ou affixes privatifs (« unsightly », « treeless », « unfriendly ») ; mais elle n'empêche pas une nostalgie irréprouvable, où le souvenir du pays natal, évoqué très abstraitement dans la deuxième partie du passage, pèse sur l'auteur. La correspondance de Stevenson, notamment, permet de prendre conscience de ce rapport très ambivalent de l'écrivain à son pays, qu'il rejette et admire en même temps. À de nombreuses reprises, il affirme sans ambages ne pas aimer Édimbourg, dans un refus où se mêlent la lassitude envers un climat trop sévère, et l'opposition à l'autorité parentale et au calvinisme<sup>1</sup>. En se définissant lui-même comme un vagabond, il fait de cet éloignement de l'Écosse à la fois une esthétique et un style de vie. Mais, par une sorte de retour sur soi, chaque vagabondage fait renaître l'amour pour son pays, et le fait changer. « I do not know if I am the same man I was in Europe », écrit-il à Edmund Gosse en octobre 1879, lors de son premier voyage aux États-Unis, avant de continuer :

I had no feeling one way or another, from New York to California, until, at Dutch Flat, a mining camp in the Sierra, I heard a cock crowing with a home voice ; and then I fell to hope and regret both in the same moment<sup>2</sup>.

La distance, en un sens, ranime le sentiment de devoir écrire sur son pays. À son retour des États-Unis, Stevenson se lance ainsi dans un grand projet d'histoire de l'Écosse à partir de l'Acte d'Union de 1707, qu'il aurait intitulé *Scotland and The Union : the Transformations of the Scottish Highlands*, envisagé sous la forme d'un tableau social, économique et religieux de l'Écosse<sup>3</sup>. Le même retour à l'Écosse est sensible lors de son départ dans le Pacifique, où il rédige notamment un grand roman écossais, *Weir of Hermiston*, qui s'ouvre sur un poème consacré à la tristesse de l'exil :

I saw rain falling and the rainbow drawn  
On Lammermuir. Harkening I heard again  
In my precipitous city beaten bells  
Winnow the keen sea wind. And here afar,

---

voix que je sais de mon sang soudain entonner : « Oh ! Pourquoi ai-je quitté mon pays ? » et aussitôt il me semble que jamais aucune beauté sous les cieux, que jamais la compagnie du sage ou de l'homme au grand cœur ne sauront me récompenser d'avoir laissé tout cela derrière moi » (*La Route de Silverado, op. cit.*, p. 406).

<sup>1</sup> Voir par exemple la lettre à Fanny Sitwell de mai 1874, *LdV*, p. 284. La détestation d'Édimbourg a été supprimée dans l'édition anglaise (*W 31*, p. 106).

<sup>2</sup> Lettre à Edmund Gosse, 8 octobre 1879, *W 32*, p. 54 : « Je ne sais pas si je suis le même homme qu'en Europe », « Entre New York et la Californie, je n'ai éprouvé aucun sentiment particulier, jusqu'au moment où, à Dutch Flats, un camp de mineurs dans la Sierra, j'ai entendu un coq chanter avec des accents qui m'évoquaient le pays ; j'ai alors plongé, au même instant, dans un mélange d'espoirs et de regrets » (*LdV*, p. 374).

<sup>3</sup> On trouve le plan provisoire de cet ouvrage, qui ne sera jamais terminé, dans une lettre du 12 décembre 1880 à son père (*W 32*, p. 90-91).

Intent on my own race and place, I wrote<sup>1</sup>.

Comme dans la citation précédente, la pluie et la tristesse du paysage semblent condenser la vision qu'a Stevenson de l'Écosse, vision qui n'en est pas moins empreinte d'une grande émotion. « It is a singular thing that I should live here in the South Seas under conditions so new and so striking, and yet my imagination so continually inhabit that cold old huddle of grey hills from which we come<sup>2</sup> », écrit-il à J. M. Barrie, confirmant que l'appréhension de la réalité nationale s'aiguisait lorsque cette dernière est mise à distance. Michel Le Bris a bien montré, au demeurant, le paradoxe de cet écrivain « qui passa l'essentiel de sa vie hors d'Écosse, ne la supportait pas quand il y séjournait et vécut très longtemps en rupture de famille<sup>3</sup> », mais n'en était pas moins obsédé par le passé de son pays et de sa famille, se cherchant des ancêtres glorieux jusqu'à la « monomanie<sup>4</sup> ». Les travaux de Barry Menikoff ont permis de réévaluer l'érudition de Stevenson concernant l'histoire écossaise, en montrant qu'il avait une réelle « attitude érudite<sup>5</sup> » dans la recherche de sources originales pour se documenter, au point d'avoir vu son nom proposé pour prendre en charge la chaire de loi constitutionnelle et d'histoire à l'Université d'Édimbourg. Le projet de *Scotland and the Union* n'est qu'un exemple de cette passion qui resurgit à intervalles réguliers dans la vie de l'écrivain, chez qui le rejet physique du pays semble toujours accompagner une fascination intellectuelle pour le passé national dont il est issu. Un autre projet inachevé de Stevenson est une histoire de sa famille, intitulée *Records of a Family Engineers*, illustration de cette double attitude, entre rejet brutal et admiration hyperbolique pour ces bâtisseurs de phares : « I have often thought », écrit-il, « that to find a family to compare with ours in the promise of immortal memory, we must go back to the Egyptian Pharaohs<sup>6</sup> ».

Le même paradoxe se retrouve, sous des formes atténuées, chez les écrivains argentins. Chez l'un comme chez les autres, l'impression générale que fournissent leurs interventions sur leur pays est celle d'un décalage, d'un refus d'appartenir complètement à cet espace géographique. La jeunesse nationaliste de Borges laisse ainsi assez vite la place à une vision esthétisée, mythifiée de la réalité de son pays. Un entretien avec Osvaldo Ferrari, à la fin de sa vie, procure un bon

---

<sup>1</sup> *W* 16, p. 1 : « J'ai vu la pluie tomber, et l'arc-en-ciel monter/ Sur Lammermuir. Écoute, j'entends encore/ Dans ma vieille cité aux pentes escarpées/ Les cloches qui tintent et le vent qui siffle,/ L'âpre vent qui souffle de la mer./ C'est ici, bien loin, que j'écris penché/ Sur ma race et sur mon berceau » (*PE*, p. 640).

<sup>2</sup> Lettre à J.M. Barrie, 1<sup>er</sup> novembre 1892, *W* 34, p. 166 : « C'est une chose singulière que je doive vivre ici dans les mers du Sud dans des conditions totalement nouvelles et frappantes, et que mon imagination continue à habiter les vieilles collines grises et froides d'où nous venons » (*LmS*, p. 652).

<sup>3</sup> Michel Le Bris, *Robert Louis Stevenson : Les années bohémiennes*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>5</sup> Barry Menikoff, *Narrating Scotland. The Imagination of Robert Louis Stevenson*, *op. cit.*, p. 10 : « a scholar's attitude toward history ». L'auteur donne comme exemple des lettres de Stevenson où l'écrivain réclame à ses correspondants des sources originales pour se documenter. B. Menikoff estime au demeurant, sur la base de témoignages extérieurs, que la candidature de Stevenson était « not only conceivable but plausible » (p. 26).

<sup>6</sup> *W* 29, p. 102 : « « j'ai souvent pensé que pour trouver une famille qui puisse se comparer à la nôtre dans la promesse d'une gloire immortelle, il fallait remonter aux Pharaons d'Égypte » (trad. Michel Le Bris, *Robert Louis Stevenson : Les années bohémiennes*, *op. cit.*, p. 27).

exemple du fonctionnement de Borges sur ce point. Il y est présenté comme un « eterno viajero » et affirme ne pas être du tout perturbé à l'idée de quitter systématiquement l'Argentine : « yo vuelvo, enriquecido con mis viajes, no empobrecido, y menos, distorsionado<sup>1</sup> ». Interrogé sur ce que cette distance crée en lui, l'écrivain argentin, il répond comme si son pays n'existait que dans un passé révolu :

Yo siempre tengo un recuerdo anacrónico de este país. Claro, yo perdí la vista más o menos un poco antes del cincuenta y cinco – perdí mi vista de lector en esa fecha. Me imagino a Buenos Aires de un modo del todo anacrónico ; sin querer pienso en Buenos Aires como en una ciudad de casas bajas... Claro, parece que yo nunca he visto mucho, pero cuando veía lo que veía, era algo que me impresionó. Y ahora sé que es falsa esa visión. Y, sin embargo, sigo teniéndola : sigo imaginándome un Buenos Aires que, desde luego, no se parece al Buenos Aires real ; sigo imaginándome a Buenos Aires de casas bajas, de azoteas, de patios, de aljibes, de zaguanes. Sé que todo eso es anacrónico ; sé que ya no se da eso<sup>2</sup>.

Alors que la question de Ferrari portait sur l'Argentine, Borges ne parle que de Buenos Aires, et détourne toute question sur la politique ou le rapport à la nation. Les écrits de Borges, à partir des années 1930, illustrent cette tendance progressive à parler d'un pays imaginé, dont il sait pertinemment qu'il n'existe plus. Sa passion pour le *Martín Fierro*, le grand poème épique argentin, s'inscrit tout à fait dans cette vision anachronique de son pays, qui continue à exister dans ses textes par le décalage chronologique plus que par l'appréhension immédiate. Sa cécité en est à l'évidence une raison, tout comme son rejet de plus en plus affirmé de toute forme de nationalisme, durant la Seconde Guerre mondiale et le gouvernement de Perón. Il s'en explique au demeurant dans les mêmes entretiens :

O. F. : Lo que es muy claro es el concepto que usted expresó en 1945, refiriéndose al nazismo, al decir que se trata del prejuicio de la superioridad de la propia patria, del propio idioma ; de la propia religión...

J. L. B. : Bueno, es lo que ha cundido ahora en el mundo entero : parece que en todas partes la gente está tan orgullosa de sus mínimas diferencias, ¿no ? Es lo que se acentúa en todas partes : el color local. Ahora, aquí, felizmente no tenemos color local, pero se lo inventa o se lo inventará. Y, en todo caso, la exaltación del gaucho es una forma de nacionalismo también. Que no compartieron quienes fundaron este país, desde luego ; ya que la palabra gaucho era una palabra despectiva cuando yo era chico.

O. F. : ¿Serían formas de exacerbación del nacionalismo entonces ?

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *En diálogo I, op. cit.*, p. 24 et 27 : « éternel voyageur », « je reviens enrichi de mes voyages, pas appauvri du tout, et encore moins déconcentré » (Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *Dialogues I, op. cit.*, p. 22 et 28).

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *En diálogo I, op. cit.*, p. 271 : « J'ai gardé un souvenir anachronique de ce pays. Bien sûr, j'ai perdu la vue aux environs de cinquante-cinq ans – j'ai perdu alors ma vue de lecteur. J'imagine Buenos Aires d'une façon anachronique ; sans le vouloir j'imagine Buenos Aires comme une ville aux maisons basses... C'est vrai que je n'ai jamais vu beaucoup, mais quand je voyais ce que je voyais, j'étais impressionné. A présent je sais que cette vision est fautive. Et pourtant je continue à l'avoir : je continue à imaginer une Buenos Aires qui ne ressemble pas à la Buenos Aires réelle ; je continue à m'imaginer Buenos Aires avec des maisons basses, des terrasses, des patios, des citernes, des vestibules. Je sais que tout cela est anachronique ; je sais que maintenant on ne le voit plus » (Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *Dialogues I, op. cit.*, p. 118).

J. L. B. : Sí, ése es uno de los grandes males, de los máximos males de est época [...]. Lo que le he dicho del planeta parcelado en países, y esos países provistos de fronteras, de lealtades, de prejuicios... son muchos peligros, sí, pero sin embargo, creo que vamos a sobrevivir a todo eso<sup>1</sup>.

Il y a là une position autant esthétique que politique, qui tend à nier l'importance d'opinions individuelles aussi provisoires que la croyance dans la supériorité d'un territoire. Borges cultive cette distance, mais celle-ci ne peut faire oublier l'omniprésence de l'Argentine dans ses écrits, quand bien même il s'agit d'une présence mythifiée.

Chez Cortázar, cette distance est plus que cultivée, puisque l'auteur la vit concrètement par son départ en Europe. Le rapport de Cortázar avec l'Argentine est, en un sens, un miroir inversé de celui de Borges : alors que ce dernier s'est éloigné peu à peu du nationalisme de sa jeunesse, Cortázar a redécouvert l'Argentine au fur et à mesure de son éloignement. Avant son départ, son pays est en partie associé au nationalisme le plus agressif, tel qu'il l'a vécu à l'école normale Mariano Acosta de Buenos Aires, où il faisait ses études entre 1929 et 1935 :

A pesar de que yo no tenía ningún sentido político en esa época, me fui dando cuenta de que los planes de educación de esa escuela consistían en ir fabricando maestros y profesores de un corte típicamente nacionalista, con las ideas más primarias y más negativas sobre la Patria, el Orden, el Deber, la Justicia, el Ejército, la Civilidad. Todo lo que, en el cuento, lleva – sobre todo en el tramo final – a la noción de que en esa escuela se están fabricando fascistas<sup>2</sup>.

Ce rejet s'articule, dans un mélange extrêmement complexe, à la découverte des romans de Roberto Arlt et à son travail de traducteur public à Buenos Aires, où il découvre avec fascination l'argot local et les bas-fonds de la capitale argentine, ainsi qu'au sentiment de se sentir européen et de devoir quitter son pays. La récurrence dans ses fictions de deux rives, notamment dans *Rayuela*, résume bien ce double mouvement assez proche de celui de Stevenson, fait de rejet de son pays en même temps que d'un enracinement réel dans une tradition nationale : on peut reprendre ici l'expression de Karine Berriot, qui affirme très justement que « l'intérêt [de Cortázar] pour l'Europe est toujours allé de pair avec un amour viscéral de l'Argentine et de

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *En diálogo I, op. cit.*, p. 158 : « O. F. : Ce que vous disiez du nazisme en 1945 est très clair. Il s'agit d'un préjugé affirmant la supériorité de sa patrie, de sa langue, de sa religion.../ J. L. B. : Un préjugé qui se propage actuellement dans le monde entier. On dirait que partout les gens sont fiers de leurs infimes différences. On voit partout se développer la couleur locale. En Argentine, heureusement, nous n'en avons pas, mais on peut toujours l'inventer et on l'inventera. D'ailleurs, la célébration du *gaucho* est une forme de nationalisme, que ne partageaient pas les fondateurs de ce pays car dans mon enfance le mot *gaucho* était péjoratif./ O.F. : Il y aurait là les formes d'un nationalisme exacerbé ?/ J. L. B. : C'est un des plus grands maux de notre temps [...]. La division de la planète en pays pourvus de frontières, avec leur attachement au drapeau et leurs préjugés, est dangereuse, mais je crois que nous leur survivrons » (Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *Dialogues I, op. cit.*, p. 321).

<sup>2</sup> Julio Cortázar et Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997, p. 49 : « Bien que je n'aie eu aucun sens politique à cette époque, je me suis aperçu que le but de cette école était de fabriquer des maîtres et des professeurs d'un modèle typiquement nationaliste, ayant les idées les plus primaires et les plus négatives sur la Patrie, l'Ordre, le Devoir, la Justice, l'Armée, le Civisme. Tout ce qui [...] mène à l'idée que dans cette école on fabrique des fascistes » (Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, trad. Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1986, p. 41).

Buenos Aires<sup>1</sup> ». La distance est, dans son cas, la condition nécessaire pour s'autoriser à parler de son pays.

Bioy Casares est, finalement, celui de nos quatre écrivains chez qui cet éloignement est le moins spectaculaire. Il existe chez lui, mais en mode mineur, un grand nombre de ses œuvres portant d'ailleurs sur la description de l'Argentine et de Buenos Aires. Une anecdote, racontée dans ses mémoires et située dans les années 1930, est tout à fait révélatrice du positionnement de Bioy sur ce point :

En aquella época, influido probablemente por lo que dice Stuart Mill en su *Autobiografía* sobre el tiempo que se pierde en la vida social, yo soñaba con retirarme a un lugar solitario para leer y escribir. Influido en este punto por Stevenson, pensé en remotas islas del Pacífico que, años después, tendrían progenie en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Una isla, menos espectacular, más a mano, fue el campo del Rincón Viejo, que mis padres habían dado en arrendamiento<sup>2</sup>.

L'humour de Bioy Casares et la référence à Stevenson mettent ici en évidence l'incapacité de l'écrivain à vivre une vraie mise à distance : pour toute île lointaine où s'exiler, il trouve la campagne environnant Buenos Aires. Mais l'intérêt de l'anecdote réside surtout dans la manière dont Bioy reconfigure cette réalité nationale, et crée, à sa façon, un éloignement. De cette géographie provinciale, il tente en effet de faire un endroit littéraire, en se jouant des clichés sur l'Argentine :

Wilde dice que el hombre mata a lo que más quiere. Yo soy un escritor satírico. Me place reírme de lo que más quiero, quizá en un secreto afán de sentir que ese amor es desinteresado, puro. Proyecté, pues, un artículo en el que describiría el campo como erizado de peligros, nada espectaculares, pero sí eficaces para destruir la vida del hombre [...]. Si lo hubiera escrito, no faltarían lectores que pensarán que yo no quería a esa región o que no me gustaba. La quiero entrañablemente y me gusta<sup>3</sup>.

La satire est ici la meilleure arme pour parler de son pays en le mettant à distance : jouer des clichés, de la dissimulation pour faire semblant de critiquer ce qu'on aime, telle est la stratégie littéraire la plus fréquente de Bioy Casares.

---

<sup>1</sup> Karine Berriot, *Julio Cortázar l'enchanteur*, Paris, Presses de la Renaissance, 1988, p. 79. Le chapitre 4 de cet ouvrage dessine un tableau très complet du rapport de Cortázar à l'Argentine.

<sup>2</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, *op. cit.*, p. 65-66 : « À cette époque, probablement influencé par ce que dit Stuart Mill dans son *Autobiographie* sur le temps que fait perdre la vie sociale, je rêvais de me retirer dans un endroit solitaire pour lire et écrire. Influencé sur ce point par Stevenson, je pensai aux îles lointaines du Pacifique qui, des années plus tard, donnèrent naissance à *La invención de Morel* et à *Plan de evasión*. Moins spectaculaire, plus à portée de main, le domaine du Rincón Viejo, que mes parents avaient mis en location, fit office d'île ».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 67-68 : « Wilde dit que l'homme tue ce qu'il aime le plus. Je suis un écrivain satirique. Rire de ce que j'aime le plus me plaît, peut-être par un désir secret de sentir que cet amour est désintéressé, pur. Je projetai donc d'écrire un article où j'aurais décrit le domaine comme hérissé de dangers, en rien spectaculaires mais extrêmement efficaces pour détruire la vie d'un homme. [...] Si je l'avais écrit, il y aurait forcément eu des lecteurs pour penser que je n'aimais pas cette région, qu'elle ne me plaisait pas. Je l'aime profondément, et elle me plaît ».

Ce rapport ambivalent à l'éloignement de son pays d'origine doit amener à essayer de définir avec le plus de précision possible la forme de déplacement de chacun de nos écrivains. Dans le cas de Borges et de Bioy Casares, l'influence étrangère vient d'une formation initiale, transmise par la famille à un moment où les jeunes écrivains en herbe ne disposaient pas d'une réelle autonomie. Ces voyages de jeunesse ne sont donc pas des exils : ils doivent se comprendre en regard des nécessités et des loisirs familiaux, ce qui n'empêche pas d'en saisir les conséquences. Pour Stevenson et Cortázar, en revanche, le départ du pays natal relève d'un choix d'adulte. On peut, pour tenter de définir ce choix, utiliser la répartition proposée récemment par Philippe Ollé-Laprune dans un ouvrage consacré aux échanges littéraires Europe – Amérique latine. Ce dernier y distingue trois modalités de passage d'un continent à l'autre : l'errance, « forme de vagabondage qui confie au hasard le soin de proposer événements et rencontres<sup>1</sup> » ; la quête, « déplacement intentionnel, volontaire, à la recherche de vérités nouvelles, de savoirs et de valeurs oubliés dans la terre d'origine<sup>2</sup> » ; et l'exil, départ forcé, marqué par la perte et l'absence. Curieusement, l'auteur classe Julio Cortázar dans la catégorie des exilés, alors même que la notion, à son sujet est très problématique. Cortázar emploie bien le mot *exilio*, en général, pour parler de son départ en France ; mais reprendre le terme sans recul serait oublier que ce départ n'a rien eu de forcé : il est le résultat d'un choix personnel, certes provoqué par des considérations politiques, mais qui n'avait *a priori* rien d'irréversible. Le départ de Cortázar serait sans doute plus à sa place dans la catégorie de la quête, comme nous le verrons par la suite : il s'inscrit dans un désir d'initiation, qui passe par la découverte de l'un des centres de la culture littéraire.

Le cas de Stevenson est encore plus délicat à définir. Dans un article intitulé « Stevenson and Exile », J. C. Furnas montre que ce qu'il appelle l'« exil » de Stevenson a en fait plusieurs faces. L'une d'elles – sans doute la seule qui mérite qu'on utilise le terme – est « l'exil thérapeutique<sup>3</sup> » lié à l'état de santé de Stevenson, qui nécessitait qu'il quittât le climat écossais pour des endroits plus chauds. En ce sens, l'installation aux Samoa a bel et bien une dimension d'exil, puisque Stevenson ne peut quitter le climat du Pacifique sans prendre un risque mortel. Mais ce caractère contraint du départ n'est qu'une motivation parmi d'autres, comme le montrerait une cartographie des déplacements de l'écrivain à travers les années. La part de l'errance est, en effet, d'une grande importance dans sa vie. Dans une lettre à sa mère, il se définit ainsi – en s'en excusant – comme un vagabond :

You must understand that I shall be a nomad, more or less, until my days be done. You don't know how much I used to long for it in old days ; how I used to go and look at the trains leaving, and wish to go with them

---

<sup>1</sup> Philippe Ollé-Laprune, *Europe – Amérique latine. Les écrivains vagabonds*, Paris, Éditions de la Différence, 2014, p. 16.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> J. C. Furnas, « Stevenson and Exile », in Jenni Calder (dir.), *Stevenson and Victorian Scotland*, *op. cit.*, p. 131 : « therapeutic exile ».

[...]. I *must* be a bit of a vagabond ; it's your own fault after all, isn't it ? You shouldn't have had a tramp for a son<sup>1</sup> !

Les nombreuses pérégrinations de Stevenson, notamment durant les années 1870, attestent d'un mode de vie réellement fondé sur l'errance ; ses réflexions sur la marche, notamment dans l'essai « Walking Tours » (1876), donnent au demeurant une profondeur esthétique au vagabondage, vu comme une expérience de liberté et de recherche de la lucidité. Néanmoins, cette errance, au fil des années, devient insuffisante pour soutenir la recherche fictionnelle que mène Stevenson : son besoin de découvrir de nouveaux espaces prend dès lors la forme d'une quête, ce déplacement où, comme le rappelle Philippe Ollé-Laprune, « le voyage doit être une révélation et l'écriture avoir la capacité de la mettre en forme<sup>2</sup> ». Il est clair que la découverte de l'Amérique et des rivages de la Californie, en 1879, participe de cette dimension initiatique de confrontation avec le *wilderness*, raconté dans *The Amateur Emigrant* et *The Silverado Squatters* et réutilisée par la suite dans *Treasure Island* et *The Master of Ballantrae*, entre autres<sup>3</sup>. Il s'agit de trouver un espace propice à l'aventure, pouvant soutenir l'expression de l'imaginaire, une entreprise tout à fait en résonance avec le développement contemporain de la « mystique de l'aventure » étudiée par Sylvain Venayre<sup>4</sup>. Au final, la part du hasard et de la nécessité est tellement mêlée dans la vie de Stevenson qu'il est impossible de réduire ses voyages à l'une ou l'autre forme sans caricaturer une expérience de l'étranger sans cesse renouvelée.

### b. Le rapport aux centres

Si le point commun de nos écrivains est d'être, chacun à leur manière et à différents degrés, dans une situation d'« écrivain déplacé<sup>5</sup> », du fait de leur rapport ambivalent à leur pays d'origine, le corollaire de cette situation est qu'ils se définissent également en rapport à un pôle qui n'est pas uniquement national. Dans l'espace littéraire et politique, l'Écosse comme l'Argentine sont en effet en position de périphérie, ce qui a pour résultat de forcer les écrivains issus de ces espaces à prendre position par rapport à un centre. On peut reprendre ici la géographie définie aussi bien par Pascale Casanova et Franco Moretti pour considérer que, dans un cas comme dans l'autre, ce sont Paris et Londres qui représentent ce centre. Stevenson comme les écrivains argentins

---

<sup>1</sup> Lettre à sa mère, 16 octobre 1874, *W* 31, p. 125 : « Tu dois comprendre que je serai plus ou moins un nomade, jusqu'à la fin de mes jours. Tu ne peux pas savoir à quel point j'en ai eu envie, autrefois ; comment j'allais regarder les trains en partance, et j'étais là, qui désirais si fort partir avec eux... [...] Je dois être quelque part un vagabond. Après tout, c'est un peu de ta faute, n'est-ce pas ? Tu n'aurais pas dû avoir un vagabond pour fils » (*LdV*, p. 294).

<sup>2</sup> Philippe Ollé-Laprune, *Europe – Amérique latine. Les écrivains vagabonds*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>3</sup> Le récit semi-biographique de Michel Le Bris *La porte d'or* (*op. cit.*) se veut une étude du choc qu'a représenté cette découverte pour Stevenson. Si l'écriture romancée et le caractère (assumé) de projection personnelle de l'auteur le rendent problématique dans une optique scientifique, ce texte n'en est pas moins, du fait de la connaissance très fine de Stevenson par Le Bris, un témoignage intéressant sur la question.

<sup>4</sup> Sylvain Venayre, *La gloire de l'aventure : genèse d'une mystique moderne 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002.

<sup>5</sup> Philippe Ollé-Laprune, *Europe – Amérique latine. Les écrivains vagabonds*, *op. cit.*, p. 17.

construisent leurs expériences littéraires par le détour par ces centres, qui leur fait voir de manière différente leur culture nationale.

Il ne s'agit pas, ici, d'englober le statut périphérique des auteurs de notre corpus dans un tableau indifférencié, mais plutôt de dégager une logique : celle d'auteurs mettant en place une stratégie littéraire dans laquelle le passage par ces centres a eu, d'une manière ou d'une autre, une importance capitale. Il va en effet de soi que Stevenson, Écossais anglophone vivant en Grande-Bretagne, a vécu dans une proximité aux centres de l'espace littéraire mondial bien plus grande que Borges, Bioy Casares et Cortázar, quand bien même ces derniers faisaient partie d'une classe intellectuelle favorisée par rapport à la majorité. Comme nous l'avons vu précédemment, l'Écosse est intégrée de fait au champ britannique – qui ignore, par là-même, ses spécificités – ce qui donne au déplacement vers le centre une urgence moins importante que celle des hispano-américains, pour qui le positionnement par rapport aux pôles de la culture doit se comprendre au travers de la conscience d'un manque de capital littéraire, pour reprendre l'expression de Pascale Casanova<sup>1</sup>. Le rapport aux centres ne dessine donc pas le même schéma : pour Stevenson, seul Paris dispose d'un prestige illimité, Londres gardant une dimension répulsive du fait de l'assujettissement politique de l'Écosse à l'Angleterre ; pour les trois auteurs argentins, l'Europe est déjà un centre en soi, où peuvent se distinguer plusieurs pôles, selon les cas.

L'exil intellectuel vers l'Europe est quasiment un cliché de la littérature latino-américaine du XX<sup>e</sup> siècle, devenu courant à partir de l'exemple prestigieux d'auteurs comme César Vallejo ou Vicente Huidobro. Il est vécu comme une initiation nécessaire, un passage obligé de la formation intellectuelle. Julio Cortázar en donne un aperçu amusé, qui fait bien sentir le caractère romantico-religieux que pouvait revêtir ce départ vers l'Europe :

Il s'agissait alors d'un choix volontaire et agréable — c'était le mirage de l'Europe en tant que catalyseur de forces et de talents encore embryonnaires. Le voyage qui menait un Chilien ou un Argentin à Paris, à Rome ou à Londres était initiatique, on était dès lors sacré chevalier, on accédait au Saint-Graal du savoir de l'Occident<sup>2</sup>.

Ce regard est celui du Cortázar âgé, ironisant sur le romanesque de ce choix. Mais lui-même, avant de partir définitivement en Europe, décrit bien cette aspiration comme un besoin de retrouver ses racines européennes, de s'immerger dans le centre de la culture :

Tengo la nostalgia europea, incesantemente ; si pudiera irme por siempre allá lo haría sin vacilar. Pero ya imagina usted que un argentino no hallaría fácilmente con qué subsistir en Francia, aunque estuviera dispuesto a hacerlo pobremente. (Y sin embargo estoy un poco obsesionado ; me elijo europeo, y me siento un cobarde por

---

<sup>1</sup> Pour une réflexion sur cette faiblesse de l'Amérique latine, voir Antonio Candido, *Littérature et développement. L'endroit et l'envers. Essais de littérature et de sociologie*, Paris, Métailié – Unesco, 1995.

<sup>2</sup> Julio Cortázar, « Amérique latine : exil et littérature » dans *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*, colloque de Cerisy, Paris, 10/18, 1980, p. 121. Texte issu d'une communication prononcée en français par l'auteur.



no cumplir mi elección. No quiero decir : tal vez un día... porque ésa es la más repugnante de las cobardías. Un día me iré, y eso será todo<sup>1</sup>).

Cette « nostalgie » d'une Europe encore conçue comme le cœur de l'appartenance culturelle de l'Amérique latine se retrouve chez Borges, qui dit se sentir « europeo en el destierro<sup>2</sup> » : il témoigne du sentiment que l'exil n'est pas seulement un acte esthétique, mais qu'il permet également de réconcilier la double identité latino-américaine, déchirée depuis toujours entre deux continents.

Si l'Europe est un centre à retrouver, ce centre se compose lui-même de pôles plus importants que les autres. Bien que la guerre civile ait permis de tisser un nouveau lien avec l'Espagne<sup>3</sup>, celle-ci reste un centre secondaire, en regard du prestige de Londres et, surtout, de Paris. Cortázar l'explique très clairement dans un entretien :

Es un doble imán, hay una atracción de libertad, de asilo, de amplitud de ideas y luego, además, un enorme prestigio artístico, literario y musical. Eso es lo que hizo que, a lo largo del siglo XIX, el gran modelo en América latina fuese Francia. No era un modelo anglosjón ; los Estados Unidos todavía no tenían la menor influencia, y la influencia de Alemania y de Inglaterra se hacía sentir pero muy minoritariamente. La influencia de Francia era todopoderosa<sup>4</sup>.

Pascale Casanova a fait de ce mythe de Paris le centre de sa *République mondiale des lettres*, s'attirant par ce choix de nombreux reproches<sup>5</sup>. Sans entrer dans ces débats, il est clair que la vision de Paris comme « lieu transnational dont les seuls impératifs sont ceux de l'art et de la littérature<sup>6</sup> » est particulièrement juste lorsque l'on s'intéresse à la littérature latino-américaine. Le phénomène a été largement étudié : il repose sur le sentiment que Paris est le lieu par excellence où devenir un écrivain, où les complexes des écrivains n'appartenant pas aux centres culturels

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar, lettre à Fredi Guthmann, 3 janvier 1951, in *Cartas 1937-1963, op. cit.*, p. 253 : « J'ai la nostalgie de l'Europe, sans cesse ; si je pouvais m'en aller là-bas pour toujours, je le ferais sans hésiter. Mais vous imaginez bien qu'un Argentin ne trouverait pas facilement de quoi subsister en France, même s'il était disposé à le faire pauvrement. (Et pourtant je suis un peu obsédé ; je me suis choisi européen, et je me trouve lâche de ne pas assumer mon choix. Je ne veux pas dire : peut-être un jour... car c'est la plus répugnante des lâchetés. Je m'en irai un jour, point final) ».

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *En diálogo I*, p. 21 : « européen en exil » (Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *Dialogues I, op. cit.*, p. 17).

<sup>3</sup> Alejo Carpentier expliquait ce phénomène par la présence de latino-américains de tous les pays dans les brigades internationales (Alejo Carpentier, *La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo Veintiuno editores, 1981, p. 14). Voir aussi le recueil de César Vallejo *España, aparta de mí este cáliz* [1939], Barcelone, Ediciones 29, 1997.

<sup>4</sup> Karl Kohut, *Escribir en París (entrevista a Julio Cortázar)*, Frankfurt/Main, Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1983, p. 201 : « C'est un aimant double. Il attire pour la liberté, l'asile, la largesse d'idées qu'il suppose mais aussi par son énorme prestige artistique, littéraire et musical. C'est ce qui a fait que tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, la France a été pour l'Amérique latine un modèle absolu. Ce n'était pas le modèle anglo-saxon ; les Etats-Unis n'avaient pas encore la moindre influence et l'influence allemande et anglaise se faisaient sentir mais de façon minoritaire. L'influence française était toute-puissante ».

<sup>5</sup> David Damrosch propose ironiquement de renommer le livre « *La République parisienne des lettres* » (David Damrosch, *What is World Literature ?*, Princeton University Press, 2003, p. 27). Pascale Casanova a en partie répondu à ces critiques dans sa préface à l'édition de 2008.

<sup>6</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres, op. cit.*, p. 55.

s'évanouissent au contact d'un universel de la littérature<sup>1</sup>. Cortázar se fait l'écho de ce caractère libérateur :

París exaspera todas las potencias cuando se entra en su gran rosa negra ; y los sudamericanos, subdesarrollados y resentidos y con complejos de inferioridad cultural, sienten que ahí puede haber una experiencia liberadora, y algunos – Vallejo, por ejemplo, o Picasso, ese sudamericano de Málaga – la realizan<sup>2</sup>.

Au-delà du mythe romantique du Paris des « années folles » ou de l'entre-deux-guerres, l'apport de la capitale française est aussi celui d'une plus grande rigueur dans la pensée et dans l'écriture, « una influencia disciplinaria[...] y de ninguna manera una influencia temática ni estilística<sup>3</sup> » selon Cortázar lui-même. Dans l'esprit de ce dernier, Paris est aussi l'endroit où se rejoignent les deux continents, Europe et Amérique latine, le centre de la marelle qui donne son nom à son roman le plus célèbre. Que ce soit dans *Rayuela*, construit en trois parties aux titres révélateurs – « Del lado de allá », « Del lado de acá », « De otros lados » – ou dans « El otro cielo », où le héros emprunte le passage Güemes, à Buenos Aires, pour passer de la capitale argentine des années 1940 au Paris de l'époque de Lautréamont, la division binaire de la fiction, qui rejoue le propre déchirement de l'écrivain déplacé, se résoud grâce au lieu mythique qu'est Paris<sup>4</sup>.

Paradoxalement, bien davantage que Borges et Bioy Casares, dont l'intérêt pour Paris reste relativement faible, c'est Robert Louis Stevenson qui est le plus proche de Cortázar en ce qui concerne la fascination pour la capitale française. Entre 1874 et 1878, Stevenson, en compagnie, entre autres, de son cousin Bob, multiplie les passages par Paris et Barbizon, où il vit en compagnie d'une communauté d'artistes. Cette expérience de la vie de bohème est le sujet de la première partie de son roman *The Wrecker*, où le héros Loudon Dodd prend bien des traits de l'auteur. On y retrouve la même fascination romanesque pour Paris que chez Cortázar :

Every man has his own romance ; mine clustered exclusively about the practice of the arts, the life of Latin Quarter students, and the world of Paris as depicted by that grimy wizard, the author of the *Comédie humaine*. I was not disappointed – I could not have been ; for I did not see the facts, I brought them with me ready-made. Z. Marcos lived next door to me in my ungainly, ill-smelling hotel of the Rue Racine ; I dined at my

---

<sup>1</sup> Voir par exemple Jean-Claude Villegas, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2007 et Milagros Palma (dir.), *Escritores de América Latina en París*, Paris, Indigo, 2006.

<sup>2</sup> Julio Cortázar, lettre à Jean Barnabé, 8 mai 1965, in *Cartas 1964-1968*, *op. cit.*, p. 873 : « Paris exacerbe toutes les potentialités lorsque l'on entre dans sa grande rose noire ; et les Sud-Américains, sous-développés et marqués par un complexe d'infériorité culturelle, sentent qu'il peut y avoir là une expérience libératrice, et certains – comme Vallejo, par exemple, ou Picasso, ce Sud-Américain de Málaga – la réalisent ».

<sup>3</sup> Karl Kohut, *Escribir en París (entrevista a Julio Cortázar)*, *op. cit.*, p. 204 : « une influence disciplinaire [...] mais en aucune façon une influence thématique ou stylistique ».

<sup>4</sup> Voir sur ce sujet Miguel Herráez, *Dos ciudades en Julio Cortázar*, Barcelone, Roncel, 2006.

villainous restaurant with Lousteau and with Rastignac : if a curricule nearly ran me down at a street-crossing, Maxime de Trailles would be the driver<sup>1</sup>.

Paris n'est pas seulement un centre culturel, il est *la* littérature, au point que les personnages de Balzac y peuplent encore les rues, ainsi que tous les clichés véhiculés par les *Scènes de la vie de bohème* de Murger. Le Quartier latin et les communautés impressionnistes de la forêt de Fontainebleau sont, dans les écrits de Stevenson, les deux lieux où s'exprime ce rapport immédiat à la pratique artistique, cette proximité à l'universel littéraire. L'influence de son cousin Bob est pour beaucoup dans cette vision du monde, ce dernier théorisant un véritable « communisme esthétique<sup>2</sup> » fondé sur la rébellion et le refus des conventions. Que cette vie de bohème ait servi à Stevenson d'initiation culturelle, en regard de l'ennui qu'il pouvait ressentir à Édimbourg, est un fait qui est désormais bien établi<sup>3</sup> ; l'expérience parisienne a été, pour lui, un moyen de s'imprégner d'une ambiance artistique qu'il ne pouvait trouver ailleurs, de vivre une vie entièrement dédiée à l'art. La ressemblance avec Cortázar est, de ce point de vue, frappante. Cette expérience parisienne, pour l'un comme pour l'autre, a également participé de la transformation de leur vie en légende : l'éternel bohémien Stevenson d'un côté, l'exilé Cortázar de l'autre, admirés pour un acte – le départ à Paris – qui n'est qu'en partie un acte artistique. On souscrita ici à la mise en garde de Michel Le Bris, lorsqu'il affirme que « l'écrivain Stevenson *n'est pas* le Stevenson bohémien<sup>4</sup> » : la croyance littéraire qui entoure l'aura mythique de Paris ne saurait suffire à définir une expérience esthétique, ou un positionnement géographique souvent beaucoup plus complexe. Le « cul-de-sac<sup>5</sup> » que finit par devenir la vie de bohème pour Stevenson, au même titre que le retour progressif de Cortázar à l'Amérique latine, par le biais de l'expérience cubaine, en sont autant de preuves et d'appels à la prudence.

En comparaison avec ces expériences extrêmes, la relation de Borges et Bioy Casares aux centres de la littérature doit s'appréhender différemment. La raison principale est qu'elle n'est pas vécue aussi spectaculairement, l'affirmation de goûts littéraires remplaçant le déplacement physique. Ce déplacement a en effet, dans leur vie, concerné des centres qu'on pourrait qualifier

---

<sup>1</sup> *W* 10, p. 20 : « Chaque individu a son côté romanesque ; pour moi c'était la pratique des beaux-arts, la vie des étudiants du Quartier latin, et le monde de Paris tel qu'il a été décrit par ce sorcier cynique, l'auteur de *La Comédie humaine*. Je ne fus pas déçu ; je ne pouvais pas l'être, car je ne voyais pas la réalité, je l'avais amenée avec moi. Z. Marcas était mon voisin, dans mon humble et malodorant hôtel de la rue Racine ; je prenais mes repas dans un affreux bistrot avec Lousteau et Rastignac ; si un véhicule manquait me renverser à un carrefour, c'était Maxime de Trailles qui le conduisait » (*PE*, p. 139).

<sup>2</sup> Michel Le Bris, *Robert Louis Stevenson : Les années bohémiennes*, *op. cit.*, p. 340.

<sup>3</sup> Voir Richard Ambrosini et Richard Dury, « Introduction : Stevenson and Europe », in Richard Ambrosini et Richard Dury (dir.), *European Stevenson*, *op. cit.*, p. 1-16.

<sup>4</sup> Michel Le Bris, *Robert Louis Stevenson : Les années bohémiennes*, *op. cit.*, p. 195.

<sup>5</sup> *Ibid.*

de secondaires, comme on l'a vu précédemment : l'Espagne, où Borges découvre la poésie avant-gardiste, et la Suisse, en particulier.

Cela ne signifie pas que Borges et Bioy ne se situent pas par rapport à Paris et Londres ; mais ils le font au travers d'une séparation entre le territoire et la littérature qui s'y développe. Il faut, dans cette optique, nuancer l'idée généralement admise que leur duo a systématiquement exclu la littérature française au profit de la littérature anglo-saxonne<sup>1</sup>. Ce rejet de la France littéraire, que Jacques Rancière a résumé avec son titre « Borges et le mal français<sup>2</sup> », est, en premier lieu, beaucoup moins présent chez Bioy Casares, et elle se discute chez Borges. Ce dernier a régulièrement des compliments pour la France, le pays littéraire par excellence, dont il souligne l'apport capital pour la littérature argentine :

Ma culture est plutôt anglaise, mais j'ai passé mon baccalauréat à Genève. En tant qu'homme de lettres, je dis que notre littérature est inconcevable sans la littérature française. Littérairement, nous devons plus à la France qu'à l'Espagne<sup>3</sup>.

Ricardo Romera Rozas a bien montré la nécessité de revoir ce schéma trop caricatural, en étudiant en détail les mentions de la France dans l'œuvre de Borges et en prouvant qu'elles étaient loin d'être toujours négatives<sup>4</sup>. Le récit des quelques séjours de Bioy Casares à Paris renvoient bien également l'image d'un auteur admiratif devant la ville de l'universel littéraire, où il rencontre Italo Calvino, Jean Paulhan, André Breton ou Tristan Tzara. Cette image est résumée par la réflexion que lui fait Robert Laffont, lorsque Bioy Casares s'inquiète du chiffre de ventes de ses livres : « Por qué ? Los buenos libros nunca se venden bien<sup>5</sup> ». Même appréhendé de manière plus lointaine, Paris reste vu comme le lieu d'une littérature indépendante du marché, où seule compte l'esthétique.

Cela n'empêche en rien, évidemment, de réaffirmer la prédilection du duo Borges-Bioy pour la littérature anglo-saxonne. Il suffit de consulter les listes des textes qui composent leurs anthologies ou de se pencher sur les cours donnés par Borges à l'Université de Buenos Aires pour prendre conscience de l'importance capitale qu'a eu cette littérature pour chacun d'eux. Bioy Casares avoue que, dans leur projet commun de lancer des anthologies d'écrivains connus pour les éditions Émeceé, « les Anglais étaient prédominants, de manière éhontée », malgré leur volonté que « tous les pays soient représentés<sup>6</sup> ». Cela ne signifie pas pour autant qu'il y ait chez eux une affiliation au centre londonien : d'abord parce que leur goût pour la langue anglaise passe

---

<sup>1</sup> On en trouve l'une des premières formulations dans Michel Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Paris, Didier, 1973.

<sup>2</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 146.

<sup>3</sup> Jacqueline de Linares, « Borges : "je ne suis en guerre ni avec Milton, ni avec Sherlock Holmes" », *Le Matin*, 16 juin 1982, p. 22. Voir aussi le début de *Prólogos con un prólogo de prólogos*, ObC 4, Barcelone, Emecé Editores, 1997, p. 13.

<sup>4</sup> Ricardo Romera Rozas, *Jorge Luis Borges et la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2011.

<sup>5</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, op. cit., p. 128 : « Pourquoi ? Les bons livres ne se vendent jamais bien ».

<sup>6</sup> Robert Louis Stevenson, op. cit., p. 255.

également par des auteurs écossais (Stevenson), américains (Poe, Melville, Faulkner), irlandais (Joyce) ou d'origine polonaise (Conrad)<sup>1</sup> ; ensuite parce Londres est moins perçue comme un endroit réel, au cœur de l'espace littéraire mondial, que comme un lieu romanesque. Borges revient à plusieurs reprises, au sujet de Stevenson, sur la façon dont ce dernier donne une description de Londres comme d'une ville fantastique<sup>2</sup>, description ayant quasiment remplacé, du fait de sa puissance d'évocation, le Londres réel dans l'esprit du lecteur.

Dans l'ensemble, la relation de nos auteurs aux centres littéraires est assez peu politique, alors même que les situations de domination vécues par l'Écosse et l'Argentine sont, comme nous l'avons vu, réelles. Chez les écrivains hispano-américains, le lien à l'ancien pays colonisateur, l'Espagne, est relativement lâche, en comparaison avec le prestige de Paris. « Es raro, los españoles estaban más lejos de Francia que nosotros<sup>3</sup> », affirme ainsi Borges. Ni Bioy Casares, ni Cortázar ne laissent entrevoir la relation privilégiée à l'Espagne qu'un Carlos Fuentes, par exemple, a décrite dans *Terra Nostra*. L'isolement politique de l'Espagne franquiste, ainsi que l'éloignement historique de l'époque de la colonisation, peuvent expliquer ce phénomène. Plus largement, c'est là encore la France qui a récupéré et, en quelque sorte, neutralisé cette dimension politique, en influant intellectuellement sur les indépendances, comme le rappelle Karine Berriot :

Il est indéniable que la civilisation française a profondément marqué l'Amérique latine à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle et pendant tout le XIX<sup>e</sup> – ère des grandes guerres d'indépendance menées contre les métropoles portugaise et espagnole – dès lors qu'y furent importés les « modèles » de la Révolution française et, auparavant, de la libre pensée des Encyclopédistes : il n'est que de lire le célèbre roman d'Alejo Carpentier *Le Siècle des Lumières* pour mesurer l'ampleur extraordinaire de cet impact<sup>4</sup>.

Si l'Espagne reste importante par son activité éditoriale, notamment grâce à Seix Barral à Barcelone, elle ne définit pas une attitude politique – hostile ou bienveillante – de la part de nos écrivains, même si elle sert au jeune Borges de formation poétique.

Il y a, de ce point de vue, une vraie différence avec l'attitude de Stevenson vis-à-vis de Londres et de l'Angleterre. La situation ambivalente de l'Écosse, partagée entre le progrès économique apporté par l'union avec l'Angleterre et la domination culturelle qui en découle, se retrouve dans l'attitude de Stevenson envers le centre anglais. Ce dernier lui offre la reconnaissance littéraire, par le biais du soutien de Leslie Stephen ou Sidney Colvin, deux

---

<sup>1</sup> On pourrait de ce point de vue contester le titre du *Curso de literatura inglesa*, pour le moins problématique au vu des chapitres consacrés à James MacPherson et R. L. Stevenson.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, *Borges profesor*, *op. cit.*, p. 337 : « cuando Stevenson, muy joven, llegó a Londres, sin duda fue una ciudad fantástica para él ».

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *En diálogo I*, p. 21 : « C'est étrange, mais les Espagnols sont plus loin de la France que nous » (Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *Dialogues I*, *op. cit.*, p. 18).

<sup>4</sup> Karine Berriot, « Les Latino-Américains – La liquidation d'un complexe d'infériorité », *Les Nouvelles littéraires*, n°2517, janvier 1976, cité in Karine Berriot, *Julio Cortázar l'enchanté*, *op. cit.*, p. 218.

hommes bien intégrés au milieu éditorial londonien. Stevenson est parfaitement conscient d'écrire pour un public anglais, et de devoir par conséquent s'adapter au goût de ce public. Le fait de situer un certain nombre de ses fictions dans le Londres fantastique qu'aime tant Borges participe tout à fait de cette stratégie. Mais, dans le même temps, Stevenson ne cache pas son animosité pour une nation qui méprise la culture de son pays et cherche à la faire disparaître :

“*English, The* : – a dull people, incapable of comprehending the Scottish tongue. Their history is so intimately connected with that of Scotland, that we must refer our readers to that heading. Their literature is principally the work of venal Scots.” – *Stevenson's Handy Cyclopaedia*. Glescow, Blaikie & Bannock<sup>1</sup>.

L'ironie mordante de la fausse définition encyclopédique montre une rancœur envers l'Angleterre que Stevenson ne laisse pas souvent apparaître, mais qui relève d'une logique implacable, au vu de son enthousiasme à défendre l'histoire et la culture écossaise. Dans un essai au titre révélateur, « *The Foreigner at Home* » (1881), il mène une réflexion sur le caractère de mosaïque du Royaume-Uni, composé de différentes cultures, langues et peuples, tout en regrettant le dédain de l'Anglais pour ce qui est autre, une désagréable caractéristique qu'il ne trouve ni chez les Français, ni chez les Américains ; un Anglais, écrit-il, « may be amused by a foreigner as by a monkey, but he will never condescend to study him with any patience<sup>2</sup> ». Ce mépris est, selon Stevenson, particulièrement sensible lorsqu'il s'agit de l'Écosse. Il illustre ce fait par une anecdote d'une de ses conversations avec un Anglais fort cultivé, mais absolument ignorant du fait que les lois écossaises n'étaient pas les mêmes que les lois anglaises, et soutenant le contraire malgré les arguments de son interlocuteur. La majeure partie de l'essai est d'ailleurs consacrée aux différences incompressibles entre Angleterre et Écosse, dans un geste d'affirmation patriotique comme on en trouve parfois chez Stevenson

Comme Walter Scott avant lui, Stevenson doit en fait faire face à un double statut : celui d'écrivain écossais, et donc dominé culturellement, et celui d'écrivain britannique, publiant dans le centre de la culture anglo-saxonne. Cette contradiction, qui a poussé certains critiques à faire une lecture postcoloniale de textes de Stevenson<sup>3</sup>, approche dont on a vu à quel point elle pouvait poser problème concernant l'Écosse, est une donnée capitale pour tenter de définir une stratégie littéraire en rapport avec l'inscription dans un espace national.

---

<sup>1</sup> Lettre à Edmund Gosse, 24 juillet 1879, *W* 32, p. 46-47 : « « *Anglais (les)* – peuple à l'esprit lent, incapable de comprendre la langue écossaise. Leur histoire est si intimement liée à celle de l'Écosse que nous devons renvoyer le lecteur à ce mot. Leur littérature est principalement l'œuvre de plumes écossaises vénales. » – *Anticyclopédie* de Stevenson. Glescow : Blaikie & Bannock » (*LdV*, p. 351).

<sup>2</sup> *W* 29, p 4 : « peut être amusé par un étranger comme par un singe, mais il ne condescendra jamais à l'étudier avec la moindre patience ».

<sup>3</sup> Caroline McCracken-Flesher, « Thinking Nationally/Writing Coloniality ? Scott, Stevenson and England », in *Novel : A Forum on Fiction*, vol. 24, n°3, printemps 1991, p. 296-318.

## 2.3. La stratégie littéraire

### a. *Échapper aux traditions nationales*

Comment, à partir de ces quatre rapides rappels biographiques, définir, si ce n'est une position commune, au moins un parallèle dans l'inscription dans l'espace littéraire mondial ? Le fait de quitter son pays, ponctuellement ou définitivement, au-delà des différentes raisons qui peuvent motiver un tel choix, n'est pas forcément révélateur d'une stratégie littéraire, et ne peut en aucun cas suffire à définir une relation selon la seule dialectique présence/absence, autre version de l'opposition nationalisme/cosmopolitisme. Il nous indique néanmoins un certain mode d'appréhension du rapport à l'extérieur, que l'on ne peut mettre à l'écart lorsque l'on entre dans le domaine spécifiquement littéraire.

La position de nos auteurs vis-à-vis des traditions nationales et de leur inscription dans la littérature de leur pays est relativement complexe, car elle oscille entre deux stratégies antithétiques. Une anecdote racontée par Julio Cortázar dans ses entretiens avec Omar Prego donne une première idée de l'attitude de nos auteurs quant à la tradition nationale. Racontée dans les dernières années de sa vie, cette anecdote est peut-être une pure reconstruction *a posteriori*, mais c'est justement sa dimension symbolique d'acte fondateur qui est, dans notre optique, intéressante. Cortázar raconte comment, vers l'âge de 17 ans, il a découvert dans une librairie de Buenos Aires une traduction en espagnol d'*Opium* de Jean Cocteau, et comment cette lecture l'a fasciné :

J. C. : Ese librito de Cocteau me metió de cabeza, no ya en la literatura moderna, sino en el mundo moderno.

O. P. : ¿Qué quieres decir con « mundo moderno » ?

J. C. : Ese día me di cuenta de cómo, en la Argentina de mi generación, estábamos todavía atados a una tradición literaria, a antecesores y antecedentes literarios y cómo solo de una manera parcial teníamos algunos asomos de lo que realmente estaba sucediendo en Europa, por lo menos<sup>1</sup>.

La tradition nationale opposée à la modernité, et aux leçons de l'étranger : cette antinomie fondatrice est capitale pour comprendre l'œuvre de Cortázar et, plus largement, une partie de la réflexion de nos écrivains. Elle repose sur l'idée que s'inscrire dans un héritage national est forcément une erreur, car cet héritage se construit sur une vision dépassée de la littérature ou, plus exactement, sur une vision qui n'est qu'une parenthèse dans l'histoire littéraire. On peut

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar et Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, *op. cit.*, p. 68 : « J. C. : Ce petit livre de Cocteau m'a fait plonger la tête la première non pas dans seulement dans la littérature moderne, mais dans le monde moderne. / O. P. : Que veux-tu dire par « monde moderne » ? / J. C. : Je veux dire que ce jour-là j'ai compris à quel point dans l'Argentine de ma génération, nous étions encore attachés à une tradition littéraire, à des prédécesseurs, à des antécédents littéraires et comment nous n'avions que d'une façon partielle quelques aperçus de ce qui se passait ailleurs, ne serait-ce qu'en Europe » (*Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 58).

trouver une bonne illustration de ce point de vue dans l'essai « El escritor argentino y la tradición », issu d'un cours donné par Borges au Colegio libre de estudios superiores de Buenos Aires en 1951. Borges y refuse l'idée d'un rapport consubstantiel entre littérature et territoire national, refus édicté par des considérations historiques et philosophiques :

No sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva ; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiera negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos [...]. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo<sup>1</sup>.

L'ironie habituelle de Borges sert ici à retourner la question : l'idée même que la littérature doit refléter la réalité d'un pays est une importation étrangère, et est donc en contradiction avec l'indépendance culturelle supposée au départ. On peut faire l'hypothèse que Borges pense ici aux théories romantiques (d'où la mention du « color local ») et, plus généralement, à tout le débat suscité par les travaux d'Herder. Le fait est qu'il s'agit, pour lui, de disqualifier l'idée même d'une littérature purement argentine en arguant du fait qu'une telle littérature ne peut être qu'artificielle. Lui-même se prend pour exemple de cette artificialité, en présentant comme un échec ses premiers écrits, dont l'optique était justement nationale :

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires ; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como *cuchilleros*, *milongas*, *tapia*, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros ; luego, hará un año, escribí una historia que se llama « La muerte y la brújula » que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla ; [...] publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires<sup>2</sup>.

Borges fait ici référence à sa période avant-gardiste, qui épouse dans les grandes lignes les années 1920. À son retour d'Europe, de très longues marches dans Buenos Aires l'avaient conduit à chercher à exprimer « l'essence et l'âme d'une part de la réalité argentine<sup>3</sup> » dans une

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 270 : « Est-il nécessaire de dire que l'idée d'une littérature qui devrait se définir par les traits distinctifs du pays qui la produit est une idée relativement récente ; et tout aussi récente et arbitraire, l'idée que les écrivains doivent rechercher des sujets propres à leur pays. Sans aller plus loin, je crois que Racine n'aurait même pas compris celui qui lui aurait dénié le titre de poète français, simplement parce qu'il est allé chercher des sujets grecs ou latins [...]. Le culte argentin de la couleur locale est un culte européen récent que les nationalistes devraient rejeter comme étranger » (*OeC*, p. 272).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 270 : « Pendant très longtemps, dans des livres aujourd'hui heureusement oubliés, j'ai essayé d'écrire la saveur, l'essence des faubourgs de Buenos Aires ; j'ai naturellement abondé en mots locaux, je ne me suis pas abstenu de mots comme *cuchilleros*, *milonga*, *tapia* et autres, et c'est ainsi que j'ai écrit ces livres oubliables et oubliés ; par la suite, il y a un an environ, j'ai écrit un conte intitulé : *La Mort et la Boussole* qui est une sorte de cauchemar, un cauchemar où figurent des éléments de Buenos Aires déformés par l'horreur du cauchemar [...] ; lorsque ce conte fut publié, mes amis me dirent qu'ils avaient enfin trouvé dans ce que j'écrivais la saveur des environs de Buenos Aires » (*OeC*, p. 272-273).

<sup>3</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges : biographie littéraire*, op. cit., p. 248.



forme de régionalisme poétique très éloigné de ses écrits postérieurs<sup>1</sup>. En citant « La muerte y la brújula », nouvelle du recueil *Ficciones*, Borges théorise la redécouverte de l'inscription locale par le biais d'un détour, d'un éloignement du cadre national : c'est là un point commun du positionnement des écrivains de notre corpus, qui s'inscrit dans la logique de leur parcours biographique. Dans une lettre restée célèbre, d'abord adressée uniquement à son ami cubain Roberto Fernández Retamar le 10 mai 1967, puis publiée dans la revue de la Révolution cubaine *Casa de las Américas* en novembre 1967<sup>2</sup>, Cortázar fait part de la fécondité de ce détour, et du recul qu'a pu lui apporter le fait de vivre en Europe :

¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia, sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano ? Pero esta paradoja abre una cuestión más honda : la de si no era necesario situarse en la perspectiva más universal del viejo mundo, desde donde todo parece poder abarcarse con una especie de ubicuidad mental, para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre<sup>3</sup>

Cortázar défend ici la nécessité de son exil mais, plus largement, le situe dans une stratégie littéraire de refus d'une écriture qui devrait être nationale :

Aquí quiero agregar que de ninguna manera me creo un ejemplo de « vuelta a los orígenes » – telúricos, nacionales, lo que quieras – que ilustra precisamente una importante corriente de la literatura latinoamericana, digamos *Los pasos perdidos* y, más circunsriptamente, *Doña Bárbara* [...]. Puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor « de zona », pero me parece un preámbulo a los peroes avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Sur le rapport de Borges au nationalisme dans les années 1920s, voir notamment Sergio Miceli, « Le nationalisme culturel du jeune Borges », in Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combattives. L'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'Agir, 2011, p. 131-145.

<sup>2</sup> Julio Cortázar, lettre à Roberto Fernández Retamar, 10 mai 1967, in *Cartas 1964-1968*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, p. 1133-1142, et « Acerca de la situación del intelectual latinoamericano » in *Casa de las Américas*, n°45, La Havane, nov.-déc. 1967, p. 5-6.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1135 : « Ne trouves-tu pas franchement paradoxal qu'un Argentin presque entièrement tourné vers l'Europe dans sa jeunesse, au point de couper les ponts et de venir en France, sans avoir une idée précise de son destin, ait découvert ici, après dix ans, sa vraie condition de latino-américain ? Mais ce paradoxe soulève une question plus profonde : n'est-il pas nécessaire de se situer dans la perspective plus universelle du vieux monde, d'où tout paraît se rassembler dans une sorte d'ubiquité mentale, pour pouvoir découvrir petit à petit les véritables racines du latino-américain, sans perdre pour autant la vision globale de l'histoire et de l'homme ? ».

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 1136 : « Je veux dire par là que je crois n'être en aucune manière un exemple de ce « retour aux origines » - telluriques, nationales, ce que tu veux – qui illustre précisément un important courant de la littérature latino-américaine, disons *Los pasos perdidos* et, avec plus de réserves, *Doña Barbara* [...]. Je peux le comprendre et l'admirer chez ceux qui n'aboutissent pas, pour des raisons multiples, à une vision totalisatrice de la culture et de l'histoire, et concentrent tout leur talent à un travail de « zone », mais il me paraît un préambule aux pires avances du nationalisme négatif lorsqu'il devient le credo d'écrivains qui, presque toujours à cause de carences culturelles, s'obstinent à exalter les valeurs du terroir contre les valeurs tout court, le pays contre le monde, la race (car c'est à cela qu'on aboutit) contre les autres races ».

La pique contre Alejo Carpentier et son roman *Los pasos perdidos* relève ici de l'anecdote personnelle, mais elle confirme le rejet absolu du nationalisme littéraire, partagé à l'évidence avec Borges. Parler de « falencias culturales » est une autre façon de justifier son départ en Europe, qui a été une manière d'échapper au provincialisme intellectuel ; le corollaire en est, bien sûr, qu'une littérature exclusivement nationale est obligatoirement plus limitée culturellement.

La conséquence de ce détour est un changement de l'échelle de la réflexion. Plutôt que de se situer dans une optique nationale, nos auteurs privilégient une approche plus large, dont on peut dégager deux constantes : la première consiste à s'opposer à une généalogie des formes littéraires liées aux seules traditions nationales ; la seconde, à reconfigurer cette opposition à travers d'autres critères géographiques, notamment continentaux.

« El escritor argentino y la tradición » nous offre l'argumentation la plus complète sur la question de la généalogie des formes littéraires et de leur indépendance de toute inscription nationale, argumentation teintée du goût de l'ironie et du paradoxe propre à Borges. Pour ce faire, ce dernier emploie, à la suite de son explication de son refus de la couleur locale, l'exemple *a fortiori* du roman de Ricardo Güiraldes *Don Segundo Sombra*, considéré comme le chef d'œuvre de la littérature *gauchesca* et, par conséquent, admiré par les tenants d'une littérature nationale. Cherchant à démentir la pureté de son inscription nationale, Borges s'emploie donc à montrer que les influences de Güiraldes sont loin d'être uniquement argentines :

*Don Segundo Sombra* abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre. En cuanto a la fábula, a la historia, es fácil comprobar en ella el influjo del *Kim* de Kipling, cuya acción está en la India y que fue escrito, a su vez, bajo el influjo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, epopeya del Misisipi. Al hacer esta observación no quiero rebajar el valor de *Don Segundo Sombra* ; al contrario, quiero hacer resaltar que para que nosotros tuviéramos ese libro fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses de su tiempo, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años ; es decir, Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias<sup>1</sup>.

Sous les protestations d'usage, l'argumentation de Borges est extrêmement habile. Elle consiste à rappeler entre les lignes que Güiraldes, bien que considéré comme le plus argentin des écrivains, a été en partie formé littérairement en Europe, notamment lors de ses nombreux

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 271 : « *Don Segundo Sombra* abonde en métaphores d'un genre qui n'a rien à voir avec le parler de la campagne, mais bien avec les métaphores des cenacles contemporains de Montmartre. Quant à la fable, à l'histoire, il est aisé d'y constater l'influence du *Kim* de Kipling, dont l'action se passe aux Indes et qui fut écrit, à son tour, sous l'influence de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, épopée du Mississipi. Je n'entends pas rabaisser, par cette remarque, la valeur de *Don Segundo Sombra* ; au contraire, je veux mettre en relief ceci : pour que nous ayons ce livre, il a fallu que Güiraldes se souvint de la technique poétique des cenacles français de son temps et de l'œuvre de Kipling qu'il avait lue longtemps auparavant ; c'est-à-dire que Kipling, et Mark Twain, et les métaphores des poètes français ont été nécessaires pour ce livre qui, je le répète, n'est pas moins argentin pour avoir accepté ces influences » (*OeC*, p. 273).

séjours à Paris. Sans être une attaque *ad hominem*, il n'est pas difficile de déceler ici une pique amusée envers cette couleur locale importée. Plus largement, les exemples choisis par Borges permettent de ne pas limiter la question de l'influence à la seule emprise européenne. Les exemples de l'influence française et anglaise sont en effet nuancés par le fait que Kipling s'inspire des réalités indiennes et, par l'entremise de Twain, américaines, ce qui permet de fournir le tableau le plus large possible des influences littéraires. Le but, pour Borges, est double : d'une part, éviter que son argumentaire sonne comme celui d'un écrivain européenisé ; d'autre part, et c'est le plus important, remettre en cause l'idée même que les inspirations littéraires se définissent par des considérations géographiques. Le fait que Borges utilise pour cela un roman censé montrer l'exact contraire est, évidemment, un coup de force argumentatif parfait : il réduit à l'absurde les considérations adverses, tout en étant remarquablement son propre point de vue.

Cette conception est exactement celle que l'on retrouve mise en pratique dans le travail d'anthologie mené par Borges et Bioy Casares. Que ce soit dans leur *Antología de la literatura fantástica* (1940, seconde édition en 1965) ou dans *Los mejores cuentos policiales* (1943 puis 1951), les deux auteurs cherchent à créer un espace le plus large possible où exprimer leurs préférences, en se détachant presque complètement de l'ancrage géographique. Dans la première édition de l'*Antología de la literatura fantástica*, on retrouve ainsi des textes d'écrivains anglo-saxons de tous pays (Chesterton, Carroll, Joyce, Dunsany, Kipling, Poe), français (Bloy, Maupassant, Rabelais) et espagnols (Gómez de la Serna, Zorrilla), des auteurs argentins (Macedonio Fernández, Lugones) et d'autres pays hispano-américains (María Luisa Bombal), mais aussi Kafka, Swedenborg, Chuan Tzu ou Tsao-Hsue-Kin, sans distinction ni organisation visible. La logique est tout à fait celle dont se fait l'écho Borges dans « El escritor argentino y la tradición » : il s'agit, en se détachant de l'inscription nationale, de créer une conception de la généalogie littéraire qui soit, en apparence, libérée de toutes considérations autres qu'artistiques.

Au-delà du cas de Güiraldes, qui sert avant tout d'exemple, il est clair que la cible de « El escritor argentino y la tradición » est l'idée que la littérature doit traiter de la couleur locale. Borges prouve par l'absurde l'inanité de la notion en utilisant un exemple devenu célèbre, le fait qu'il n'y ait aucun chameau dans le Coran :

[El Alcorán] fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes ; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos ; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página ; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo : sabía que podía ser árabe sin camellos<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 270 : « [Le Coran] fut écrit par Mahomet, et Mahomet, en tant qu'Arabe, n'avait aucune raison de savoir que les chameaux étaient spécialement arabes ; pour lui, ils faisaient partie de la réalité ; il n'avait aucune raison de les distinguer ; par contre, un faussaire, un touriste, un nationaliste arabe auraient immédiatement prodigué chameaux et

L'argumentation frôle ici le syllogisme, mais l'important n'est pas là. L'attaque réside dans ce triple sujet, qui rapproche le « nacionalista » du « falsario » et du « turista » : on retrouve le renversement initial, qui consistait à faire de la couleur locale une invention étrangère, touristique, et à décrédibiliser toute tentative de ce genre. Échapper à la littérature nationale, en ce sens, revient à échapper à une littérature artificielle, et à reconnaître la complicité des influences.

C'est exactement cette question que pose Stevenson lorsqu'il traite de son compatriote Walter Scott, dont l'héritage a, pour tout écrivain écossais, un poids écrasant. En 1874, Stevenson se voit proposer de rédiger un article sur Victor Hugo, pour publication dans le *Cornhill Magazine*. Le jeune écrivain en herbe, qui n'a encore rien publié de décisif, en profite pour écrire une première tentative de théorie narrative, où il « se fait l'avocat d'une forme romanesque transnationale, dont la généalogie inclurait Scott, Hugo, Dumas et Nathaniel Hawthorne<sup>1</sup> ». Bien que portant majoritairement sur les romans de Victor Hugo, cet essai est aussi, pour Stevenson, une manière de se détacher de l'ombre encombrante de Scott, en présentant les limites de sa forme romanesque. Stevenson présente en effet l'histoire du *romance* comme une progression qu'il s'agit de continuer, dont Hugo et Hawthorne sont, en 1874, le résultat le plus abouti. Dans le cadre de cette progression, Scott a son importance, parce qu'il a permis à la forme romanesque de se libérer des conventions dramatiques, en utilisant ce que Stevenson appelle « the background<sup>2</sup> » : c'est-à-dire en introduisant dans le roman des considérations historiques, en faisant baigner les personnages dans un contexte culturel et dans une époque donnée. Le problème de Scott est que ce traitement du monde extérieur se fait inconsciemment : « one of the chief advances Hugo has made upon Scott is an advance in self-consciousness », car « where the one went blindly and carelessly, the other advances with all deliberation and forethought<sup>3</sup> ». Stevenson développe plus longuement la comparaison, en montrant la supériorité de Hugo :

Hence those individual interests that were supreme in Fielding, and even in Scott, stood out over everything else and formed as it were the spine of the story, figure here only as one set of interests among many sets, one force among many forces, one thing to be treated out of a whole world of things equally vivid and important. So that, for Hugo, man is no longer an isolated spirit without antecedent or relation here below, but a being involved in the action and reaction of natural forces, himself a centre of such action and reaction ; or an

---

caravane de chameaux à chaque page ; mais Mahomet, comme Arabe, était tranquille : il savait qu'il pouvait être Arabe sans chameaux » (*OeC*, p. 272).

<sup>1</sup> Richard Ambrosini, « The Miracle: Robert Louis Stevenson in the History of European Literature », in Richard Ambrosini, Richard Dury (dir.), *European Stevenson, op. cit.*, p. 135 : « he had advocated a transnational romance-form whose genealogy would include Scott, Hugo, Dumas and Nathaniel Hawthorne ».

<sup>2</sup> *W* 27, p. 13 : « l'arrière-plan » (*EAF*, p. 147).

<sup>3</sup> *W* 27, p. 14-15 : « la principale avancée de Hugo, par rapport à Walter Scott, se situe au plan de la conscience », « l'un avançait à l'aveuglette, sans précaution aucune, tandis que l'autre avance lucidement, après mûre réflexion » (*EAF*, p. 150).

unit in a great multitude, chased hither and thither by epidemic terrors and aspirations, and, in all seriousness, blown about by every wind of doctrine. This is a long way that we have travelled<sup>1</sup>.

Contrairement à Scott, Hugo sait rendre la complexité du monde : il n'en garde pas qu'une surface dont il ne saisit pas toute l'importance, comme le fait Scott. Le monde extérieur n'est jamais inerte, il forme l'armature du roman, à l'image du rôle joué par la nature dans *Les Travailleurs de la mer*. Le reproche qui est fait par Stevenson à Scott, qu'il développera dans « A Gossip on Romance » (1882), est d'être un écrivain trop léger, qui effleure la réalité et en rend une version fantasmée, qui n'a que peu à voir avec sa complexité intrinsèque. La charge critique contre la couleur locale n'est pas, dans « Victor Hugo's Romances », aussi directe que dans « El escritor argentino y la tradición ». Mais Stevenson rejoint Borges dans le refus d'une littérature décorative, où le monde extérieur ne soit là que pour faire office d'effet de réel. Le fait que Stevenson choisisse Scott comme l'un des écrivains à dépasser est, de ce point de vue, révélateur d'une grande méfiance envers un régime de représentation fondé, comme l'œuvre de l'auteur de *Waverley*, sur une couleur locale issue d'une reconstruction en partie fantasmée. Faire de Scott une simple étape dans une généalogie transnationale est, par conséquent, pour Stevenson, une manière d'exclure, dès son premier essai de théorie narrative, toute possibilité que son œuvre à venir se situe dans une optique uniquement nationale. Comme Borges, Stevenson définit un espace de réflexion littéraire par exclusion, en éclairant d'une lumière nouvelle un texte issu de sa propre culture nationale.

L'autre stratégie, dans ce débat, est celle choisie par Julio Cortázar dans *Teoría del túnel* (1947), qui consiste à se situer d'emblée dans un cadre transnational, sans même passer par le biais de la question nationale. Dans ce long essai, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, Cortázar étudie la littérature sur la longue durée, au fil d'une réflexion extrêmement savante sur l'évolution de l'esthétique de la littérature classique à la littérature moderne, qui doit aboutir, selon lui, à une synthèse entre l'existentialisme et le surréalisme. Il se place donc sans ambiguïté dans une perspective détachée de l'inscription géographique, son objet étant l'universel littéraire, et non ses divers avatars nationaux et régionaux, une position sans doute permise par le travail effectué avant lui par Borges et Bioy Casares, entre autres. Cortázar changera d'attitude sur cette question au cours des années 1960 ; mais *Teoría del túnel* est particulièrement révélateur d'un certain

---

<sup>1</sup> W 27, p. 24 : « Les intérêts individuels, qui étaient primordiaux chez Fielding et même chez Scott, prenaient en fin de compte le pas sur tout le reste, au point de former l'épine dorsale de l'histoire, ne sont plus ici qu'une forme d'intérêts parmi d'autres, une force parmi de nombreuses forces, une chose à montrer toujours comme immergée dans tout un monde d'autres choses, également vivantes et importantes. En sorte que pour Hugo l'homme n'apparaît plus comme un esprit isolé, sans antécédents ou relations ici-bas, mais comme toujours inclus dans l'action et les réactions des forces naturelles, et placé au centre même de ces actions et de ces réactions : comme une unité au sein d'une vaste multitude, poussé de-ci de-là, par des vagues d'épouvante ou des désirs immenses, emporté avec le plus grand sérieux par tous les courants doctrinaux de son temps. C'est un long chemin que nous avons franchi » (*EAF*, p. 165-166).

positionnement, d'autant qu'il précède immédiatement les recueils de *Bestiario* et *Final del juego*. Cet essai est aussi, en un sens, l'expression théorique de ce rêve d'un espace transnational que Cortázar rencontrera géographiquement lors de son départ en Paris.

La complexité de la position de nos écrivains, qui rend difficile une définition nette de leur stratégie littéraire, est que ce refus de la dimension nationale de la littérature se double d'un lien jamais démenti avec leur pays, comme nous l'avons vu auparavant, et d'une reconfiguration stratégique, qui tend à transférer leur réflexion à une autre échelle géographique, celle du continent. Pour les écrivains hispano-américains, cette dimension continentale ne relève pas uniquement de la littérature ; elle rejoint des considérations culturelles et politiques, qui vont en s'affirmant dès la Seconde Guerre mondiale, autour des réflexions de plusieurs auteurs, dont Alejo Carpentier, sur l'identité du continent. La porosité des frontières nationales et la tendance à penser en termes de plus grand ensemble, notamment du fait de l'unité linguistique, est évidente ne serait-ce que dans la formation de Borges et Bioy Casares, dont les rencontres avec des intellectuels comme Alfonso Reyes et Pedro Henríquez Ureña attestent d'un cadre loin de se résumer à une opposition entre nation et Europe. Par conséquent, la réflexion sur l'identité culturelle dépasse la seule inscription nationale : le refus de l'esthétique de la couleur locale est un enjeu qui est loin de concerner la seule Argentine, et qui s'étend à des tendances communes à tout le continent, du régionalisme de Guimarães Rosa à l'indigénisme d'Alcides Arguedas, en passant par le « roman de la terre » dont *Don Segundo Sombra* est un exemple, au même titre que *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. L'opposition de Bioy Casares, Borges et Cortázar au réalisme est, comme nous le verrons, une opposition continentale, dans un contexte où la recherche d'une esthétique se pose à l'échelle de l'Amérique latine entière.

Si cette dimension continentale est bien connue au sujet des écrivains latino-américains, elle l'est bien moins pour Robert Louis Stevenson. Ce dernier, pourtant, pense bien son projet littéraire à une échelle qui n'est ni celle de l'Écosse, ni celle du Royaume-Uni. Si son optique est générique plus que géographique, comme « Victor Hugo's Romances » nous en a fourni une illustration, Stevenson n'en pense pas moins sa propre pratique littéraire en regard des débats qui agitent le continent à l'époque où il écrit. Sa prise de position la plus connue est celle qui l'oppose au naturalisme sous toutes ses formes, et notamment aux théories de Zola, qui a amené à certains malentendus. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la critique a en effet eu tendance à classer Stevenson dans le mouvement du « New Romance », mené par Andrew Lang et Henry Rider Haggard, entre autres, et dont l'objectif était de s'opposer au réalisme dominant en France. Un critique comme William Lyon Phelps, par exemple, fait de Stevenson une « figure chevaleresque », ayant permis de mener

la rébellion de la fiction anglaise contre le « géant » qu'est le réalisme<sup>1</sup>. Andrew Lang lui-même, ami de Stevenson, a contribué à cette réécriture critique, en faisant de Stevenson « le champion d'une tradition romanesque autochtone », le but étant de l'utiliser comme « un rempart contre l'art décadent des auteurs russes et français<sup>2</sup> ». Or toute la vie de Stevenson, comme nous avons pu en avoir un aperçu, dément absolument ce point de vue. Son parcours européen, et particulièrement en France, a au contraire été un moyen de se plonger dans une atmosphère artistique indépendante des injonctions britanniques, qu'elles soient écossaises ou anglaises, et d'élargir sa pratique à la complexité du monde, comme il le présente clairement dans « Victor Hugo's Romances ». Le fait qu'ait paru récemment un ouvrage collectif intitulé *European Stevenson* témoigne de cette nécessité de ne pas en rester à l'idée caricaturale d'un Stevenson dont l'opposition au naturalisme serait synonyme d'opposition à la culture française, et qui deviendrait, par un raccourci trop facile, un héraut de la renaissance de la littérature britannique. Cette idée, qui n'est autre qu'une « grossière et vulgaire déformation<sup>3</sup> » de toute l'approche de Stevenson, doit laisser place à une compréhension de l'importance de son parcours continental au début de sa carrière, selon les éditeurs de l'ouvrage, Richard Ambrosini et Richard Dury :

Il est important de comprendre que son exploration de la variété des formes de l'essai et son refus catégorique d'écrire des romans n'est pas le simple reflet d'une prédilection pour un genre littéraire. Son choix de sujets et de formes semble plutôt avoir été comme autant de bancs d'essai, lui permettant d'utiliser les mots comme des coups de pinceaux : un projet esthétique, qui lui permit de se construire une identité artistique comme aucun écrivain écossais ou anglais contemporain ne l'a fait. Ses voyages vers le Sud n'étaient pas seulement en direction de la liberté : c'était aussi sa manière de participer à cet échange international des idées sur l'art, auquel il était plus ouvert que n'importe quel de ses pairs du monde anglo-saxon<sup>4</sup>.

La volonté d'échapper à l'ombre de Walter Scott doit se comprendre à l'aune de cette découverte des idées circulant en Europe à l'époque : il ne s'agit pas tant, pour Stevenson, de renouveler une forme écossaise – ou britannique, tant l'ambiguïté des romans de Scott est grande de ce point de vue – mais d'intégrer le grand mouvement continental des formes littéraires, en y intégrant sa propre spécificité d'auteur écossais. C'est bien en cela qu'on peut parler de reconfiguration stratégique, pour Stevenson comme pour les auteurs argentins : leur prise

---

<sup>1</sup> William Lyon Phelps, *The Advance of the English Novel*, New York, Dodd, Mead and Company, 1916, p. 16-17 : « a knightly figure », « giant ».

<sup>2</sup> Richard Ambrosini et Richard Dury, « Introduction : Stevenson and Europe », *op. cit.*, p. 9 : « the champion of an autochthonous novelistic tradition », « a bulwark against the decadent art of French and Russian authors ».

<sup>3</sup> *Ibid.* : « a gross, vulgar deformation ».

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 1-2 : « it is important to understand that his exploration of a variety of essayistic forms and his emphatic refusal to write novels do not reflect simply a choice among literary genres. Rather, his subjects and chosen forms appear to have been as many testing grounds for using words as if they were paint strokes, the aesthetic project around which he constructed for himself an artistic identity unlike that of any contemporary Scottish or British writer. His travels southward were not only towards freedom, but were also his way of participating in an international exchange of ideas on art to which he was uniquely open among his peers in the English-speaking world ».

d'indépendance vis-à-vis de la littérature nationale se fonde sur une conception universelle du phénomène, mais ce phénomène est dans le même temps relocalisé à une autre échelle, celle des débats continentaux.

*b. Rationalisme et Occident : un point de vue critique*

Il reste, dans cette étude du positionnement littéraire de nos écrivains dans l'espace littéraire mondial, une échelle à étudier, qui contribue à la complexité de leur situation, ainsi qu'à la proximité de leurs cas respectifs. Il s'agit de leur rapport à l'Occident et ses valeurs, espace flou qui ne se superpose pas aux centres littéraires déjà mentionnés : l'Occident, dans le discours de nos auteurs, est perçu comme un vaste ensemble culturel, aux frontières indéfinies, ce qui lui donne une texture plus intellectuelle que géographique, et conduit à le voir comme un espace qui « n'a pas de frontières naturelles<sup>1</sup> ». Il n'est pas non plus, pour cette même raison, un double de l'Europe, mais doit plutôt se comprendre, pour reprendre les termes d'Edmund Husserl, comme une « figure spirituelle<sup>2</sup> » reposant avant tout sur un principe culturel et civilisationnel, dont le rationalisme est le socle principal. Pour toutes ces raisons, l'Occident est aussi une figure fantasmée et imaginée, dont l'indéfinition même le rend propice à toutes sortes d'argumentations générales. À mi-chemin entre concept et territoire, il se situe donc « au croisement d'une interrogation sur la culture et de l'exploration d'un archétype<sup>3</sup> ». Philippe Zard explique tout à fait clairement cette dualité :

La complexité, mais aussi l'intérêt, d'une étude de l'Occident tient précisément à cette double détermination, culturelle et mythologique, politique et archétypale. Si la première de ces dimensions le rattache à la problématique de l'Europe, la seconde renvoie à une catégorie universelle de l'expérience du monde<sup>4</sup>.

Le positionnement de nos écrivains reflète clairement cette dualité du concept d'Occident : celle-ci s'exprime dans un double mouvement d'appartenance et de refus, qui ne saurait se réduire à un tableau trop simpliste.

Le sentiment d'appartenance à l'Occident peut sembler, pour un écrivain comme Robert Louis Stevenson, né en Écosse et circulant à travers l'Europe, évident. Il l'est beaucoup moins pour des écrivains d'Amérique latine, pour qui la question est particulièrement difficile à démêler. C'est à nouveau dans « El escritor argentino y la tradición » que nous trouvons une réponse claire à ce problème. Borges s'oppose, dans la dernière partie de son argumentation, à l'idée que les

---

<sup>1</sup> Rémi Brague, *Europe, la voix romaine*, Paris, Critérian, 1992.

<sup>2</sup> Edmund Husserl, « La crise de l'humanité européenne et la philosophie », in *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Paris, Gallimard, 1976, p. 352.

<sup>3</sup> Philippe Zard, *La fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris, PUF, 1999, p. 2.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 4.



Argentins soient coupés de l'Europe, comme si la colonisation n'avait jamais eu lieu. Arguant du fait que tous les événements ayant lieu en Europe ont une répercussion en Argentine, il s'emploie, non sans provocation, à répondre à la question au cœur de son essai :

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental<sup>1</sup>.

On peut remarquer comment Borges glisse de l'Europe à l'Occident pour définir la position de son pays, qu'il voit comme faisant partie de cette grande aire culturelle. Il précise sa pensée, en l'élargissant, dans un entretien donné vers la fin de sa vie :

Creo que el hecho de ser europeos en el destierro es una ventaja, ya que no estamos atados a ninguna tradición local, particular. Es decir, podemos heredar, heredamos de hecho todo el Occidente, y decir todo el Occidente es decir el Oriente, ya que lo se llama cultura occidental es, digamos, simplificando las cosas, una mitad Grecia y la otra mitad Israel<sup>2</sup>.

On reconnaît ici le goût de Borges pour la redéfinition paradoxale d'un concept familier, au travers de l'insertion de l'Orient dans l'Occident. Le fait est que l'identité de l'Argentine est pour lui, clairement occidentale, qu'il la traduit par l'idée de l'exil, issu de la colonisation. Cela rejoint donc la conception de l'exil esthétique déjà défini par Cortázar, qui voyait son départ en Europe comme une manière de résoudre son déchirement identitaire, en retournant aux sources de sa culture.

Malgré ce sentiment d'appartenance à la sphère occidentale, nos auteurs partagent également un rejet de certaines valeurs propres à cette sphère. La période d'écriture sur laquelle nous centrons notre étude voit en effet une vague de contestation de certaines fondations de la pensée occidentale, qui se répercute en Amérique latine. Denis Rolland résume bien cette contestation, qui repose avant tout sur la perte de prestige de l'Europe :

Pourtant, tandis que durant le quart de siècle séparant les deux guerres mondiales survit assurément l'admiration pour l'Europe, émerge en parallèle en Amérique latine le sentiment d'une « puberté » « rectifiant la tristesse héréditaire ». Le sentiment que l'Amérique latine atteint sa « majorité » désagrège alors l'idée du péché originel, de la *capitis diminutio* d'être américain ; en même temps, il fait passer de l'idée selon laquelle « arrivée tard au banquet de la civilisation européenne, l'Amérique vit en sautant les étapes, pressant le pas et courant d'une

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 272 : « Quelle est la tradition argentine ? À mon avis, nous pouvons répondre facilement, et cette question n'est pas un problème. Je crois que notre tradition, c'est toute la culture occidentale, et je crois que nous avons droit à cette tradition, plus que ne peuvent y avoir droit les habitants de l'une ou l'autre nation occidentale » (*OeC*, p. 275).

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *En diálogo I*, p. 20 : « Je crois que le fait d'être européens dans l'exil est un avantage, puisque nous ne sommes attachés à aucune tradition locale particulière. C'est-à-dire que nous pouvons hériter, et de fait nous héritons, de tout l'Occident et dire l'Occident c'est dire l'Orient, puisque ce qu'on appelle culture occidentale est, pour simplifier, moitié Grèce et moitié Israël » (Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *Dialogues I, op. cit.*, p. 15).

forme à une autre, sans qu'il y ait le temps et que mûrisse tout à fait la forme précédente », à l'idée que le rythme européen n'est peut-être pas le seul « tempo » historique possible.<sup>1</sup>

Dans les milieux intellectuels latino-américains, ce phénomène de décentrement passe notamment par l'influence considérable de la *Revista de Occidente* dirigée par le philosophe espagnol José Ortega y Gasset, qui transmet les théories européennes opposées au rationalisme occidental : Bergson, Unamuno, Nietzsche, mais surtout Oswald Spengler, dont l'importance est capitale pour définir une nouvelle vision de l'histoire, dans laquelle la domination occidentale n'est plus conçue comme un aboutissement mais comme une simple phase. Les thèses de Spengler permettent aux Latino-Américains de passer « du positivisme et du néo-kantisme à une philosophie romantique du sujet, qui concordait parfaitement avec [leur] désir de prendre leur liberté vis-à-vis de la tradition européenne<sup>2</sup> ». Les écrits d'Alejo Carpentier dans les années 1930 et 1940 sont les meilleurs exemples de cette prise d'indépendance culturelle, qui passe par la rupture avec le rationalisme occidental<sup>3</sup>.

Bioy Casares, Borges et Cortázar commencent à écrire dans ce contexte général, et leur pensée s'en ressent nécessairement. Borges, lors de son séjour en Espagne en 1923-24, a assisté à la création de la *Revista de Occidente*, pour laquelle il a écrit un article, « Menoscabo y grandeza de Quevedo », paru dans le volume d'octobre-décembre 1924. Sans qu'on puisse le considérer comme un proche de la revue, il est clair que ses réflexions théoriques, dans les années 1930 notamment, questionnent certaines valeurs occidentales. La principale attaque de Borges est portée contre l'idée de causalité logique, fondement du rationalisme, dans le texte « El arte narrativo y la magia », paru dans *Sur* à l'été 1932. Ce texte a été très largement commenté pour sa dimension de réflexivité sur l'art romanesque, mais il repose sur une très claire volonté de rompre avec l'ordre rationnel des choses. À partir de *The Life and Death of Jason* de William Morris, et de *The Narrative of Arthur Gordon Pym* d'Edgar Allan Poe, Borges y défend pour le roman une causalité non pas rationnelle, mais fondée sur « la primitiva claridad de la magia<sup>4</sup> ». Au lieu de tenter de maîtriser des enchaînements logiques, il défend l'idée d'un ordre où les relations se fassent par échos et connexions imaginaires :

---

<sup>1</sup> Denis Rolland, « L'Amérique a cessé de regarder vers l'Europe ? La France, un modèle qui s'efface en Amérique latine », in Annick Lemperière, Georges Lomné, Frédéric Martinez, Denis Rolland (dir.), *L'Amérique latine et les modèles européens*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 409. La citation centrale est d'Alfonso Reyes, in *Europa-América Latina*, Buenos Aires, IICI, 1937, p. 7.

<sup>2</sup> Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier : el peregrino en su patria*, Madrid, Editorial Gredos, 2004, p. 98 : « del positivismo y del neokantismo hasta una filosofía romántica del sujeto que concorda muy bien con el deseo del latinoamericano de declararse libre de la tradición europea ».

<sup>3</sup> Voir notamment sa série d'articles « El ocaseo de Europa », publiée en novembre-décembre 1941 dans *Carteles* et reproduite dans Alejo Carpentier, *Essais Littéraires*, trad. Serge Mestre, Paris, Gallimard, 2003, p. 132-180.

<sup>4</sup> *ObC*, p. 230 : « la clarté primitive de la magie » (*OeC*, p. 234).

Ese procedimiento o ambición de los antiguos hombres ha sido sujetado por Frazer a una conveniente ley general, la de la simpatía, que postula a un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su figura es igual - magia imitativa, homeopática- ya por el hecho de una cercanía anterior -magia contagiosa<sup>1</sup>.

Comme illustration de ce procédé, Borges utilise des exemples qui sont exclusivement issus de cultures non-occidentales : les Peaux-Rouges du Nebraska, les habitants de Malaisie ou de Sumatra et les sorciers australiens lui servent à prouver la puissance de l'analogie magique, à l'image de ces derniers qui, pour que le ciel « se desangre en lluvia<sup>2</sup> », font couler le sang de leur avant-bras. Borges rapproche ces phénomènes de la superstition ou des présages, pour conclure que « la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no es su contradicción<sup>3</sup> » : ce qui signifie que la causalité rationnelle n'est qu'une forme de causalité, qui exclut la possibilité que d'autres forces reposent sur une même logique, conçue différemment. Plus largement, défendre une telle thèse est une manière de se détacher d'une conception du temps considéré chronologiquement comme une suite logique d'événements, comme peut le faire, par exemple, le positivisme. « Uno de los mayores errores, de los mayores pecados de nuestro siglo, es esa importancia que le damos a la historia<sup>4</sup> », affirme-t-il dans un entretien, citant expressément Spengler comme la source de cette idée que « la gente se propone escribir en función de la historia<sup>5</sup> », afin de s'inscrire dans un temps logique et causal. Face à ce temps, estime-t-il, l'art est miraculeux : « escapa, de algún modo, a esa organizada causalidad de la historia<sup>6</sup> ».

Julio Cortázar suit la même logique de contestation de l'ordre rationnel imposé par l'Occident dans ses premiers essais, à partir de 1940. Elle s'incarne, chez lui, dans des figures d'artistes qui ne se limitent pas à une appréhension rationnelle de la vie, particulièrement Arthur Rimbaud et Antonin Artaud<sup>7</sup> ; sa fascination pour ces écrivains vient de leur conception de la poésie comme révolte et contestation de l'ordre bourgeois. Mais c'est dans le court essai « Irracionalismo y eficacia » (1949) que cette contestation est la plus visible, lorsqu'il s'agit de défendre l'irrationnalisme contre les attaques de Guillermo de Torre, qui le liait au nazisme dans *Valoración literaria del existencialismo*. Cortázar y fait une synthèse de tous les projets intellectuels irrationnels

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 230 : « Ce procédé – cette ambition – des hommes anciens a été soumis par Frazer à une loi générale appropriée, celle de la sympathie ; cette loi postule un lien inévitable entre les choses éloignées, soit qu'elles aient le même aspect – magie imitative, homéopathique – soit par le fait d'un rapprochement antérieur – magie contagieuse » (*OeC*, p. 234).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 230 : « perde son sang de pluie » (*OeC*, p. 234).

<sup>3</sup> *ObC*, p. 230 : « la magia est le couronnement ou le cauchemar de la causalité, non sa contradiction » (*OeC*, p. 235).

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *En diálogo, op. cit.*, p. 32 : « L'une des plus grands erreurs, l'un des plus grands péchés de notre temps, est l'importance que nous accordons à l'histoire » (Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *Dialogues I, op. cit.*, p. 36).

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *En diálogo, op. cit.*, p. 32 : « les gens écrivent en fonction de l'histoire » (Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *Dialogues I, op. cit.*, p. 37).

<sup>6</sup> Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *En diálogo, op. cit.*, p. 33 : « échappe, d'une manière ou d'une autre, à la causalité organisée de l'histoire » (Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *Dialogues I, op. cit.*, p. 38).

<sup>7</sup> « Rimbaud » (1941) et « Muerte de Antonin Artaud » (1948), dans *Cri*, p. 140-146 et 201-203.

depuis le XIX<sup>e</sup>, afin d'affirmer qu'aucun processus historique n'en est jamais né. Au contraire, affirme-t-il, c'est de la raison que surgit le nazisme, où la fascination du rationnel se traduit par une organisation géométrique et hiérarchique. Le nazisme est l'exemple même des limites de la raison : en lui, « esa diosa Razón tan nuestra *se entrega a la irracionalidad*<sup>1</sup> ». Cortázar voit dans le nazisme une illustration de l'instrumentalisation par la raison des forces irrationnelles, instrumentalisation qui la dépasse et qui crée un monstre, contrairement au christianisme, où elle servait de barrage au mal. Cette défense de l'irrationnel, que l'on trouve également dans *Teoría del túnel* à travers la synthèse entre existentialisme et surréalisme, va se voir consolidée par le départ de Cortázar en Europe, qui agit comme une révélation des limites de la civilisation occidentale. Dans une lettre de 1962, l'écrivain argentin a ainsi une formule extrêmement dure pour la culture occidentale, alors qu'il explique ce qui l'a inspiré pour écrire *Rayuela* : « he puesto todo lo que siento frente a este fracaso total que es el hombre de Occidente<sup>2</sup> ». Les vingt dernières années de sa vie sont une transcription politique de cette déception, par le biais de la lutte révolutionnaire aux côtés de Cuba, puis du Nicaragua. Mais si la redécouverte de la cause latino-américaine est bien chez lui un tournant, le fond de la contestation du rationalisme occidental est clairement présent depuis ses tous premiers écrits, et donne une réelle unité à son œuvre.

Quand bien même sa situation géographique n'est pas exactement la même, pas plus que le contexte dans lequel il écrit, Stevenson retrouve néanmoins les mêmes préoccupations que Borges et Cortázar sur ce sujet. Les travaux récents de Julia Reid ont bien montré la nécessité de comprendre les essais de Stevenson en regard des théories scientifiques de l'époque, afin de juger à sa juste valeur son intérêt pour la question du primitif et de l'évolution. La question du rapport de Stevenson à l'Occident est extrêmement complexe, et ne saurait se résumer à un tableau simpliste. Il est certain qu'il a baigné dans une atmosphère intellectuelle marquée notamment par les travaux de Spencer, qui témoignent d'une grande certitude quant à la progression de l'homme de la sauvagerie à la civilisation, en direction d'un rationalisme éclairé. Les écrits du « New Romance », notamment d'Andrew Lang, font appel à cette vision de l'histoire, en cherchant à créer une fiction capable de réveiller la culture vieillie et fatiguée de l'Occident, par le biais du recours à la sauvagerie. Les essais et les fictions de Stevenson sont imprégnés de cette attraction envers les modes de pensée archaïques, vus comme plus proches de la vraie nature de l'homme. Dans l'essai « Talk and Talkers » (1882), il parle ainsi de « the aboriginal man within us, the cave-dweller, still lusty as when he fought tooth and nail for roots and berries » : « it is like his old

---

<sup>1</sup> *Cri*, p. 247 : « cette déesse Raison qui nous est tellement propre *s'est abandonnée à l'irrationnalité* ».

<sup>2</sup> Julio Cortázar, lettre à Fredi Guthmann, 6 juin 1962, in *Cartas 1937-1963*, *op. cit.*, p. 488 : « j'y ai mis tout ce que je ressens face à cet échec total qu'est l'homme occidental ».

primaeval days upon the crags, a return to the sincerity of the savage life<sup>1</sup> ». Dans *The Wrecker*, l'épisode de l'exploration de l'épave sur l'île déserte de Midway est également l'occasion d'une digression sur la non-concordance entre le mode de vie « bourgeois » de l'Occidental typique et sa nature profonde et immémoriale :

The eternal life of man, spent under sun and rain and in rude physical effort, lies upon one side, scarce changed since the beginning.

I would I could have carried along with me to Midway Island all the writers and the prating artists of my time. Day after day of hope deferred, of heat, of unremitting toil ; night after night of aching limbs, bruised hands, and a mind obscured with the grateful vacancy of physical fatigue. The scene, the nature of my employment, the rugged speech and faces of my fellow-toilers, the glare of the day on deck, the stinking twilight in the bilge, the shrill myriads of the ocean-fowl ; above all, the sense of our immitigable isolation from the world and from the current epoch – keeping another time, some eras old ; the new day heralded by no daily paper, only the rising sun ; and the State, the churches, the peopled empires, all gone silent as in the days ere they were yet invented<sup>2</sup>.

Ce désir de se débarrasser des oripeaux de l'homme occidental pour retrouver une existence plus authentique est un fil rouge de l'œuvre de Stevenson, que l'on retrouve dans ses textes sur l'oralité, sur l'enfance et la capacité créatrice de l'inconscient. La fameuse figure des *bronnies*, petites créatures introduites dans « A Chapter on Dreams » (1888) censées fournir à l'écrivain ses idées et ses histoires, sont un des autres exemples de cet attrait pour l'irrationnel sous toutes ses formes ; les *bronnies*, écrit Julia Reid, « représentent les instincts sauvages, créateurs de mythes, ayant survécu sous l'apparence d'un homme civilisé<sup>3</sup> ». Cette idée que l'homme est un combiné de plusieurs stades de développement civilisationnel, et que l'irrationnel est utile dans l'optique d'une ambition créatrice, est centrale pour comprendre une bonne partie de l'œuvre de Stevenson, notamment en ce qui concerne sa fascination pour les figures de la dualité.

Néanmoins, Stevenson traite ces questions avec une grande ambiguïté. Alors que la pensée de Spencer et de Lang fait appel à ces valeurs dans une logique de valorisation de l'idéal masculin et de la pensée conservatrice du victorianisme triomphant, Stevenson ne partage que rarement cette

---

<sup>1</sup> *W* 29, p 59 : « l'aborigène qui est en nous, l'homme des cavernes, encore gaillard après qu'il s'est battu avec bec et ongles pour trouver des racines et des baies », « retrouver la sincérité de la vie sauvage, et primitive » (*EAF*, p. 183).

<sup>2</sup> *W* 10, p 153 : « La vie de l'homme, de toute éternité, s'écoule sous le soleil et la pluie, dans le dur effort de son corps : cela est constant, et n'a guère changé depuis que le monde est monde. J'aurais voulu amener à Midway tous les écrivains et tous les artistes bavards de mon époque. Les journées se succédaient, sous le signe de la chaleur et du labeur incessant ; les nuits succédaient aux nuits sous le signe des membres endoloris, des mains blessées, de l'esprit oblitéré par la vacuité bénéfique de la fatigue physique. Le décor et la nature de mes travaux, le langage et le visage rudes de mes compagnons, l'éclat de la lumière sur le pont, la puanteur que dégageait l'eau croupie au crépuscule, les cris stridents des myriades d'oiseaux de mer et, par-dessus tout, le sentiment de notre total isolement du monde et de la vie contemporaine (dont le rythme est différent, pour laquelle il y a un passé), l'absence du journal quotidien, hérauld d'un jour nouveau, que remplaçait le soleil, les États, les églises, les continents peuplés, tout était réduit au silence qui avait régné avant qu'on les ait inventés » (*PE*, p. 322).

<sup>3</sup> Julia Reid, *Robert Louis Stevenson, Science, and the Fin de Siècle*, *op. cit.*, p. 27 : « represent the savage myth-making instincts which survives within a civilized human exterior ».

croissance en l'amélioration progressive de la civilisation. « Là où Spencer et d'autres voyaient en général le passé de l'évolution comme un prélude à un présent encore plus civilisé, Stevenson le concevait comme une *compensation* pour le présent », pour citer à nouveau Julia Reid<sup>1</sup>. Ce qui intéresse Stevenson n'est pas tant cette vision téléologique de l'histoire de l'homme que la possibilité, parfois féconde, parfois effrayante, de se libérer du carcan rationnel créé par le vernis de la civilisation. Comme chez Borges et Cortázar, il s'agit autant d'une contestation d'un ordre établi que d'une certitude que cet ordre actuel n'est que provisoire, et recouvre des réalités plus anciennes dont il est impossible de se défaire. Dans une lettre écrite quelques semaines avant sa mort, Stevenson revient sur cette obsession :

The grim obliterated polite face of life, and the broad, bawdy, and orgiastic – or maniac – foundations, form a spectacle to which no habit reconciles me [...]. Civilisation has become reflex with us ; you might think that hunger was the name of the best sauce ; but hunger to the cold solitary under a bush of a rainy night is the name of something quite different. I defend civilisation for the thing it is, for the thing it has *come* to be, the standpoint of a real old Tory<sup>2</sup>.

Cette position de conservateur s'accompagne d'une réelle inquiétude vis-à-vis de ce que crée ce réflexe de civilisation, qui peut même aller jusqu'à une prise de position politique extrêmement tranchée, comme lorsqu'il prend fait et cause, dans les dernières années de sa vie, pour les Samoans contre les colonisateurs allemands. Le Pacifique, ce « stir-about of epochs and races, barbarisms and civilisations, virtues and crimes<sup>3</sup> » fournit au demeurant l'exemple parfait de la façon dont Stevenson voit le monde, à travers une lutte permanente où rationnel et irrationnel, civilisation et barbarie s'entremêlent pour former des strates parfois indistinctes – sa lecture de Darwin se ressentant ainsi dans de nombreux essais, dont « Pulvis et Umbra » (1887). L'ouverture de *The Ebb-Tide* est ainsi symptomatique d'un réel dégoût envers la manière dont l'Occident a dessiné dans le Pacifique une stratification contre nature, en pervertissant les autres formes de vie : « Throughout the island world of the Pacific, scattered men of many European races and from almost every grade of society carry activity and disseminate disease<sup>4</sup> ». Comme l'écrit Julia Reid, Stevenson « perturbe les relations hiérarchiques de l'évolution entre civilisation et

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 21 : « whereas Spencer and others usually saw the evolutionary past as prelude to an ever more civilized present, Stevenson viewed it as *compensation* for the present ».

<sup>2</sup> Lettre à Bob Stevenson, septembre 1894, *W* 35, p. 110 : « L'aspect, poli, contraint, lisse de la vie, à côté de ses fondements crus, obscènes et orgiaques – ou ménadiques – forment un spectacle avec lequel le temps ne peut me réconcilier [...]. La civilisation est passée chez nous à l'état de réflexe ; on pourrait croire que la faim est le nom de la meilleure sauce ; mais pour l'homme solitaire qui a froid, sous un buisson, par une nuit d'orage, la faim est le nom d'une tout autre réalité. Je défends la civilisation pour ce qu'elle est, pour ce qu'elle est *devenue*, vraie position de vieux conservateur » (*LmS*, p. 911).

<sup>3</sup> Lettre à Sidney Colvin, juin 1889, *W* 33, p. 187 : « pot-pourri d'époques et de races, d'actes de barbarie et de traits de civilisation, de vertus et de crimes » (*LmS*, p. 260).

<sup>4</sup> *W* 14, p. 1 : « Disséminés par tout le monde insulaire du Pacifique, des hommes appartenant aux diverses races européennes et à presque tous les rangs de la société, y portent leur activité et y propagent leurs maladies » (*PE*, p. 501).

sauvagerie<sup>1</sup> » : c'est dans ce cadre qu'il faut comprendre sa mise à distance de certaines valeurs occidentales. C'est aussi ce qui le rapproche des écrivains argentins.

## 2.4. Des écrivains semi-périphériques ?

Au vu de ces données, il apparaît clairement la difficulté qu'il peut y avoir à situer de manière claire les écrivains de notre corpus dans l'espace littéraire mondial. Leur manière de jouer avec les appartenances géographiques, de mettre à distance dans certains textes ce qu'ils mettent en valeur dans d'autres, ainsi que leurs évolutions biographiques, contribuent à dessiner un schéma tortueux de leur inscription dans une stratégie d'ensemble. L'histoire même de la réception confirme cette difficulté. Paul Barnaby et Tom Hubbard ont bien montré comment la lecture de Stevenson par la critique renvoyait cette impression de mobilité permanente, en le rattachant à diverses traditions parallèles – britannique, américaine, française, voire latino-américaine – mais rarement en le situant dans une tradition écossaise<sup>2</sup>. Tout se passe comme si Stevenson était, en somme, sorti du cadre, qu'il ne pouvait être situé sur une carte sans que cette identification soit aussitôt démentie. Le phénomène est également vrai pour Borges, dont la réception a connu des changements pour le moins spectaculaires : si, en 1933, Enrique Anderson Imbert écrivait que « Borges n'est même pas vaguement un critique ou un penseur national », et que « la réalité argentine est absente de ses essais<sup>3</sup> », la tendance, depuis les années 1980, est au contraire à penser Borges comme « la figure qui embrasse et définit la littérature argentine<sup>4</sup> ».

Au-delà de ces remarques générales, une telle mobilité crée également le débat et peut rencontrer l'incompréhension des espaces dans lesquels ils sont censés s'inscrire. La façon dont Stevenson a été considéré à partir de son départ dans le Pacifique est bien connue : William Henley et Sidney Colvin, notamment, ne cachaient pas leur embarras devant les expérimentations de leur ami, l'enjoignant de revenir à une écriture plus convenable et moins contestataire envers l'univers victorien. Cette méfiance s'était déjà exprimé dès le premier départ de Stevenson en Amérique, en 1879, lorsque Henley et Colvin avaient volontairement fait la sourde oreille aux demandes de leur ami, en difficulté financière, de publier plusieurs de ses textes, afin de le forcer

---

<sup>1</sup> Julia Reid, *Robert Louis Stevenson, Science, and the Fin de Siècle*, op. cit., p. 30 : « unsettle the hierarchical evolutionary relations between savagery and civilization ».

<sup>2</sup> Paul Barnaby et Tom Hubbard, « The International Reception and Literary Impact of Scottish Literature of the Period 1707-1918 », in Ian Brown, Thomas Owen Clancy, Susan Manning et Murray Pittock (dir.), *The Edinburgh History of Scottish Literature*, op. cit., p. 33-44.

<sup>3</sup> Enrique Anderson Imbert, in « Discusión sobre Jorge Luis Borges », *Megáfono* 3/11, 1933, p. 28 : « Borges no es ni remotamente un crítico o un pensador nacional. La realidad argentina está ausente de sus ensayos ».

<sup>4</sup> Juan Pablo Dabove, « Jorge Luis Borges : Políticas de la literatura », in Juan Pablo Dabove (dir.), *Jorge Luis Borges : Políticas de la literatura*, Pittsburgh, Instituto Internacional de literatura hispanoamericana, 2008, p. 12 : « la figura que abarca y define la literatura argentina ». Un exemple de cette tendance est l'ouvrage de Beatriz Sarlo, *La pasión y la excepción : Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

à rentrer dans le giron londonien. Mais l'épisode le plus connu de cette lutte à distance concerne la longue nouvelle *The Beach of Falesa*, au ton clairement anticolonialiste, que Colvin amputa, contre l'avis de Stevenson, de tous les passages susceptibles de choquer l'*establishment* littéraire britannique. Michel Le Bris, sur la base de la comparaison des manuscrits, n'hésite pas à qualifier Colvin de « censeur<sup>1</sup> », cherchant, après la mort de Stevenson, à éliminer tout ce qui dans sa vie n'avait pas fait de lui un écrivain britannique modèle, et notamment sa défense des Samoans. Idem pour Henley, qui finit par accuser Stevenson de céder aux caprices de la mode et du grand public, ce qui a pu faire oublier que lui-même était « un conservateur agressif, obsessionnel, et le chantre exalté de l'impérialisme anglais<sup>2</sup> », pour qui le positionnement de Stevenson ne pouvait être qu'incompréhensible, ou scandaleux. Le travail de réécriture effectué par Colvin a au demeurant porté un temps ses fruits, puisque s'est créée, après la Première Guerre mondiale, une certaine méfiance envers l'œuvre de Stevenson, suspectée de transmettre les valeurs misogynes et colonialistes du victorianisme<sup>3</sup>. Les travaux de Julia Reid, notamment, rendent justice à l'auteur en montrant la complexité de son appartenance à la culture de l'époque, et sa volonté permanente de s'en détacher.

Si Stevenson a eu à se justifier de sa prise de distance par rapport au centre littéraire dont il est issu, c'est le reproche inverse qui a été fait à nos auteurs argentins. Comme le jugement d'Anderson Imbert le montre, Borges a fréquemment été accusé de ne pas être un auteur argentin, en raison de sa prédilection pour la littérature européenne. Certaines prises de position politiques ont contribué à cette image, à l'instar de son choix de prendre ouvertement parti pour l'Angleterre face à l'Allemagne en 1940, attitude extrêmement impopulaire dans l'Argentine nationaliste de l'époque. Au début des années 1950, il est également la cible d'une controverse lancée par des intellectuels argentins sartriens, qui le considèrent comme un écrivain cosmopolite, aliéné par son admiration pour l'Europe : sa littérature est vue comme insuffisamment engagée, déconnectée de la réalité argentine et donc, en définitive, absolument vaine. Ces critiques sont en fait l'expression d'un débat qui ne concerne pas exclusivement Borges : elles sont l'expression plus générale d'une tendance, sur le continent latino-américain, à fustiger les *extranjerezantes*, ces écrivains inféodés à l'Europe, et dès lors incapables de comprendre la réalité continentale ou nationale<sup>4</sup>. Julio Cortázar a sans doute été, de ce point de vue, l'écrivain le plus attaqué, en raison

---

<sup>1</sup> *LdV*, p. 15.

<sup>2</sup> Michel Le Bris, R. L. Stevenson. *Les années bobémiennes*, *op. cit.*, p. 519.

<sup>3</sup> Ce cliché subsiste encore : il suffit de voir la manière extrêmement caricaturale dont Marc Courtieu, dans un ouvrage récent, traite l'œuvre de Stevenson (Marc Courtieu, *Événement et roman: une relation critique*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012).

<sup>4</sup> On ne citera ici que deux exemples, qui résument ces positions opposées : le mépris d'Alejo Carpentier envers les écrivains européanisés, dans « Fin del exotismo americano » (*El Nacional*, 7 septembre 1952, traduit dans *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1983, p. 368-370) et la défense par Mario Vargas Llosa de la distance par rapport au continent dans



du caractère définitif de son départ en Europe, dont il a dû se justifier tout au long de sa vie. De septembre 1968 à mai 1969, il est ainsi au cœur d'une controverse avec l'écrivain péruvien José María Arguedas, représentant de l'indigénisme par son œuvre principalement consacrée à la question indienne<sup>1</sup>. Persuadé que Cortázar, lorsqu'il met en valeur son départ en Europe, méprise du même coup les écrivains « enracinés », Arguedas publie des extraits de son journal dans la revue *Amarú*, où il fustige les écrivains « professionnels » qui n'ont pas l'humilité de parler des réalités nationales, et rappelle Cortázar à son devoir de modestie :

En esto de escribir del modo como lo hago ahora ¿somos distintos de Lezama Lima o Vargas Llosa ? No somos diferentes en lo que estaba pensando al hablar de « provincianos ». Todos somos provincianos, don Julio. Provincianos de las naciones y provincianos de lo supranacional que es, también, una esfera, un estrado bien cerrado, el del « valor en sí », como usted con mucha felicidad señala<sup>3</sup>.

Dans un entretien, Cortázar fait part de sa surprise à lire la violence des reproches fait par Arguedas, dictés selon lui par des « complexes régionaux » et par une certaine jalousie devant la réussite de certains écrivains exilés : « je suis vraiment désolé, don José María, mais il me semble que votre compatriote Vargas Llosa n'a en rien montré une réalité péruvienne inférieure à la vôtre lorsqu'il a écrit ses deux romans en Europe<sup>4</sup> ». Cortázar refuse les oppositions simplificatrices d'Arguedas, et explique que s'installer en Europe n'est pas forcément un gage de connaissance : un écrivain comme Lezama Lima, par exemple, « en sait plus sur Ulysse que Pénélope elle-même », sans jamais être sorti de Cuba. Revenant un peu plus tard sur cette polémique, il la situe dans un contexte plus général :

Todos los indigenistas y todos los folkloristas, que son una especie humana que no me es muy simpática, se pusieron del lado de Arguedas, y entonces acusaron a gentes como Vargas Llosa, García Márquez, y a mí mismo, de extranjerizantes, de cosmopolitas. Yo creo que hubieron hecho mejor en leer nuestros libros en vez de decir eso<sup>5</sup>.

La même année, il est en effet pris pour cible, avec Carlos Fuentes et Mario Vargas Llosa, par le jeune écrivain argentin Oscar Collazos, qui publie un article intitulé « La encrucijada del

---

« Literatura y exilio » (*Boletín de la Universidad de Chile*, mai-juin 1968, p. 57-60, traduit dans *Contre vents et marées*, trad. Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 1989).

<sup>1</sup> Cette polémique a notamment été rapportée par Mario Vargas Llosa, qui en a été un témoin direct, dans *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, 1996, in *Obras Completas, Ensayos Literarios I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 942-953.

<sup>2</sup> Ce texte a été publié dans *Amarú*, Lima, n°6, juin 1968, où l'on trouve le premier journal d'Arguedas. Le journal a ensuite été publié dans José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1971], Buenos Aires, Losada, 2011.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 35 : « Dans le fait d'écrire comme je le fais actuellement, y a-t-il une différence avec Lezama Lima ou Vargas Llosa ? Nous ne sommes pas différents dans le sens où vous l'entendez lorsque vous parlez de "provinciaux". Nous sommes tous provinciaux, don Julio. Provinciaux des nations et provinciaux du supranational, qui est, lui aussi, une sphère, une classe bien fermée, celle de la "valeur en soi", comme vous le signalez avec beaucoup de justesse ».

<sup>4</sup> « Julio Cortázar : Un gran escritor y su soledad » in *Life en español*, New York, 7 avril 1969.

<sup>5</sup> Karl Kohut, *Escribir en París (entrevista a Julio Cortázar)*, *op. cit.*, p. 214 : « Tous les indigénistes et les folkloristes, qui sont une espèce humaine qui ne m'est guère sympathique, se sont mis du côté d'Arguedas, et se sont mis à accuser des gens comme Vargas Llosa, García Márquez et moi-même d'être des *extranjerizantes*, des cosmopolites. Je pense qu'ils auraient mieux fait de lire nos livres au lieu de dire cela ».

lenguaje » dans la revue uruguayenne *Marcha* du 30 août et du 5 septembre 1969<sup>1</sup>. Reprenant l'opposition classique entre localisme et influence européenne, Collazos y estime que la plupart des auteurs du « boom », « siguiendo mecánicamente los enuncados del estructuralismo europeo<sup>2</sup> », font preuve d'aliénation culturelle vis-à-vis du Vieux Continent, en privilégiant le travail formel à l'étude de la réalité latino-américaine : les textes de Cortázar, estime-t-il, se caractérisent par un « olvido de la realidad », et Cortázar lui-même s'est fourvoyé, par l'exil, dans une « escisión del ser político y del ser literario<sup>3</sup> », en oubliant la lutte pour l'indépendance du continent. Cortázar répond très poliment dès décembre 1969, cherchant à montrer qu'il s'inscrit bien dans cette lutte, arrondissant davantage les angles que Vargas Llosa, dont la réponse est particulièrement offensive. La présence d'un régime militaire en Argentine contribue à focaliser les critiques sur Cortázar, qui devient l'une des cibles favorites du journal *La Nación*, qui l'accuse d'être un traître à sa patrie, dont le seul mérite littéraire serait d'être protégé par le milieu éditorial français. Un article particulièrement agressif de Silvina Bullrich, daté du 2 juillet 1972, amène Cortázar à répondre sur le même ton, avec l'ironie en plus :

A los que como la señora Silvina Bullrich ironizan sobre la presencia de mis libros en la muestra del Festival de Niza y se preguntan si se deberá a la aureola (sic) de haber nacido en Bélgica y de haberme hecho ciudadano francés (dale nomás), condiciones que no les son dadas a todos los argentinos (re-sic), no me queda más remedio que decirles que ni siquiera el resentimiento los provee de inteligencia, porque sólo lectores con el nivel mental de una gallina podrán creer que un origen belga y un pasaporte francés tengan algo que ver con los productos de la literatura<sup>4</sup>.

La violence des attaques contre Cortázar, en raison de sa situation personnelle, a été exceptionnelle, mais elle traduit, plus largement, les débats que peuvent susciter un positionnement ambigu dans l'espace littéraire mondial, où entrent nécessairement en jeu des considérations de domination symbolique : qu'il s'agisse de s'opposer à la domination des centres ou, au contraire, de réaffirmer la supériorité de ces derniers, les critiques envers nos écrivains visent à les ramener à une situation claire et identifiable.

---

<sup>1</sup> Le débat a ensuite été intégralement publié dans Oscar Collazos, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura : Polémica por Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa*, México, Siglo XXI, 1970. *Marcha*, dirigée par Ángel Rama de 1959 à 1968, était une revue proche de *Casa de las Américas* et de la révolution cubaine, défendant une vision politique de la littérature latino-américaine. Que la critique envers Cortázar émane de cette revue n'est donc pas un hasard.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 10: « suivant mécaniquement les énoncés du structuralisme européen ».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 14 et 15 : « oubli de la réalité », « scission de l'être politique et de l'être littéraire ».

<sup>4</sup> *Cri*, p. 473 : « À ceux qui, comme Mme Silvina Bullrich, ironisent sur la présence de mes livres au Festival de Nice et se demandent si elle est due à l'aurole (sic) que me confère le fait d'être né en Belgique et d'être devenu citoyen français (allons-y donc !), ce qui n'est pas donné à tous les Argentins (resic), je ferai remarquer que même la rancœur ne les dote pas d'intelligence, car il faut avoir le niveau mental d'un poulet pour soutenir qu'une origine belge et un passeport français ont quoi que ce soit à voir avec la production littéraire » (Julio Cortázar, *Epremes*, Paris, La Différence, 1991, p. 30-31).

Pour éviter de tomber à notre tour dans cet écueil, il est essentiel de ne pas enfermer les auteurs de notre corpus dans une position trop rigide. Les débats mentionnés montrent à quel point le positionnement littéraire peut avoir des conséquences dans l'espace politique ; mais, ce faisant, ils déplacent presque systématiquement la question, en renvoyant les écrivains à un espace exclusivement politique, alors même qu'il ne s'agit que d'une partie de l'enjeu. De ce point de vue, on ne peut que souscrire au refus de Pascale Casanova de confondre les enjeux de domination littéraire et politique, comme peut par exemple le faire une partie de la critique post-coloniale :

Il s'agit aussi de montrer qu'on ne peut pas réduire à un simple rapport de force politique la question des rapports de domination littéraire, comme le font parfois ceux qui tendent à limiter l'ensemble des problèmes qui se posent aux démunis littéraires aux seules conséquences de l'histoire coloniale, ou à décrire les « différences d'altitude » entre les littératures nationales en reprenant les formes les plus communes des analyses de la domination économique réduite à une opposition entre les « centres » et les « périphéries »<sup>1</sup>.

Le parallèle effectué par Stevenson lui-même entre la Polynésie et son Écosse natale a ainsi été parfois récupéré dans cette optique, pour faire de Stevenson un écrivain post-colonial avant l'heure. C'est non seulement oublier que ce parallèle est, dans le fond, fort peu évident, et qu'il doit avant tout se lire comme un moyen pour l'écrivain d'« atténuer le malaise provoqué par l'étrangeté<sup>2</sup> », mais c'est aussi simplifier démesurément la position de Stevenson en traduisant politiquement une situation littéraire extrêmement ambiguë. Dans la même logique, les textes critiques envers l'Occident des écrivains argentins ne peuvent se traduire politiquement sans mener à un appauvrissement complet de leur position, qui viserait à faire croire que Borges comme Cortázar ont toujours eu pour but d'infiltrer les valeurs occidentales pour mieux les détruire, une idée que leur parcours dément absolument. Pour cette raison, il serait difficile de voir les auteurs de notre corpus comme des « transcultivateurs », en reprenant les termes de l'ouvrage classique d'Ángel Rama<sup>3</sup>. Ce dernier cherche pourtant à canaliser l'opposition nationalisme/capitalisme, en la résolvant par l'idée de transculturation, seule capable de résoudre la dichotomie en limitant les influences extérieures subies par une culture. La théorie de Rama repose sur une opposition entre « villes lettrées<sup>4</sup> », lieu des élites cosmopolites, et campagnes, qu'il perçoit comme un espace idéalisé où est conservée l'identité nationale authentique. Au-delà de l'aspect simpliste que peut prendre une telle répartition, le problème de la thèse de Rama, dans notre optique, est qu'elle rabat sur le littéraire une conception fondamentalement politique, puisque son schéma n'est autre qu'une répétition à l'échelle interne de la logique impérialiste.

---

<sup>1</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 174.

<sup>2</sup> Rod Edmond, *Representing the South Pacific : Colonial Discourse from Cook to Gauguin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 163.

<sup>3</sup> Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, op. cit.

<sup>4</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

Quand bien même les textes de nos trois auteurs argentins et même, dans un contexte différent, de Stevenson problématisent bien ce dilemme par l'opposition ville/campagne – il suffit de penser aux obsessions *gauchescas* de Borges et Bioy Casares, ou à la pensée de l'espace vierge dans *The Amateur Emigrant* et *The Silverado Squatters* de Stevenson –, ils ne présentent jamais les choses sous l'angle de la réflexion uniquement socio-politique, mais dans un geste de refondation esthétique qui n'a que peu à voir avec la rigidité du schéma de Rama<sup>1</sup>.

En revanche, l'opposition entre centres et périphéries, que critique Pascale Casanova dans la citation ci-dessus, semble bien au cœur de *La République mondiale des lettres*, mais elle est reformulée dans le cadre de l'espace littéraire mondial autour du face-à-face entre dominants et dominés. Malgré la présence du terme de « centraux excentriques<sup>2</sup> », qui semble nuancer l'opposition, Pascale Casanova n'a jamais caché que son travail se situait dans cet espace binaire, quand bien même elle le reformule plus récemment sous la forme du contraste « qui oppose les littératures combattives et les littératures pacifiées<sup>3</sup> ». Or, comme l'a remarqué Jérôme David, l'une des limites du modèle de Casanova est sa difficulté à sortir d'une structuration en termes bipolaires, en grande partie héritée de Bourdieu<sup>4</sup>. La tripartition qu'elle suggère pour définir les stratégies littéraires est directement issue de ce modèle binaire, qui ne fonctionne que par relations entre dominants et dominés. Il semble, pour cette raison, trop manquer de souplesse pour rendre réellement compte des différents phénomènes étudiés. Seule l'installation d'un pôle intermédiaire, brisant cette bipolarité et permettant une plus grande nuance, permet de donner un aperçu de la complexité de ce système. C'est pourquoi il paraît capital de prendre en compte la notion de semi-périphérie, telle qu'elle est développée par Franco Moretti à la suite de Immanuel Wallerstein<sup>5</sup>, pour sa capacité à « situer certaines formes de réflexivité<sup>6</sup> » qui échappent au modèle de Bourdieu et de Casanova. Moretti lui-même a réévalué le rôle de la semi-périphérie grâce aux critiques qu'a reçues son article « Conjectures on World Literature » (2000)<sup>7</sup>. L'idée centrale en est que le « système-monde » se compose de trois parties – centres, périphéries, semi-périphéries – et que l'évolution littéraire se fait en fonction de la position dans cet espace, sur le modèle de l'organisation économique du monde capitaliste. Une telle évolution est possible grâce à la

---

<sup>1</sup> Pour une étude précise des apports et des contradictions de la pensée de la transculturation chez Rama, nous renvoyons à Mabel Moraña, « Idéologie de la transculturation », in Carine Durand et Sandra Ragueneau, *L'Amérique latine entre critique et théorie*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 85-94.

<sup>2</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 129, n. 1.

<sup>3</sup> Pascale Casanova, « La guerre de l'ancienneté », in Pascale Casanova, *Des littératures combattives. L'internationale des nationalismes littéraires*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>4</sup> Jérôme David, « Pour une macrohistoire de la littérature mondiale », *op. cit.*, p. 115-138.

<sup>5</sup> Immanuel Wallerstein, *Comprendre le monde : introduction à l'analyse des systèmes-monde*, trad. Camille Horsey, Paris, La Découverte, 2006.

<sup>6</sup> Jérôme David, « Pour une macrohistoire de la littérature mondiale », *op. cit.*, p. 126.

<sup>7</sup> Il s'en explique dans « More Conjectures » (2003), in Franco Moretti, *Distant Reading*, *op. cit.*, p. 114.

diffusion mondiale des formes et leur adaptation aux périphéries, comme cela s'est fait avec le roman des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles :

Le mécanisme crucial de fonctionnement du marché était celui de la *diffusion* : les livres du centre étaient constamment exportés vers la semi-périphérie et la périphérie, où ils étaient lus, admirés, imités et transformés en modèles – entraînant ainsi ces littératures dans l'orbite de celles du centre, et « interférant » par là-même avec leur développement autonome<sup>1</sup>.

La présentation de ce modèle permet à Moretti de définir une règle de l'évolution littéraire : les formes littéraires centrales, en allant vers la périphérie, se voient amalgamées à des traditions locales ; « elles combinent *une intrigue venue du centre et un style de la périphérie*<sup>2</sup> ». Moretti n'est pas toujours très clair dans sa définition de ce que recouvre géographiquement cette répartition. Dans son *Atlas du roman européen*, il fait émerger trois Europes distinctes au XIX<sup>e</sup> siècle, à partir d'un travail sur la diffusion du roman : un centre (Angleterre, France et, de manière plus surprenante, le Danemark), une semi-périphérie (Italie, Espagne, Hollande) et une périphérie (Pologne, Hongrie, Roumanie)<sup>3</sup>. Cela reste néanmoins une étude de cas, dont il est difficile de tirer des conclusions générales. L'intérêt de la thèse de Moretti réside en fait justement dans cette souplesse, qui permet de faire de la semi-périphérie le lieu de création par excellence : c'est, selon lui, dans ces espaces que l'amalgame entre intrigue et style, portée à son maximum, fait émerger des formes littéraires nouvelles. Surtout, et c'est là un point particulièrement enrichissant dans notre optique, Moretti, au fil de ces travaux, admet très clairement que l'amalgame ne se fait pas uniquement du centre vers la périphérie, mais que certains écrivains peuvent tenter le mouvement inverse. Moretti cite notamment Conrad, dont « la révolution formelle est due à son souhait de représenter la périphérie à une audience métropolitaine » et qui inverse donc les termes de la synthèse : « une intrigue venue de la périphérie – et un style venu du centre<sup>4</sup> ». On ne peut que penser ici à Stevenson, et à sa volonté d'adapter les histoires écossaises et polynésiennes au goût des lecteurs du centre londonien. Plus largement, lorsque Borges écrit, dans « El escritor argentino y la tradición », que l'histoire de *Don Segundo Sombra* est emprunté au *Kim* de Kipling, lui-même influencé par *Huckleberry Finn*, il fournit un exemple parfait du processus décrit par Moretti.

---

<sup>1</sup> Franco Moretti, *Distant Reading*, *op. cit.*, p. 127 : « the crucial mechanism by which the market operated was that of *diffusion* : books from the core were incessantly exported into the semi-periphery and the periphery, where they were read, admired, imitated, turned into models – thus drawing those literatures into the orbit of core ones, and indeed 'interfering' with their autonomous development ».

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 132 : « they combine *a plot from the core*, and *a style from the periphery* ».

<sup>3</sup> Franco Moretti, *Atlas du roman européen, 1800-1900*, *op. cit.*, p. 191-206.

<sup>4</sup> Franco Moretti, *Distant Reading*, *op. cit.*, p. 132, n. 8 : Conrad « owed his formal breakthrough to his wish to represent the periphery to a metropolitan audience. In his case, of course, the ingredients of the amalgamation are reversed : a plot from the periphery – and a style from the core ».

Il est difficile de définir définitivement l'Écosse et l'Argentine comme des semi-périphéries, en reprenant le schéma de Moretti. Si une telle dénomination semble fonctionner sur les plans économique et politique, au vu de la situation des deux pays aux époques concernées, la transférer telle quelle sur le plan littéraire n'est pas sans risques. Comme le fait remarquer Jérôme David, l'adéquation entre semi-périphérie économique et semi-périphérie littéraire est le point aveugle de la théorie de Moretti, ce que ce dernier reconnaît sans peine<sup>1</sup> :

Peut-on transférer l'hypothèse de la semi-périphérie au *strict* plan littéraire, et *ensuite seulement* s'interroger sur sa place dans le système économique mondial ? Peut-on, en d'autres termes (bien caricaturaux), découpler la « superstructure » symbolique de l'« infrastructure » matérielle et imaginer une philosophie de l'histoire littéraire, non pas « idéaliste », mais, sur ce point précis, *postmarxiste*<sup>2</sup> ?

Ce que David reproche ici à Moretti est de surestimer l'adéquation entre les plans économique et littéraire, alors même que leur fonctionnement n'est pas complètement le même : du point de vue économique, le centre a besoin des forces de la périphérie pour produire, nécessité qu'on ne retrouve absolument pas du point de vue littéraire, où les centres n'ont besoin de personne. Une des conséquences en est que la situation sociale des écrivains semi-périphériques ne peut être indexée sur la position de leur pays dans le système-monde économique :

On peut douter que la raison des renouvellements littéraires périphériques (voire semi-périphériques) se trouve entièrement dans une expérience du contexte social périphérique : les classes cultivées des périphéries souffrent en effet souvent d'héroïdisme, si bien que la contradiction que vivent les auteurs (et les lecteurs) périphériques naît moins d'une situation sociale *effective* (telle que l'*objectiverait* un marxisme conséquent) que d'une situation sociale vécue sur un mode semi-imaginaire<sup>3</sup>.

Il est intéressant que Jérôme David utilise le terme d'héroïdisme, qu'il extrait d'un texte de Jean-Claude Passeron où il servait à illustrer l'attitude des écrivains latino-américains<sup>4</sup>. On ne peut en effet qu'interroger la dimension « semi-imaginaire » de la situation d'auteurs qui, grâce à leur statut social, ne sont en rien représentatifs de la situation générale de leur pays. Cette inadéquation entre statut personnel et statut national (ou continental) est l'un des axes sur lequel se basent les reproches de cosmopolitisme, qui réaffirment la nécessité d'une concordance des deux statuts. Or cette concordance est, d'un autre côté, impossible pour des écrivains qui ne peuvent la réaliser qu'en se mettant dans une situation fautive, feignant de ne pas être influencés

---

<sup>1</sup> Voir l'introduction à « More Conjectures », *Distant reading*, *op. cit.*, p. 107-108, où Moretti cite directement les objections de Jérôme David.

<sup>2</sup> Jérôme David, « Pour une macrohistoire de la littérature mondiale », *op. cit.*, p. 132.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>4</sup> « Comme disent volontiers, par auto-persiflage, les intellectuels sud-américains en comparant à l'attitude d'Hérode, prince oriental qui vivait imaginairement à Rome, leur propension à vivre débats et modes par référence aux courants intellectuels européens » (Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/Seuil, 1989, p. 18). La notion d'héroïdisme provient de Arnold Toynbee, *L'Islam, l'Occident et l'avenir*, trad. Renée Villoteau, Paris, Éditions des Équateurs, 2013.

par les centres – on peut penser ici, dans le cadre latino-américain, à Alejo Carpentier – ou affirmant une rupture totale avec ces derniers – ce que serait le Stevenson postcolonial, figure, redisons-le, mythique et introuvable. Il ne faut donc pas, sous prétexte de chercher à situer nos écrivains dans l'espace littéraire international, céder à la facilité d'opter pour ces fausses situations : leur appartenance est problématique en raison, justement, de la difficulté d'appliquer à des cas individuels un schéma général.

En dépit de ces réserves, qui sont d'importance, les thèses de Franco Moretti sont extrêmement enrichissantes pour notre travail. Leur apport réside notamment dans l'idée d'une relation entre espace géographique et espace littéraire, que l'on trouve dans l'*Atlas du roman européen*. Citant la capacité des semi-périphéries à dépasser les éventuelles dissonances entre intrigue et style en créant de nouvelles formes, Moretti affirme que « produites par un nouvel espace géographique, ces formes ont à leur tour produit *un nouvel espace de l'imaginaire*<sup>1</sup> ». Dans le cas de nos écrivains, c'est bien cette volonté de produire ce nouvel espace qui est centrale à toute leur production, qu'elle soit fictionnelle ou essayistique. Elle repose sur une situation semi-périphérique au sens où chacun d'eux est, par sa formation et son parcours intellectuel, au croisement de l'influence du centre et de l'intérêt pour les aspirations périphériques, ce qui les amène à un positionnement géographiquement mouvant, selon le pôle vers lequel ils tendent à l'instant de l'écriture. Une des définitions les plus efficaces de cette attitude est sans doute celle donnée par Borges dans ce texte clé qu'est « El escritor argentino y la tradición », où il compare la position que devrait, selon lui, adopter les écrivains argentins à celle des écrivains juifs ou irlandais. Les premiers, estime-t-il, « actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial », de la même façon que, pour les Irlandais, « les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa<sup>2</sup> ». La comparaison lui permet ainsi de conclure à la nécessité suivante :

Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga ; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas<sup>3</sup>.

L'irrévérence est un concept capital dans l'œuvre de Borges, qui nous servira par la suite. Elle permet ici de mettre un terme sur la situation complexe de nos auteurs, en postulant que leur position dans l'espace littéraire mondial repose sur un double mouvement d'appartenance et

---

<sup>1</sup> Franco Moretti, *Atlas du roman européen, 1800-1900*, *op. cit.*, p. 220.

<sup>2</sup> *ObC*, p. 272-273 : « se distinguent dans la culture occidentale parce qu'ils œuvrent à l'intérieur de cette culture, en même temps qu'ils ne se sentent liés à elle par aucune dévotion particulière », « il suffit [aux Irlandais] de se sentir irlandais, différents, pour innover dans la culture anglaise » (*OeC*, p. 275).

<sup>3</sup> *ObC*, p. 273 : « Je crois que nous, Argentins et Sud-Américains de façon générale, nous trouvons dans une situation analogue ; nous pouvons toucher à tous les thèmes européens, y toucher sans superstition, avec une irrévérence qui peut avoir, qui a déjà, d'heureuses conséquences » (*OeC*, p. 275).

d'indépendance ; ce double mouvement est quasiment systématique dans toute leur œuvre, et s'applique à différentes échelles – nationale, continentale, occidentale. Il autorise, par conséquent, plusieurs lectures, puisque toute appartenance n'est jamais niée, mais seulement mise à distance aussitôt qu'elle est affirmée.

Il est, à ce stade, difficile de situer les auteurs de notre corpus à l'aide d'un seul outil théorique. Si l'on opte pour un schéma d'ensemble de l'espace littéraire mondial, la notion de semi-périphérie, malgré ses défauts, reste la plus féconde. Dans le cadre d'une organisation plus souple, l'idée de la zone de contact, théorisée par Mary Louise Pratt, peut également bien rendre compte de la stratégie d'ensemble de nos auteurs. Le fait que Pratt ait pensé ce concept en opposition aux « communautés imaginaires » dont Benedict Anderson a fait la genèse<sup>1</sup>, communautés nationales homogènes et clairement délimitées, va tout à fait dans le sens de la pensée de ces écrivains : lorsqu'elle affirme qu'un texte de zone de contact « est hétérogène aussi bien du côté de la réception que de celui de la production » et qu'il est « souvent adressé à la fois à une audience métropolitaine et à la propre communauté de l'énonciateur<sup>2</sup> », Mary Louise Pratt retrouve clairement le double mouvement étudié à l'instant, ainsi que la dissonance que Moretti voit à l'œuvre dans la semi-périphérie.

Le propre de cet ensemble de stratégies est néanmoins de résister à une définition qui puisse l'englober en totalité : c'est même le propre du déplacement de rendre à ce point compliquée la photographie nette d'un positionnement. En ce sens, la description par Beatriz Sarlo du projet de Borges résume remarquablement la situation de nos écrivains :

Il n'existe pas d'écrivain plus argentin que Borges : il s'interroge comme personne sur la forme que prend la littérature dans une des lisières de l'Occident. Chez Borges, le ton national ne dépend pas de la représentation des choses, mais de la présentation d'une question : comment écrire de la littérature dans une nation culturellement périphérique<sup>3</sup> ?

L'écriture de Borges, affirme Beatriz Sarlo, est « au croisement des chemins » : une « littérature de conflit<sup>4</sup> », entre les deux pôles antagonistes du nationalisme et du cosmopolitisme, entre lesquels il ne choisit jamais, se construisant ainsi une position à part. Borges « fait de la

---

<sup>1</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1991.

<sup>2</sup> Mary Louise Pratt, « Arts of the Contact Zone », *Profession*, 1991, p. 35-36: « such a text is heterogeneous on the reception end as well as the production end », « often addressed to both metropolitan audiences and the speaker's own community ».

<sup>3</sup> Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, *op. cit.*, p. 11 : « No existe un escritor más argentino que Borges : él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura en una de las orillas de occidente. En Borges, el tono nacional no depende de la representación de las cosas sino de la presentación de una pregunta : cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica ? ».

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 12 : « un encuentro de caminos », « literatura de conflicto ».



marge une esthétique<sup>1</sup> » : c'est donc sous ce double aspect de la marge et de l'irrévérence qu'il nous faut envisager la comparaison entre nos auteurs.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 15 : « Hace del margen una estética ».

## CHAPITRE 2

### THÉORIES ET PRATIQUE DE L'ANTI-RÉALISME

Du point de vue esthétique, le positionnement géographique défini dans le premier chapitre se traduit, pour Stevenson, Borges, Bioy Casares et Cortázar, par une attitude commune : celle d'une opposition ferme à une tradition dominante dans le domaine littéraire, le réalisme. Cette opposition est d'ailleurs le lien direct le plus évident entre nos auteurs, puisque, comme nous aurons l'occasion de le voir, la prise de position esthétique de Stevenson influence directement celle de Borges et Bioy Casares, qui est elle-même une inspiration pour Cortázar. Ses racines sont multiformes, l'extension possible du terme de réalisme permettant de cristalliser les reproches théoriques tout en laissant une certaine liberté pour les contre-propositions avancées.

Une telle opposition peut s'appréhender de deux manières, qui n'utilisent pas exactement le même point de vue mais n'en sont pas moins complémentaires. La première consiste à resituer la contestation dans le cadre de l'espace littéraire mondial, en considérant que s'opposer au réalisme est la voie employée la plus fréquemment par les écrivains démunis pour échapper à leur espace national, et pour accéder, du même coup, à l'autonomie littéraire. Pascale Casanova, qui s'appuie sur les exemples espagnols, coréens et yougoslaves, l'explique très clairement :

Joyce disait déjà que l'écrivain national et nationaliste avait peine à échapper à l'« amour de l'illusion », autre nom du réalisme, qu'il prêtait au peuple.. Et de fait, aujourd'hui, il faut parler d'une véritable hégémonie du « réalisme » sous toutes ses formes, avatars et dénominations – néo-naturaliste, pittoresque, prolétarien, socialiste... – dans les espaces littéraires les plus démunis, c'est-à-dire les plus politisés<sup>1</sup>.

Dans un espace littéraire périphérique, ou, pour reprendre la notion dégagée auparavant, semi-périphérique, le poids du réalisme est dû à la dépendance du monde littéraire à l'égard de normes nationales, « dans une sorte de réinvention spontanée du herderisme<sup>2</sup> » qui postule une coïncidence entre l'esthétique littéraire et la réalité du pays. Antonio Candido se fait l'écho du phénomène : « quand en Europe le naturalisme était une survivance », écrit-il, « chez nous il pouvait encore être un ingrédient de formules littéraires légitimes, comme celles du roman social

---

<sup>1</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 282.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 152.

des décennies 1930 et 1940<sup>1</sup> ». Lorsque Borges, Bioy Casares et Cortázar travaillent à définir leur propre esthétique, il est clair qu'ils attachent au réalisme ce genre de limites, et font tout pour s'en émanciper : le rejet de la couleur locale par Borges dans « El escritor argentino y la tradición » nous en a donné un premier aperçu. La position de Stevenson est plus complexe car, comme nous le verrons, ce dernier ne se situe guère en relation avec la littérature de son propre pays ; l'objet de ses critiques est au contraire le naturalisme zolien, qu'il prend comme contre-modèle de son esthétique à venir.

La seconde approche de cette opposition consiste à l'inscrire dans une dimension anthropologique de rapport à l'imaginaire collectif. On peut, pour cela, réintroduire la notion d'irrévérence proposée en fin de chapitre précédent, et utilisée par Christopher Warnes pour définir la relation au réalisme<sup>2</sup>. Ce dernier, s'appuyant sur les travaux anthropologiques de Stanley Tambiah<sup>3</sup>, eux-mêmes inspirés de Lévy-Bruhl, définit le réalisme comme l'expression d'un paradigme causal, qui cherche à éliminer les contradictions logiques. A partir de là, il détermine deux modes d'opposition à ce paradigme. Dans le premier mode, le paradigme causal est vu comme l'émanation de l'Occident et donc, souvent, de la force coloniale : il est par conséquent nécessaire de l'éliminer, en faisant naître son opposé, le paradigme participatif, fondé sur une mentalité mystique cherchant à gommer la différence entre le réel et le surnaturel. Un tel processus suppose une suspension du jugement empirique, et relève donc du domaine de la foi, seule à même d'accéder à la mentalité participative. Le second mode, quant à lui, n'élimine pas le paradigme causal, il le met simplement en question. Ce qui est visé, dans le discours, est la dimension arbitraire du réalisme, et le fait qu'il soit « un discours sur la réalité plus que la réalité elle-même<sup>4</sup> ». Ce mécanisme est celui que Borges appelle irrévérence.

Notre objectif, dans ce chapitre, sera donc d'étudier l'anti-réalisme de nos auteurs en empruntant à ces deux approches, qui permettent d'éclairer de manière complémentaire une stratégie commune. Non seulement s'opposer au réalisme relève d'une recherche d'autonomie littéraire, d'une manière de redéfinir le rôle de l'écrivain dans un espace géographique à l'esthétique encore indéfinie, mais une telle prise de position doit aussi se comprendre, plus largement, dans le cadre d'une réflexion sur ce que signifie porter un discours sur la réalité. Au croisement de ces deux points de vue, on essayera donc de dégager un contraste entre une imagination territorialisée et une imagination du déplacement.

---

<sup>1</sup> Antonio Candido, *Littérature et sous-développement*, *op. cit.*, p. 244.

<sup>2</sup> Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*, New York, Palgrave MacMillan, 2009.

<sup>3</sup> Stanley Tambiah, *Magic, Science, Religion and the Scope of Rationality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

<sup>4</sup> Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*, *op. cit.*, p. 13: « discourse about reality rather than reality itself ».

# 1. Territorialisation et déplacement, un imaginaire en question

## 1.1. Contre le réalisme : positions théoriques

S'opposer au réalisme, pour nos auteurs, n'est pas simplement un choix esthétique. C'est, à plusieurs titres, une vraie politique de rupture : rupture envers une manière d'écrire dominante, rupture vis-à-vis de l'espace dans lequel ils s'inscrivent, et rupture avec une façon de concevoir le monde. La portée de cet acte, dès lors, se veut d'importance. Elle vise à reconfigurer certains équilibres littéraires et, ce faisant, à imposer un autre type de littérature. La critique envers l'héritage rationaliste occidental, étudiée au chapitre précédent, en est évidemment l'un des principes fondateurs, qui s'exprime dans de nombreux textes théoriques, disséminés au fil des essais, préfaces et critiques écrites à travers les années. Il est, dans cette optique, frappant de constater une même façon de faire chez ces quatre auteurs : la pensée théorique y précède la mise en pratique fictionnelle, attestant d'un besoin de clarifier les bases de la stratégie, quitte à devoir la préciser ou la nuancer par la suite. Les écrits de Stevenson au début des années 1880, ceux de Borges et Bioy Casares dans les années 1930 et au début des années 1940 et ceux de Cortázar avant son départ en France sont autant de manifestes pour une nouvelle littérature, dont serait exclue l'esthétique réaliste classique.

### a. *Le modèle Stevenson*

Par le jeu des influences successives, le point de départ de cette contestation est la redéfinition par Stevenson du rôle et des formes de la fiction, à partir de son retour des États-Unis (août 1880). Stevenson construit, dans ces années, une véritable théorie de la fiction, mise en œuvre pour la première fois avec *Treasure Island* (1882). L'opposition au réalisme s'y trouve établie et étayée, particulièrement dans deux essais capitaux, « A Note on Realism » et « A Humble Remonstrance ». Le premier, écrit à Hyères pendant l'été 1883 et publié en novembre dans le *Magazine of Arts*, sert de première mise en contexte. L'ennemi y est en effet clairement désigné, sous les traits de Zola et ses épigones, représentants les plus aboutis de la tendance du XIX<sup>e</sup> siècle à surcharger la littérature de détails, ce que Stevenson n'hésite pas à désigner comme un « curieux suicide » (« odd suicide<sup>1</sup> ») :

The introduction of these details developed a particular ability of hand ; and that ability, childishly indulged, has led to the works that now amaze us on a railway journey. A man of the unquestionable force of M. Zola spends himself on technical successes. To afford a popular flavour and attract the mob, he adds a steady current of what I may be allowed to call the rancid. That is exciting to the moralist ; but what more particularly

---

<sup>1</sup> W 28, p. 46.

interests the artist is this tendency of the extreme of detail, when followed as a principle, to degenerate into mere feux-de-joie of literary tricking<sup>1</sup>.

L'attaque est rude, et non dénuée d'une certaine méchanceté, notamment dans le sous-entendu déniaut à ces écrivains, du fait de leur complaisance, le titre d'artiste. Idée confirmée, au demeurant, par l'affirmation suivante, qui fait de ce type de réalisme « a matter purely of externals », « a mere whim of veering fashion<sup>2</sup> ». L'erreur de l'école naturaliste serait de vouloir recopier avec exactitude un réel qui, en définitive, n'est que provisoire, et dont le caractère de vérité est, par conséquent, tout aussi provisoire. L'originalité de Stevenson, à ce stade de la polémique, va être de déplacer la question, en donnant une définition complètement différente du réalisme : « This question of realism », affirme-t-il, « regards not in the least degree the fundamental truth, but only the technical method, of a work of art<sup>3</sup> ». Au lieu de s'enfermer dans une polémique sur ce qu'un écrivain doit dire ou non du réel, Stevenson entreprend de détacher le réalisme de la référence au réel, pour en faire une question technique. Pour cela, il redéfinit l'opposition entre idéal et réel, en la situant au moment de la création littéraire. L'idéal, c'est l'œuvre de départ, telle qu'elle existe dans l'esprit de l'artiste : « a perfected design<sup>4</sup> », auquel il faut ensuite donner une existence réelle. « It is, then, first of all, at this initial and decisive moment when execution is begun that the ideal and the real do indeed contend for the direction of the work<sup>5</sup> », écrit Stevenson. L'artiste se heurte à un réel qui n'a rien à voir avec le monde extérieur. Il s'agit plutôt des exigences concrètes de la composition : comment donner forme à son idée de départ, comment en organiser le développement, quels détails utiliser ? La problématique, dès lors, n'est plus du tout la même. Là où la vision classique des choses oppose ce qui est représenté à ce qui existe dans la réalité, Stevenson oppose l'œuvre comme ensemble cohérent à l'œuvre comme constellation de détails, passant ainsi d'un point de vue ontologique à un point de vue esthétique. Cela lui permet de poser d'une autre façon l'erreur des naturalistes, en montrant qu'ils trahissent l'objet idéal de départ en croyant que tout, dans une œuvre d'art, a une importance :

The immediate danger of the realist is to sacrifice the beauty and significance of the whole to local dexterity, or, in the insane pursuit of completion, to immolate his readers under facts ; but he comes in the last

---

<sup>1</sup> *W* 28, p. 45 : « L'introduction de ces détails a développé un tour de main particulier, et cette petite habileté, puérilement tolérée, a fini par aboutir à ces œuvres qui nous ébahissent aujourd'hui pendant les voyages en chemin de fer. Un homme de l'indiscutable force de M. Zola se gâche en prouesses techniques de ce genre. Pour donner une saveur populaire à ses récits et attirer la racaille, il ajoute un flot de ce que je me permets d'appeler le « sordide ». C'est sans doute passionnant pour le moraliste. Mais ce qui frappe le plus particulièrement l'artiste, c'est la rapidité avec laquelle cette tendance à la prolifération des détails dégénère quand elle est suivie comme un principe, en un simple feu de joie de ficelles littéraires » (*EAF*, p. 232).

<sup>2</sup> *W* 28, p. 46 : « une affaire purement externe à l'art lui-même », « un simple caprice de la mode » (*EAF*, p. 232).

<sup>3</sup> *W* 28, p. 46 : « la question du réalisme ne concerne en rien la "vérité fondamentale" mais révèle de la seule technique littéraire » (*EAF*, p. 233).

<sup>4</sup> *W* 28, p. 46 : « une parfaite abstraction » (*EAF*, p. 233).

<sup>5</sup> *W* 28, p. 47 : « C'est à ce moment initial, décisif, du début de l'exécution d'une œuvre que l'idéal et le réel entrent le plus violemment en conflit » (*EAF*, p. 234-235).

resort, and as his energy declines, to discard all design, abjure all choice, and, with scientific thoroughness, steadily to communicate matter which is not worth learning<sup>1</sup>.

En contraste, et bien qu'il ne l'affirme pas aussi clairement, Stevenson prend évidemment parti pour une écriture « idéaliste », au sens d'un projet visant à rester le plus proche possible de l'abstraction de départ, telle qu'elle est née dans la pensée du créateur. Cette dernière est conçue comme un horizon inatteignable, un idéal au sens premier du terme. La pesanteur du réel s'exprime toujours, d'une façon ou d'une autre, dans l'œuvre :

Any work of art, as it proceeds towards completion, too often – I had almost written always – loses in force and poignancy of main design. Our little air is swamped and dwarfed among hardly relevant orchestration ; our little passionate story drowns in a deep sea of descriptive eloquence or slipshod talk<sup>2</sup>.

Le rôle de l'écrivain est donc de s'approcher le plus possible de cet idéal, tout en sachant qu'il ne l'atteindra jamais.

Cette redéfinition du rapport entre idéal et réel est capital, et forme une leçon qui sera retenue avec beaucoup d'attention par Borges et Bioy Casares quelques décennies plus tard. Déplacer la question du terrain de la représentation à celui de la technique offre en effet un regard tout à fait différent sur ce que peut faire la littérature, puisque cette dernière se retrouve démise de l'injonction à être un miroir du monde extérieur. Stevenson approfondit et développe ce point l'année suivante, dans le célèbre essai « A Humble Remonstrance », réponse à deux textes de Walter Besant et Henry James, tous deux intitulés « The Art of Fiction ». Cet article, publié dans le *Longman's Magazine* en 1884, est l'un des plus commentés de Stevenson, notamment pour la définition du roman d'aventures qu'il contient. Mais le cœur du propos est bien le même que celui de « A Note on Realism » : affirmer une autre définition du rapport que la littérature doit entretenir avec le réel, et, donc, la dispenser d'un rôle qui n'est pas le sien. Ce qui fait réagir Stevenson est l'idée défendue par James que rien n'est plus important, pour un romancier, que la vérité, et que son rôle est de rendre compte de la complexité de la vie. La réponse de Stevenson et son argumentation méritent, par leur importance, de citer relativement longuement :

No art – to use the daring phrase of Mr. James – can successfully “compete with life” ; and the art that seeks to do so is condemned to perish *montibus aviis*. Life goes before us, infinite in complication ; attended by the most various and surprising meteors ; appealing at once to the eye, to the ear, to the mind – the site of wonder –, to the touch – so thrillingly delicate – and to the belly – so imperious when starved. It combines and employs in

---

<sup>1</sup> *W* 28, p. 48 : « Pour le réaliste, le danger immédiat est de sacrifier la beauté et l'importance de l'ensemble à l'habileté du détail, ou, lancé à la folle poursuite de l'achèvement, d'immoler ses lecteurs sous l'accumulation des faits – puis, en dernier recours, et quand son énergie décline, d'en arriver à rejeter tout dessein, toute forme, à abjurer tout choix, en s'obstinant, avec une application très scientifique, à communiquer des choses qui n'en valent plus la peine » (*EAF*, p. 237).

<sup>2</sup> *W* 28, p. 47 : « Une œuvre d'art qui tend vers son achèvement perd souvent – j'allais dire : toujours – de la force et de la précision de son dessein initial. Notre petite musique se trouve submergée, rapetissée au sein d'une orchestration démesurée, notre petite histoire passionnée se noie dans les eaux profondes de la surcharge descriptive, ou des conversations triviales » (*EAF*, p. 236).

its manifestation the method and material, not of one art only, but of all the arts [...]. Literature does but drily indicate that wealth of incident, of moral obligation, of virtue, vice, action, rapture and agony, with which it teems<sup>1</sup>.

L'affirmation de James relève de la même erreur que la méthode naturaliste, en postulant que la littérature a comme objectif de rendre compte du monde extérieur. Son rôle, au contraire, est de s'en détourner, pour créer des objets susceptibles de créer un dessein absent de la nature :

The whole secret is that no art does "compete with life". Man's one method, whether he reasons or creates, is to half-shut his eyes against the dazzle and confusion of reality. The arts, like arithmetic and geometry, turn away their eyes from the gross, coloured and mobile nature at our feet, and regard instead a certain figmentary abstraction [...]. Literature, above all in its most typical mood, the mood of narrative, similarly flees the direct challenge and pursues instead an independent and creative aim [...].

Life is monstrous, infinite, illogical, abrupt and poignant ; a work of art, in comparison, is neat, finite, self-contained, rational, flowing and emasculate. Life imposes by brute energy, like inarticulate thunder ; art catches the ear, among the far louder noises of experience, like an air artificially made by a discreet musician. A proposition of geometry does not compete with life ; and a proposition of geometry is a fair and luminous parallel for a work of art. Both are reasonable, both untrue to the crude fact ; both inhere in the nature, neither represents it. The novel, which is a work of art, exists, not by its resemblances to life, which are forced and material, as a shoe must still consist of leather, but by its immeasurable difference from life, which is designed and significant, and is both the method and the meaning of the work<sup>2</sup>.

Ces lignes font partie des plus célèbres qu'ait écrites Stevenson, en partie parce qu'elles offrent une définition de la littérature qui va totalement à l'encontre de l'esprit de l'époque. Stevenson y va plus loin que dans « A Note on Realism », en développant la redéfinition du réel jusqu'au point de rupture. « A Humble Remonstrance » est en effet l'affirmation définitive, de la part de l'écrivain écossais, de l'autonomie de la littérature, mot présent à deux reprises dans le

---

<sup>1</sup> W 29, p. 94-95 : « Aucun art – pour employer l'audacieuse expression de M. James – ne peut « rivaliser avec la vie ». L'art qui le ferait est condamné à périr *montibus aviis*. La vie passe devant nous, infiniment complexe, traversée par les météores les plus variés et les plus surprenants, sollicitant tout à la fois l'œil, l'oreille, l'esprit, siège du merveilleux, le toucher, d'une subtilité frémissante, le ventre, si exigeant quand il est affamé. La vie dans ses manifestations utilise et combine tout à la fois la méthode et le matériau non pas d'un seul art, mais de tous [...]. La littérature ne rend que très sèchement cette richesse d'événements, de contraintes morales, de vice, de vertu, d'action, d'extase et de douleur dont elle fourmille » (EAF, p. 242).

<sup>2</sup> W 29, p. 95-96 : « Le véritable secret, c'est qu'aucun art ne « rivalise avec la vie ». La seule méthode de l'homme, qu'il pense ou qu'il crée, est de clore à demi les paupières pour se protéger de l'éblouissement et de la confusion de la réalité. Les arts, tout comme l'arithmétique et la géométrie, détournent leur attention de la nature surabondante, colorée et mouvante déployée à nos pieds, et la remplacent par une abstraction imaginaire [...]. La littérature, surtout dans son mode le plus typique, le mode narratif, fuit de façon similaire le défi direct et poursuit à la place une visée autonome et créatrice. [...] La vie est monstrueuse, infinie, illogique, abrupte et poignante ; une œuvre d'art, en comparaison, est nette, limitée, autonome, rationnelle, fluide et émasculée. La vie s'impose par son énergie brutale, tel un coup de tonnerre inarticulé : au milieu du pire fracas de l'expérience, l'art attire l'oreille, telle une mélodie produite par un musicien discret. Une proposition de géométrie ne rivalise pas avec la vie et constitue, de plus, un parallèle juste et lumineux pour une œuvre d'art : toutes deux sont raisonnables, toutes deux infidèles au fait brut ; toutes deux sont inhérentes à la nature et aucune ne la représente. Le roman – qui est une œuvre d'art – existe non par ses ressemblances avec la vie, inévitables et matérielles comme une chaussure est faite de cuir, mais par son incommensurable différence avec elle, différence délibérée et significative, constitutive de la méthode et du sens de l'œuvre » (EAF, p. 243-244).

passage cité. Par la comparaison avec la géométrie et l'arithmétique, Stevenson suggère en effet que la littérature est un langage indépendant, qui doit avoir une signification d'ensemble et construire des objets abstraits. Surtout, il répète de manière plus claire que l'inféodation de la littérature à la représentation de la nature est une erreur philosophique en plus d'être une erreur esthétique. Cela revient à confondre l'objet et sa représentation, à court-circuiter théoriquement l'évidence selon laquelle une partie ne peut représenter le tout sans se situer automatiquement hors de ce tout. La littérature « inhere in the nature » mais ne la représente pas, justement parce qu'elle n'a pas les moyens de représenter quelque chose qui la contient et la dépasse. Par conséquent, Stevenson coupe ici la littérature de son exigence mimétique et renvoie la notion de réalisme à son inexistence théorique, puisque ses prémisses sont, de toute façon, fausses. C'est bien pour cela que ces deux essais n'ont pas seulement un enjeu esthétique : ils sont des manifestes d'indépendance, de rupture avec un régime artistique dont les codes sont volontairement niés et contestés.

#### *b. La révolution latino-américaine*

La manière dont Stevenson se situe en opposition à une tendance dominante dans le cœur de la littérature occidentale – c'est-à-dire française et britannique, en majorité – peut servir de modèle afin de penser la stratégie utilisée par Bioy Casares, Borges et Cortázar pour construire une opposition semblable. Dans les années 1930 et 1940, l'Amérique latine reste en effet dominée par l'esthétique réaliste, comme en attestait clairement la remarque d'Antonio Candido ci-dessus. On peut reprendre ici la tripartition efficace proposée par un ouvrage collectif récent pour définir ces formes réalistes qui régissent la majorité de la fiction du continent depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. La dimension sociale et politique en est le premier avatar, développé au fil des révolutions (notamment la révolution mexicaine, avec des auteurs comme Azuela et Guzman) ou des révoltes des minorités, à l'image du groupe de Guayaquil en Équateur ; l'influence du Cubain José Martí s'y fait particulièrement sentir, par l'utilisation du réalisme socialiste d'un Mariátegui, par exemple. La seconde forme, la plus connue, est le fameux « roman de la terre », fortement nationaliste, inclinant vers le mythe tellurique. Trois titres, ici, sont incontournables : *La Vorágine* du Colombien José Eustasio Rivera (1924), *Don Segundo Sombra* de l'Argentin Ricardo Güiraldes (1926), objet de l'ironie de Borges dans « El escritor argentino y la tradición », et *Doña Bárbara* du Vénézuélien Rómulo Gallegos (1929). L'indigénisme et le nativisme d'écrivains comme le Péruvien Ciro Alegría ou l'Équatorien Jorge Icaza (*Huasiyungo*, 1934), enfin, forment le troisième ensemble.

---

<sup>1</sup> François Delprat, Jean-Marie Lemogodeuc et Jacqueline Penjon (dir.), *Littératures de l'Amérique latine*, *op. cit.*



Les travaux actuels tendent, de plus en plus, à nuancer l'idée d'une complète domination du réalisme dans ces premières décennies du siècle, estimant que le passage d'une littérature régionaliste à une littérature d'imagination se fait de manière plus complexe qu'on a souvent cru<sup>1</sup>, et que « la période 1900-1950 est caractérisée par la cohabitation du concept idéaliste et moderniste de l'art pour l'art et de la vision pratique du réalisme-naturalisme d'un monde en devenir<sup>2</sup> ». Cette vision *a posteriori* n'est évidemment pas celle des écrivains de l'époque suivante, pour qui ces formes de réalisme sont clairement le signe du retard de l'Amérique latine par rapport au monde littéraire et, par conséquent, l'ennemi à combattre. « Le réalisme est une prison parce qu'à travers ses grilles, nous ne voyons que ce que nous connaissons déjà<sup>3</sup> », affirme ainsi Carlos Fuentes, lorsqu'il se penche sur le mot d'ordre de cette époque de rupture : la fiction continentale, poursuit-il, « a dû surmonter, pour exister, les obstacles du réalisme plat, du nationalisme commémoratif et de l'engagement dogmatique » et « s'est développée en violation du réalisme et de ses codes<sup>4</sup> ». Même prise de position définitive chez Mario Vargas Llosa, énonçant le programme suivant : « le roman ne sert plus la réalité, il se sert de la réalité<sup>5</sup> ». Comme chez Stevenson, le programme anti-réaliste se construit dans un écart à la norme dominante ; mais cette norme est vue comme un anachronisme chez les écrivains latino-américains, ce qui n'est pas le cas pour Stevenson. Le propos, néanmoins, reste le même : battre en brèche les fondements de la représentation mimétique.

Dans ce contexte, l'originalité des thèses narratives de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares à la charnière des années 1930 et 1940, est non seulement d'être l'une des premières prises de position aussi marquée contre le réalisme, mais aussi de venir directement des écrits de Stevenson, dont elles reprennent la logique argumentative. Pensées en commun, mais souvent traduites théoriquement par Borges, ces thèses se construisent tout au long des années 1930, avec comme point de départ deux essais de Borges parus dans *Discusión* : « La postulación de la realidad » (1931) et « El arte narrativo y la magia » (1932). Tous deux sont une première réflexion sur la question de la représentation de la réalité dans le roman, articulée, comme nous l'avons vu à propos de « El arte narrativo y la magia », à une remise en question de la causalité rationnelle occidentale. Cette dernière est d'ailleurs vue par Borges comme structurant ce qu'il appelle le roman psychologique, où l'enchaînement des faits cherche à mimer le réel, afin d'en être le plus

---

<sup>1</sup> Laurent Aubague, Jean Franco et Alba Lara-Alengrin (dir.), *Les littératures en Amérique latine au XX<sup>e</sup> siècle: une poétique de la transgression ?*, *op. cit.*, p. 11-35 notamment.

<sup>2</sup> François Delprat et *allii*, *Littératures de l'Amérique latine*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>3</sup> Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>5</sup> Cité par Claude Cymerman et Claude Fell, *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, *op. cit.*, p. 13.

proche possible. La notion de causalité magique permet à Borges de réfuter, comme Stevenson, ce mode d'écriture, en employant des expressions très proches de l'écrivain écossais : le roman, dit-il, « debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades », où chaque épisode annonce le suivant et où « profetizan los promenores<sup>1</sup> », conseil qui exactement celui donné par Stevenson dans « A Note on Realism » et « A Humble Remonstrance ».

La mise en forme la plus claire de l'influence de Stevenson a lieu en 1940, lors de la parution du roman de Bioy Casares *La invención de Morel*. Borges s'y fend d'une courte préface pour dire tout le bien qu'il pense du roman de son ami, et en profite pour préciser les idées esquissées dans les essais précédents. De manière très borgésienne, il ouvre son texte par une remarque faite par Stevenson, sans pour autant se mettre le moins du monde sous l'autorité de celui-ci, qui ne semble être convoqué qu'à titre d'anecdote :

Stevenson, hacia 1882, anotó que los lectores británicos desdeñaban un poco las peripecias y opinaban que era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de argumento infinitesimal, atrofiado. José Ortega y Gasset – *La deshumanización del arte*, 1925 – trata de razonar el desdén anotado por Stevenson y estatuye en la página 96, que « es muy difícil que hoy quepa un inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior », y en la 97, que esa invención « es prácticamente imposible ». En otras páginas, en casi todas las otras páginas, aboga por la novela “psicológica” y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril. Tal es, sin duda, el común parecer de 1882, de 1925 y aun de 1940. Algunos escritores (entre los que me place contar a Adolfo Bioy Casares) creen razonable disentir<sup>2</sup>.

Certains lecteurs inattentifs en ont conclu que la présence de Stevenson n'avait ici aucune importance, ou même que Borges le prenait comme contre-modèle, arguant du fait que « el común parecer de 1882 » était celui de Stevenson<sup>3</sup>. Borges, à l'évidence, brouille ici les pistes, en ne citant jamais l'avis de Stevenson sur la question. Mais, pour qui a lu les essais de l'auteur écossais, il est évident que ce premier paragraphe le prend comme modèle en opposition à Ortega y Gasset, et qu'il fait partie, comme Borges et Bioy Casares, de ces « algunos escritores » en désaccord avec le philosophe espagnol : la répétition du terme « aventura », clairement associé à

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 231-232 : « doit être un jeu précis d'attentions, d'échos, d'affinités », « les détails prophétisent » (*OeC*, p. 235-236).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 13 : « Stevenson, vers 1882, observait que les lecteurs britanniques dédaignaient un peu les péripéties romanesques et pensaient qu'il était plus habile d'écrire un roman sans sujet, ou avec un sujet infime, atrophié. José Ortega y Gasset – *La Deshumanisation de l'art*, 1925 – essaye d'analyser le dédain observé par Stevenson et il établit, à la page 96, qu'il est “très difficile, aujourd'hui, d'inventer une aventure capable d'intéresser notre sensibilité supérieure”, et à la page 97, que cette invention “est pratiquement impossible”. Dans d'autres pages, dans presque toutes les autres pages, il plaide pour le roman “psychologique” et il est d'avis que le plaisir que peuvent donner les aventures est inexistant ou puéril. Telle est, sans doute, l'opinion commune en 1882, en 1925 et même en 1940. Quelques écrivains (parmi lesquels il me plaît de compter Adolfo Bioy Casares) croient raisonnable de n'être pas d'accord » (*Rom*, p. 9).

<sup>3</sup> Comme le fait de manière incompréhensible Alfred MacAdam, persuadé que Borges met Stevenson et Ortega y Gasset sur le même plan (« Borges y Bioy : *La invención de Morel* », in Alfonso de Toro et Susanna Regazzoni (dir.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, p. 114-115).

Stevenson, tout comme le reproche de puérité, ainsi que le refus du roman psychologique, en sont une claire confirmation.

La suite de l'argumentation dissipe tout doute. Comme le souligne Daniel Balderston, dans toute la préface « l'argumentation et la terminologie de Borges viennent de Stevenson<sup>1</sup> ». Borges y oppose le roman d'aventures au roman de caractère, en reprenant une distinction faite par Stevenson dans « A Humble Remonstrance », et défend la « rigueur » du premier face au « désordre » du second :

La novela característica, « psicológica », propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible : suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta en punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden<sup>2</sup>.

L'exemple de la littérature russe est emprunté à Stevenson, qui pointait du doigt les défauts du roman psychologique dans « The Lantern-Bearers » en citant *La Puissance des ténèbres*, de Tolstoï, « piece full of force and truth, yet quite untrue<sup>3</sup> ». Plus frappant encore, Borges reprend exactement le même argument sur l'erreur du réalisme de croire que l'enjeu de la littérature est d'être vraisemblable :

La novela « psicológica » quiere ser también novela « realista » : prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones : a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad : es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada<sup>4</sup>.

On a dans ces lignes une synthèse saisissante des propos de Stevenson dans « A Humble Remonstrance » et « A Note on Realism » : l'ironie sur le culte du détail, le rejet d'une écriture du quotidien, le refus de penser la littérature comme une entreprise mimétique et, en dernier lieu, l'artificialité du roman et, donc, son autonomie vis-à-vis du réel. Borges retrouve ici ses propositions de « El arte narrativo y la magia », faisant de l'ordre causal magique qu'il avait défendu le fondement de l'autonomie de la littérature. Par une sorte de pirouette argumentative,

---

<sup>1</sup> Daniel Balderston, *El precursor velado: Robert Louis Stevenson en la obra de Borges, op. cit.*, p. 24 : « la argumentación y la terminología de Borges provienen de Stevenson ».

<sup>2</sup> *Nov*, p. 13 : « Le roman de caractère, ou “psychologique”, tend à être informe. Les Russes et les disciples des Russes ont démontré jusqu'à la nausée que rien n'est impossible : suicides par excès de bonheur, assassinats par charité, personnes qui s'adorent au point de se séparer pour toujours, traîtres par amour ou par humilité... Cette liberté totale finit par rejoindre le désordre total » (*Rom*, p. 9).

<sup>3</sup> *W* 30, p. 27 : « pièce pleine de force et de vérité, et pourtant erronée » (*EAF*, p. 59).

<sup>4</sup> *Nov*, p. 13 : « Le roman “psychologique” veut aussi être “réaliste” ; il préfère que nous oublions son caractère d'artifice verbal, et il fait de toute vaine précision (ou de toute languissante imprécision) une nouvelle touche de vraisemblance. Il y a des pages, il y a des chapitres de Marcel Proust qui sont inacceptables en tant qu'inventions, et auxquels, sans le savoir, nous nous résignons comme au quotidien insipide et oiseux. Le roman d'aventures, en revanche, ne se propose pas comme une transcription de la réalité. Il est un ouvrage artificiel dont aucune partie ne souffre d'être sans justification » (*Rom*, p. 9-10).

Borges met ensuite Stevenson à distance, en éloignant l'idée que ses romans puissent être un modèle absolu de cette littérature rigoureuse et artificielle : « Stevenson es más apasionado, más diverso, más lúcido, quizá más digno de nuestra absoluta amistad que Chesterton ; pero los argumentos que gobierna son inferiores<sup>1</sup> ». Sa conclusion, pourtant, n'est autre qu'un plaidoyer pour l'importation du modèle théorique stevensonien sur le continent latino-américain, où « son infrecuentes y aun rarísimas las obras de imaginación razonada<sup>2</sup> ». *La invención de Morel* « traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo<sup>3</sup> », en empruntant à cette conception d'une littérature autonome, déchargée de sa fonction de représentation du réel.

Bien que très courte, cette préface est d'une importance capitale, car Borges y est l'un des premiers à battre en brèche sur un plan théorique le réalisme majoritaire, comme l'explique Emir Rodríguez Monegal :

La conception qu'avait Borges de la fiction se heurtait de front en même temps à ceux qui avaient accepté les idées d'Ortega sur le roman psychologique et à ceux qui pratiquaient le réalisme socialiste. De plus, en proclamant son admiration pour des genres populaires comme le roman d'aventures, le roman policier et la science-fiction, Borges offensait les deux groupes. Les partisans du réalisme socialiste considéraient ces genres comme une façon d'éviter les vrais problèmes parce qu'ils présentaient la réalité sous un jour déformé ; quant aux écrivains reconnus, ils les rejetaient sous prétexte de frivolité<sup>4</sup>.

Cette défense d'un nouveau type de littérature n'a pas eu immédiatement, comme le montre le biographe de Borges, un réel succès. Mais *La invención de Morel* et sa préface marquent cependant un tournant dans l'histoire de la littérature latino-américaine :

Le roman comme son prologue allaient avoir un effet durable. Ils furent lus attentivement par un petit groupe d'écrivains qui finiraient par dominer la fiction et la critique latino-américaine dans les deux décennies suivantes – des auteurs qui s'appelaient Octavio Paz, Juan José Arreola, Julio Cortázar et Alejo Carpentier. En moins de quinze ans ces quelques lecteurs allaient se transformer en un vaste public<sup>5</sup>.

C'est bien l'affirmation de l'autonomie du fait littéraire qui rend cet effet si durable, comme l'analyse Annick Louis :

Le point de départ de Borges est l'intention de s'opposer à l'idée qu'il existe deux modalités de représentation, l'une fictionnelle et l'autre référentielle [...]. L'autonomie qu'il prêche, et qu'il incarne, implique le fait d'écarter toute subordination de la littérature à des conceptions qui viennent d'autres sphères ; il s'agit pour la littérature de générer sa propre idéologie et ses propres valeurs<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Nov.*, p. 14 : « Stevenson est plus passionné, plus divers, plus lucide, peut-être même plus digne de notre amitié que Chesterton ; mais les intrigues qu'il bâtit sont inférieures » (*Rom*, p. 10).

<sup>2</sup> *Nov.*, p. 15 : « les œuvres d'imagination raisonnée sont peu fréquentes, et même très rares » (*Rom*, p. 11).

<sup>3</sup> *Nov.*, p. 15 : « acclimate sur nos terres et dans notre langue un genre nouveau » (*Rom*, p. 11).

<sup>4</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges, op. cit.*, p. 415.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Annick Louis, « Etats de fiction, fictions d'Etats », *op. cit.*, p. 218.

Sur un continent où la fiction est traditionnellement soumise à une injonction politique et nationale, du fait du développement, au XIX<sup>e</sup>, de la pensée selon laquelle « la fiction est un *attribut* de l'État moderne<sup>1</sup> », la position de Borges est particulièrement subversive. Ce n'est pas un hasard si Pascale Casanova commence son chapitre intitulé « Les révolutionnaires » par l'exemple de la rupture de l'Amérique latine avec le réalisme, et cite rapidement Borges au nombre de ces écrivains révolutionnaires qui offrent des solutions d'autonomie à la littérature de leur espace d'origine<sup>2</sup>. Or, en l'occurrence, Stevenson est à compter, autant que Borges, au titre des révolutionnaires : car c'est bien sa stratégie littéraire et son argumentation qui fournissent à l'auteur argentin le corps de sa théorie.

L'un des écrivains influencés par la lecture des thèses du duo Borges-Bioy Casares et donc, indirectement, par Stevenson est Julio Cortázar. Encore quasiment inconnu à la fin des années 1940, Cortázar travaille pourtant à construire une théorie littéraire particulièrement développée, à partir de laquelle s'échafauderont ses recueils de contes à venir. La version la plus élaborée se trouve dans le long essai *Teoría del túnel*, écrit en 1947 et publié pour la première fois de manière posthume, en 1994<sup>3</sup>. « Situación de la novela », datant de 1950, en est une sorte de réécriture synthétique, publiée, cette fois, du vivant de l'auteur<sup>4</sup>. Dans ces deux textes, Cortázar reprend à son compte l'idée d'une nécessaire autonomie de la littérature et d'un refus du réalisme, mais le fait par un biais différent : contrairement à Borges et Stevenson, son argumentation se fait sous la forme d'une longue démonstration extrêmement savante, embrassant trois siècles de création littéraire pour en chercher la logique et identifier un sens de l'histoire. Très influencé par ses lectures philosophiques, Cortázar raisonne dialectiquement, le but étant d'aboutir à un troisième terme qui représente un dépassement et un aboutissement. Pour ce faire, il définit le style romanesque comme « un compromiso del novelista con dos *usos idiomáticos* peculiares : el científico y el poético<sup>5</sup> ». Ces deux emplois sont, selon lui, des frères ennemis obligés de cohabiter, qu'il compare à Etéocle et Polynice : l'emploi scientifique est « el uso lógico del idioma », énonciatif, tandis que l'emploi poétique est un emploi « simbólico, productivo intuitivo donde la palabra, la frase, la pausa y el silencio valen trascendentemente a su significación idiomática directa<sup>6</sup> ». La thèse de Cortázar est que tout le roman classique est écrit en langage

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>2</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 451-453. Pour la mention de Borges, voir la note p. 456.

<sup>3</sup> Dans Julio Cortázar, *Obra crítica I : Teoría del túnel*, ed. Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 1994.

<sup>4</sup> Julio Cortázar, « Situación de la novela », *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, IX, n°4, 1950, p. 223-243.

<sup>5</sup> *Cri*, p. 85 : « un accommodement du romancier vis-à-vis de deux *emplos idiomáticos* particuliers : le scientifique et le poétique ».

<sup>6</sup> *Ibid.* : « l'usage logique de la langue », « symbolique, produit intuitif où le mot, la phrase, la pause et le silence équivalent de manière transcendante à leur signification idiomatique directe ».

scientifique, le langage poétique ayant seulement valeur de décoration, exactement comme la musique au cinéma. Cette littérature traditionnelle s'adapte aux possibilités de l'écriture, sans en interroger l'arbitraire, et en reste donc à dépeindre le monde en le rationalisant, comme l'explique « Situación de la novela » :

La novela moderna se abre paso por los siglos XVIII y XIX sin alterar de manera fundamental su lenguaje, su estructura verbal, sus recursos aprehensivos ; lo cual es comprensible porque la riqueza de temas, el mundo que se ofrece como material para el novelista, es de una abundancia y una variedad tan asombrosas, que el escritor se siente como excedido en sus posibilidades, y su problema es por sobre todo el de elegir, escoger, narrar una cosa entre cien igualmente narrables [...]. La variedad de intenciones y de temas es infinita ; pero el instrumento, el lenguaje que sostiene cada una de estas innúmeras novelas, es esencialmente el mismo : es un lenguaje reflexivo, que emplea técnicas racionales para expresar y traducir los sentimientos [...]. Si la técnica de cada uno diferencia y distingue planos y acentuaciones dentro de este lenguaje, su base continúa siendo la misma : base estética de ajuste entre lo que se expone y su formulación verbal más adecuada, incluyendo y perfeccionando todos los recursos de la literatura para crear las ilusiones verbales de la novela, la recreación del paisaje, el sentimiento y las pasiones por medio de un cuidado método racional<sup>1</sup>.

Même si on ne peut que remarquer le caractère particulièrement vague d'une telle généralisation historique, il est clair que Cortázar utilise ici le même argument que Stevenson et Borges : pointer du doigt les limites du roman comme représentation, qui construit une littérature dont le seul objectif est d'utiliser le langage pour l'adapter à la description du monde extérieur. Face à cette longue tradition, Cortázar plaide pour une rupture, qu'il voit à l'œuvre dans la littérature de l'immédiate après-Première Guerre mondiale. Il s'agit, à ses yeux, de rompre avec cette structure traditionnelle pour donner la primauté au langage poétique, et faire du roman un projet d'appréhension nouvelle du monde, déconnecté de l'exigence de représentation rationnelle. C'est ici qu'apparaît l'image du tunnel, qui donne le titre à l'essai : « esta agresión contra el lenguaje literario », affirme Cortázar, « esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel ; destruye para construir<sup>2</sup> ». Le roman doit ainsi devenir un signe, composé d'une constellation d'images reposant sur un ordre magique, et non rationnel – idée qui était le cœur de « El arte narrativo y la magia ». Cortázar prend l'exemple du *Procès* de Kafka, où

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 276-277 : « Le roman moderne traverse les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles sans altération fondamentale de son langage, de sa structure verbale, de ses modes d'appréhension ; ce qui est compréhensible, car la richesse des sujets, le monde qui s'offre comme matériau au romancier, est si incroyablement abondante et variée que l'écrivain se sent comme dépassé par le nombre de possibilités, et son problème est avant tout de choisir, sélectionner, raconter une chose parmi cent autres tout aussi dignes d'être racontées [...]. La variété d'intentions et de sujets est infinie ; mais l'instrument, le langage qui soutient chacun de ces innombrables romans, est essentiellement le même : un langage réflexif, qui emploie des techniques rationnelles pour exprimer et traduire les sentiments [...]. Si la technique de chacun permet de différencier et distinguer des plans et des accentuations à l'intérieur de ce langage, son fondement reste le même : un fondement esthétique, qui cherche à donner à ce qui est montré la formulation verbale la plus adéquate, incluant et perfectionnant tous les recours qu'a la littérature pour créer les illusions verbales du roman, la recreation du paysage, du sentiment et des passions par une méthode soigneusement rationnelle ».

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 72 : « cette agression contre le langage littéraire, cette destruction des formes traditionnelles, a la caractéristique propre au tunnel ; elle détruit pour construire ».

« hay nada de poético en el lenguaje pero sí en la situación total, concebida simbólicamente como una gigantesca, oscura imagen necesitada de millares de formas consecutivas para proponerse<sup>1</sup> ».

L'objectif d'ensemble est, dans l'esprit de Cortázar, de ne plus penser la littérature comme expression d'une réalité, mais d'une « surrealidad ». C'est dans cette optique qu'il estime que deux tendances, dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, ont réussi à approcher cet accomplissement, l'existentialisme et le surréalisme. Leur utilisation du langage poétique a permis de rompre avec la représentation du monde, et de donner une plus grande profondeur au roman, profondeur jusqu'alors réservée à la poésie la plus exigeante. Cortázar se fait donc l'avocat d'une forme romanesque synthétisant existentialisme et surréalisme, afin de pousser à l'extrême les potentialités du langage :

El surrealismo, menos dialéctico en su exterior, con franca admisión de la “magia” como aprehensión analógica del ser, coincide con el existencialismo en una mayéutica intuitiva que lo acerca a las *fuentes del hombre*. Los caminos divergen en el tránsito del Yo al Tú. Si *Yo* es siempre y solamente un hombre para surrealistas y existencialistas, *Tú* es la superrealidad mágica para aquéllos y la comunidad para éstos. Desde actitudes exteriormente tan divorciadas, ambos humanismos integran con su doble batalla el entero ámbito del hombre, y marchan hacia una futura conjunción<sup>2</sup>.

La dimension téléologique du raisonnement, doublée d'un vocabulaire emprunté à la fois à l'existentialisme et au surréalisme, donne à *Teoría del túnel* un aspect un peu daté, que l'on retrouve moins dans « Situación de la novela ». Les modèles de Cortázar, par ailleurs, ne sont pas les mêmes que ceux de Borges et Bioy Casares, comme nous le verrons par la suite, ce qui crée une ligne de séparation entre leurs projets théoriques. Mais le fond du raisonnement reste, lui, de la même eau : s'engouffrant dans la brèche ouverte par les textes de Borges et leur inspiration stevensonienne, Cortázar affirme, à son tour, la nécessité de rompre avec le réalisme, compris comme une manière de faire dépendre la littérature de la représentation du réel. Comme ses prédécesseurs, il suggère que l'art se fourvoie en insistant dans cette direction, parce qu'il peut faire bien plus : être un objet signifiant et transcendant le réel, trouver son autonomie dans la conquête d'une surréalité.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 106 : « le poétique n'est pas dans le langage, mais dans la situation d'ensemble, symboliquement conçue comme une image gigantesque et obscure, requérant des milliers de formes consécutives pour exister ».

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 124 : « Le surréalisme, moins dialectique en apparence, avec sa franche acceptation de la « magie » comme appréhension analogique de l'être, coïncide avec l'existentialisme dans une maïeutique intuitive qui l'approche des *origines de l'humain*. Les chemins divergent lors du passage du Je au Tu. Si *Je* est toujours et seulement un homme pour les surréalistes comme pour les existentialistes, *Tu* est la surréalité pour les premiers, et la communauté pour les seconds. Malgré ces attitudes extérieurement si différentes, ces deux humanismes intègrent dans cette double bataille le territoire de l'humanité dans son entier, et marchent vers un futur où ils se rejoindront ».

### c. Nommer une pratique

En prenant ce genre de positions anti-réalistes, ces quatre écrivains mènent une bataille qui est aussi sémantique, où le rejet du terme de réalisme s'accompagne de la défense d'autres mots théoriques. Stevenson, comme on le verra, utilise surtout le terme *épique*, mais reste assez imprécis sur la manière dont il définit sa pratique. Borges et Bioy Casares, au contraire, font avec Silvina Ocampo la promotion de la littérature fantastique, terme qui sert à la fois de soutien théorique et d'affichage polémique. Dans son prologue de 1940 à la *Antología de la literatura fantástica*, Bioy Casares cherche ainsi à définir le concept de fantastique le plus largement possible, afin d'en montrer l'intemporalité. Les célèbres premiers mots en attestent : « viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras<sup>1</sup> ». En citant la *Bible*, Homère ou *Les Mille et une nuits*, puis en donnant une série de critères ne permettant pas de dégager un champ restreint, Bioy Casares fait remonter le fantastique à l'origine même de la littérature, dans une sorte de coup de force contre l'évidence qui voudrait que le réalisme soit le destin de la littérature. En incorporant certains de leurs textes à l'anthologie, Borges, Bioy Casares et Ocampo sous-entendent évidemment que leur propre pratique fictionnelle appartient au fantastique, au sens très large du terme. Le prologue de Bioy Casares a en ce sens une fonction de confirmation, en conservant à la notion une amplitude suffisamment importante pour que puisse y rentrer toute la littérature qui, d'une manière ou d'une autre, ne répond pas à la définition réaliste.

Un tel point de vue va à l'encontre de la restriction du fantastique opérée par l'ouvrage canonique de Tzvetan Todorov en 1970, qui limite le fantastique à une forme fondée sur l'hésitation devant l'existence réelle des événements surnaturels<sup>2</sup>. Roger Bozzetto et Arnaud Huftier ont bien remarqué à quel point le fantastique todorovien représentait une stratégie de légitimation, visant à intellectualiser et restreindre l'apparition du surnaturel en littérature ; selon eux, la France, notamment par le biais de Roger Caillois, a eu tendance à forcer le sens des textes de Borges, Bioy Casares, Cortázar et d'autres écrivains latino-américains, pour les faire entrer dans ce paradigme d'un fantastique moderne et intellectuel qui n'est, selon eux, qu'une « tromperie<sup>3</sup> », et ne permet en aucun cas de décrire la spécificité de leur œuvre. Si on peut tout à fait souscrire à ce point de vue, il est en revanche tout aussi clair que le duo Borges – Bioy Casares, en faisant de la littérature fantastique un immense continent aux contours extrêmement flous, refuse l'idée même d'une définition. Pablo Brescia a bien montré comment les textes peu

---

<sup>1</sup> Adolfo Bioy Casares, « Prólogo », in Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges et Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelone, EDHASA/Sudamericana, 1977, p. 4 : « vieilles comme la peur, les fictions fantastiques sont antérieures aux lettres ».

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>3</sup> Roger Bozzetto et Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique : approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2004, p. 42.



connus de Borges consacrés au fantastique formaient une constellation de réflexions, reposant toutes sur trois croyances principales : la longévité de cette littérature, la primauté de « l'imaginación razonada » présentée dans la préface à *La invención de Morel*, et sa capacité de transcendance supérieure à celle de la littérature réaliste<sup>1</sup>. Mais aucun de ces textes ne présentent à proprement parler une définition de ce qu'est la littérature fantastique : il s'agit, encore une fois, de rassembler sous un terme unique l'ensemble de la littérature anti-réaliste.

Les réflexions de Cortázar sur la question renvoient la même impression. Dans son essai « Algunos aspectos del cuento », Cortázar fait la réflexion suivante :

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas<sup>2</sup>.

Cortázar résume parfaitement, par cette phrase, la position qui est la sienne, mais aussi celle de Borges et Bioy Casares et, de fait, de Stevenson : parler de « fantastique » à leur sujet s'effectue, en effet, « por falta de mejor nombre », car ce qui donne sens à leur position est avant tout l'opposition à ce que Cortázar appelle ici le « falso realismo ». Ce dernier, au demeurant, utilise parfois d'autres termes, dont ceux qui forment le cœur de la réflexion de *Teoría del túnel* ; il parle également de tradition gothique dans l'essai « Notas sobre lo gótico en le Río de la Plata » (1975), où il fait de Stevenson, aux côtés de Poe, Beckford, Mérimée ou Bierce, un des précurseurs du gothique argentin et uruguayen qu'il voit à l'œuvre chez Borges, Bioy, Lugones, Ocampo, Quiroga ou Hernández. Plus fondamentalement, Cortázar est l'illustration du souci de nos écrivains de brouiller les frontières qui séparent les dénominations plutôt que d'imposer une dénomination. Dans un entretien avec son ami Mario Vargas Llosa, Cortázar, lorsqu'il s'agit de commenter le rapport entre fantastique et réalisme dans son œuvre, a une réponse fort éclairante :

Toda persona que tenga una concepción surrealista del mundo sabe que esa alianza de “dos géneros” (el realista y el fantástico) es un falso problema [...]. Desde luego, siempre ha sido más fácil encontrar un caballo que un unicornio, aunque nadie negará que el unicornio proyecta en la vida significativa del hombre una imagen por lo menos tan intensa como el caballo. Para una visión surrealista, la determinación del grado de realidad del caballo y del unicornio es una cuestión superflua, que a lo sumo tiene importancia pragmática, sin contar que en

---

<sup>1</sup> Pablo Brescia, « Los(h)usos de la literatura fantástica: Notas sobre Borges », *Escritos : Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, vol. 21, janvier 2000, p. 141 - 153.

<sup>2</sup> *Cri*, p. 371 : « Presque tous les contes que j'ai écrits appartiennent au genre appelé fantastique, faute d'une dénomination plus juste, et ils s'opposent à ce faux réalisme qui consiste à croire que toute chose peut être décrite et expliquée, comme le soutenait le faux optimisme philosophique et scientifique du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans un monde régi plus ou moins harmonieusement par un système de lois, de principes, de relations de cause à effet, de psychologies définies, de géographies bien cartographiées » (*Nbc*, p. 12).

ciertas circunstancias un caballo puede ser mucho más fantástico que un unicornio [...]. Yo no sé dónde empieza o termina lo real y lo fantástico<sup>1</sup>.

Cette question des délimitations, que Cortázar rejette ici, est capitale, car elle éclaire bien la manière dont les auteurs de notre corpus recherchent une forme ouverte, plutôt que de s'enfermer dans une définition restrictive de la même manière que le font certains tenants du réalisme. Pour reprendre les termes de Cortázar, il ne s'agit pas de remplacer la description du cheval par celle de la licorne, mais de s'autoriser les deux.

## 1.2. Topographie d'un genre : *romance*, réalisme magique et territorialisation de l'imaginaire

Se dire opposé au réalisme est, pour nos auteurs, un positionnement stratégique autant qu'esthétique. Mais, au moment de décrire ce réalisme, la situation est nécessairement compliquée par les débats vertigineux que soulève le terme depuis des siècles. Le cœur de la proposition stevensonienne est bien un rejet de la dimension mimétique de la fiction, au sens d'une représentation qui consisterait à dupliquer le réel. Or, le sens même de *mimèsis*, est, comme le rappelle clairement Alexandre Gefen, fluctuant et sujet à des inflexions parfois contradictoires<sup>2</sup>. Affirmer que Stevenson serait opposé à l'idée de *mimèsis* n'a ainsi, en soi, pas grand sens. Une lecture attentive des essais de Stevenson montre, pourtant, que l'auteur écossais n'évacue jamais la représentation du réel de sa théorie : il s'agit, bien plutôt, de lui donner forme, de l'éloigner de sa prolifération initiale pour réaliser une transcription du monde qui ne soit pas une simple copie, mais une sorte de paradigme parallèle. En ce sens, il se situe plutôt dans le lignage de la pensée aristotélicienne de la *mimèsis* comme médiation, dans l'une des interprétations proposées par Alexandre Gefen : « un modèle intellectuel du réel, [qui] effectue un filtrage des détails inutiles ou accidentels du réel au profit de la recherche de l'essence même d'un caractère ou d'une situation<sup>3</sup> » – ce que parvient à faire la tragédie, aux yeux d'Aristote.

Ces remarques sont à mettre en lien avec le rapport que les écrivains latino-américains entretiennent avec le concept de *mimèsis*. Le théoricien brésilien Luiz Costa Lima, cité par Amaryll Chanady, estime en effet, dans un ouvrage de 1988, que le continent latino-américain, depuis le

---

<sup>1</sup> Mario Vargas Llosa, « Preguntas a Julio Cortázar », *Expreso*, Lima, 7 février 1965 : « Toute personne ayant une conception surréaliste du monde sait que cette alliance de « deux genres » (le réaliste et le fantastique) est un faux problème [...]. Bien sûr, il a toujours été plus facile de rencontrer un cheval qu'une licorne, quand bien même personne ne niera que la licorne projette dans la vie significative de l'homme une image au moins aussi intense que le cheval. Dans une optique surréaliste, la détermination du degré de réalité du cheval et de la licorne est une question superflue, qui a, au mieux, une importance pragmatique, d'autant qu'en certaines circonstances un cheval peut être bien plus fantastique qu'une licorne [...]. Personnellement, je ne sais pas où commencent et où s'arrêtent le réel et le fantastique ».

<sup>2</sup> Alexandre Gefen, *La mimèsis*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 2002.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 19.

XVI<sup>e</sup> siècle, est dominé par une conception restrictive de la *mimèsis*, qui déforme la conception d'Aristote en la limitant à la vraisemblance et à l'appréhension rationnelle du monde, et en excluant la *poïèsis* du concept<sup>1</sup>. Cette conception, contestée par le Romantisme dans la sphère occidentale, a perduré en Amérique Latine, par la faute d'une littérature romantique ayant mis en lien l'identité latino-américaine et la représentation de la nature du continent. Cette incapacité à rompre avec le réalisme peut, comme le rappelle Amaryll Chanady, « être en partie attribuée à l'insistance européenne quant au caractère exceptionnel de la géographie du Nouveau Monde, et en partie aux stratégies latino-américaines de construction d'une identité mettant en valeur les spécificités régionales<sup>2</sup> ». L'imaginaire latino-américain, de ce point de vue, a été à la fois façonné par le regard européen, et notamment par le positivisme rationaliste, et s'est en même temps auto-constitué une identité propre par le biais de la représentation de sa géographie, comme l'a montré Roberto González Echevarría<sup>3</sup> : il serait donc, dans ses fondements mêmes, un imaginaire mimétique. Ces hypothèses sont particulièrement intéressantes, car elles révèlent parfaitement la complexité de l'objet d'étude : pour s'opposer à cette conception restrictive de la mimèsis, faut-il revenir à une conception plus ouverte, remplacer le mode de représentation par un autre, ou en faire simplement une critique ? La thèse de l'autonomie de la littérature, défendue par Stevenson, ne résout en effet pas entièrement cette question, puisqu'elle fait le choix de déplacer la question de la référentialité.

Il semble donc qu'il faille se pencher sur les ambivalences de cet anti-réalisme, en le situant dans un contexte critique qui permette d'éclairer le rapport de nos auteurs à la question de la représentation. Car l'enjeu n'est pas seulement de trouver un nouveau modèle esthétique, mais de dire quelque chose de la relation de la littérature à un espace, problématique particulièrement prégnante, comme on vient de le voir, dans l'histoire de la littérature latino-américaine. Pour toutes ces raisons, le cadre critique le plus à même de refléter le positionnement entre deux rives de nos auteurs semble être celui d'une forme jouant sur l'hybridité, sur la cohabitation de deux formes de représentation – et, donc, contestant l'unicité de la représentation mimétique. Stevenson et les trois auteurs argentins ont, justement, été rattachés, de près ou de loin, à deux formes esthétiques appartenant à une généalogie commune : le *romance* pour l'un, le réalisme magique pour les autres.

---

<sup>1</sup> Luiz Costa Lima, *Control of the Imaginary : Reason and Imagination in Modern Times*, tr. Ronald W. Sousa, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

<sup>2</sup> Amaryll Chanady, « The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms », in Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 125-126 : « can be attributed partly to the European insistence on the exceptional nature of New World geography and partly to the Latin American strategies of identity construction that emphasize regional specificities ».

<sup>3</sup> Roberto González Echevarría, *La voz de los maestros*, *op. cit.*

a. *Le réalisme magique, un concept introuvable ?*

Etudier ces deux concepts nécessite une grande prudence, ainsi que la conscience de la difficulté à définir rigoureusement deux formes aux contours relativement flous. Corinne Saunders affirme ainsi que « le *romance* comme *genre* est impossible à définir de manière adéquate<sup>1</sup> », en raison de son caractère extrêmement fluide et malléable. Le fait que Stevenson inscrive sa pratique fictionnelle dans cette tradition est, en revanche, incontestable, comme en attestent son utilisation du terme dans ses essais théoriques, et son opposition au *novel* réaliste ; même sans le rattacher au mouvement du *New Romance*, Stevenson, dans l'opposition traditionnelle du roman anglo-saxon, a clairement choisi son camp.

Le constat est bien moins évident pour les auteurs argentins qui sont, comme la plupart de leurs contemporains du continent latino-américain, rattachés presque malgré eux à l'esthétique du réalisme magique. Cette notion a soulevé des débats sans fin dans la critique littéraire, qui s'en est emparée d'un point de vue narratif (sur lequel on reviendra), culturel ou esthétique, sans jamais arriver à dégager une définition claire et satisfaisante. Sans revenir en détail sur la complexe histoire de la notion, fort bien résumée par Charles Scheel<sup>2</sup>, on ne peut que constater que se mélangent, lorsque l'on parle de réalisme magique, deux affirmations : d'une part, celle d'une esthétique particulière, opposée, au même titre que le fantastique ou le merveilleux, à la représentation réaliste ; d'autre part, une réalité géographique, qui a poussé la critique à en faire l'expression de la littérature latino-américaine. Le terme, en effet, est d'abord apparu en Europe dans l'entre-deux-guerres, sous la plume du critique d'art allemand Franz Roh, qui proposait sous cette appellation un retour de la peinture à une représentation plus réaliste, mais qui entoure les objets de mystère<sup>3</sup>. À l'exception de son adaptation à la littérature dans les thèses de l'écrivain italien Massimo Bontempelli, les thèses de Roh n'ont que peu d'influence à l'époque, et tombent assez vite dans l'oubli. Le passage de la notion à l'Amérique latine se fait, comme souvent, par le biais de la *Revista de Occidente*, qui traduit l'article de Roh en 1927<sup>4</sup>. Le texte est repéré par le Cubain Alejo Carpentier et le Vénézuélien Arturo Uslar Pietri, qui habitent Paris à l'époque et qui l'adaptent chacun à leur façon. Uslar Pietri, qui connaît Bontempelli, reste assez proche de Roh et emploie la notion pour décrire le conte vénézuélien<sup>5</sup>. Alejo Carpentier, au contraire, s'empare du

---

<sup>1</sup> Corinne Saunders, « Introduction », in Corinne Saunders (dir.), *A Companion to Romance: From Classical to Contemporary*, Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 2 : « the *genre* of romance is impossible adequately to define ».

<sup>2</sup> Charles Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005.

<sup>3</sup> Franz Roh, *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus) : Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.

<sup>4</sup> Voir Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, New York, Routledge, 2004.

<sup>5</sup> Arturo Uslar Pietri, « El cuento venezolano » [1948], in *Letras y hombres de Venezuela*, Madrid, Mediterraneo, 1978, p. 280-288.

concept et le tord de manière à lui donner un sens différent, dans un texte capital intitulé « De lo real maravilloso americano », publié en avril 1948 dans *El Nacional*, puis en prologue de son roman *El reino de este mundo*. Carpentier, soucieux de définir une esthétique pour son continent, conserve l'idée de Roh, mais la reformule sous l'expression de *real maravilloso*, que l'on traduira par « réel merveilleux », qui lui permet de refuser les esthétiques anti-réalistes européennes. Au premier rang d'entre elles, dit-il, se trouve « la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años<sup>1</sup> », particulièrement le surréalisme, que Carpentier connaît bien pour s'en être inspiré lors de son long séjour en France. Le fantastique surréaliste repose, selon lui, sur une très grande pauvreté d'imagination, puisqu'il répète sans cesse les mêmes thèmes :

De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento — como lo hicieron los surrealistas durante tantos años — nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica « arreglada », ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta<sup>2</sup>.

Le deuxième refus est celui du réalisme socialiste, en vogue aussi bien en Europe qu'il l'a été en Amérique Latine :

No por ello va a darse la razón, desde luego, a determinados partidarios de un *regreso a lo real* — término que cobra, entonces, un significado gregariamente político —, que no hacen sino sustituir los trucos del prestidigitador por los lugares comunes del literato « enrolado » o el escatológico regodeo de ciertos existencialistas<sup>3</sup>.

Face à ces deux types d'écriture romanesque, Carpentier propose sa théorie du « réel merveilleux », forme esthétique fondée à la fois sur la singularité du continent latino-américain et sur la foi – et non l'imagination codifiée des surréalistes – de l'écrivain :

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de « estado limite ». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Alejo Carpentier, *Obras completas XIII. Ensayos*, Mexico, Siglo XXI, p. 112 : « la chasse épuisante au merveilleux qui caractérise certaines littératures européennes de ces trente dernières années » (Alejo Carpentier, « Le réel merveilleux en Amérique », *Chroniques, op. cit.*, p. 343).

<sup>2</sup> *Obras completas XIII*, p. 114 : « Le merveilleux invoqué sans y croire – comme le firent les surréalistes pendant des années – ne fut jamais qu'un artifice littéraire, aussi ennuyeux en se prolongeant qu'une certaine littérature onirique "arrangée", certains éloges de la folie, dont nous sommes revenus » (« Le réel merveilleux en Amérique », p. 345).

<sup>3</sup> *Obras completas XIII*, p. 114-115 : « On ne donnera pas raison pour autant, bien sûr, à tels partisans d'un *retour au réel* – expression qui prend, alors, un sens grégairement politique –, qui se contentent de remplacer les trucs du prestidigitateur par les lieux communs de l'écrivain "engagé" ou la délectation scatologique de certains existentialistes » (« Le réel merveilleux en Amérique », p. 345).

<sup>4</sup> *Obras completas XIII*, p. 114 : « Le merveilleux commence à l'être de manière évidente lorsqu'il surgit d'une altération inattendue de la réalité (le miracle), d'une révélation privilégiée de la réalité, d'une inhabituelle ou singulièrement favorable illumination des richesses inaperçues de la réalité, d'une amplification des échelles ou des catégories de la

Ce concept d'un réel merveilleux allant chercher dans le réservoir des mythes latino-américains, et se comprenant ainsi comme un mélange entre un type particulier de réalisme et la puissance d'une imagination quasi-mystique, est « considéré rapidement comme le manifeste programmatique d'une nouvelle littérature latino-américaine qui se voulait affranchie de la tutelle européenne<sup>1</sup> ». Du fait de « la lecture très biaisée<sup>2</sup> » du texte de Roh qu'il effectue, Carpentier pose également la première pierre du monument de confusion que va devenir le réalisme magique, déchiré entre une origine européenne et une privatisation par la sphère latino-américaine. Ce flou théorique est résumé par la position opposée adoptée par les deux essais universitaires fondateurs sur la question. En 1955, Angel Flores publie un article intitulé « *Magical Realism in Spanish American Fiction* », qui introduit la notion dans le monde universitaire en la liant à une tradition européenne romantico-réaliste, qui irait de Cervantès à Kafka, et dont Borges serait, en Amérique latine, le premier représentant<sup>3</sup>. La vision concurrente est proposée en 1967 par Luis Leal, dans un essai paru avec un titre identique, mais en espagnol<sup>4</sup> : Leal y conteste les conclusions de Flores, et, se rapprochant de Carpentier, fait du réalisme magique une forme spécifiquement latino-américaine. Ces positions visiblement irréconciliables conduisent à faire du réalisme magique le centre du Congrès de l'Institut international ibéroaméricain à East Lansing en 1973, où l'invité d'honneur, Emir Rodríguez Monegal, n'hésite pas à affirmer que le réalisme magique ne saurait être considéré comme une notion valable, au vu de l'impossibilité à la définir correctement<sup>5</sup>. Une position partagée par un autre grand nom de la critique latino-américaine, Roberto González Echevarría, qui estime, dans son étude de référence sur Alejo Carpentier, que « le réalisme magique manque de la cohésion nécessaire pour qu'on puisse le considérer comme un mouvement littéraire et critique<sup>6</sup> ».

Malgré ces prises de position définitives, les recherches sur le réalisme magique n'ont cessé, depuis les années 1970, de prendre de l'ampleur. Tout en restant une donnée incontournable de la recherche sur la littérature latino-américaine, le concept s'étend à d'autres sphères géographiques, notamment du fait de son intégration aux réflexions postcoloniales, inaugurée par

---

réalité, perçues avec une intensité particulière grâce à une exaltation de l'esprit qui le conduit à un mode d'« état limite ». Avant tout, la sensation du merveilleux présuppose une foi. Car ceux qui ne croient pas aux saints ne peuvent se guérir avec des miracles » (« Le réel merveilleux en Amérique », p. 344-345).

<sup>1</sup> Charles Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>2</sup> *Ibid.*, n. 5.

<sup>3</sup> Angel Flores, « *Magical Realism in Spanish American Fiction* [1955] », in Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, *op. cit.*, p. 109-117.

<sup>4</sup> Luis Leal, « *Magical Realism in Spanish American Literature* » [1967], trad. Wendy B. Faris, in Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, *op. cit.*, p. 119-124.

<sup>5</sup> Les actes du congrès ont été publiés sous le titre suivant : Donald Yates (dir.), *Otros mundos, otros fuegos : fantasía y realismo mágico en Iberoamerica*, East Lansing, Michigan State University Press, 1975.

<sup>6</sup> Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier : el peregrino en su patria*, *op. cit.*, p. 159 : « el realismo mágico carece de la cohesión necesaria para poderse considerar como movimiento literario y crítico ».

l'article de Stephen Slemon « Magic Realism as Postcolonial Discourse<sup>1</sup> » et développée depuis par de nombreux ouvrages<sup>2</sup>. Cette récupération du réalisme magique par le domaine postcolonial est au demeurant loin de faire l'unanimité, à l'image du livre polémique de Seymour Menton, qui partage le point de vue désormais minoritaire d'Angel Flores<sup>3</sup>, ou de cette remarque pour le moins agacée de Charles Scheel :

Dans la mouvance culturaliste issue d'Amérique du Nord, l'appellation de réalisme magique est embrigadée dans une approche fondée bien davantage sur une lecture idéologique réductrice des œuvres que sur l'analyse de leur fonctionnement narratif. Baser une poétique sur une notion d'« hybridité » culturelle postcoloniale relève de la mystification plutôt que de la littérature générale<sup>4</sup>.

Il est, par conséquent, relativement logique que ces désaccords parfois profonds se répercutent dans le classement de tel ou tel auteur dans la catégorie du réalisme magique. L'appartenance des trois auteurs argentins de notre corpus à cet ensemble est d'ailleurs tout à fait fluctuante, selon le point de vue adopté par le critique concerné. Borges, Bioy Casares et Cortázar ne cessent ainsi d'être intégrés dans la sphère magico-réaliste, pour mieux en être exclus dans l'ouvrage suivant. Angel Flores, dans son article fondateur, ne saurait être plus clair lorsqu'il s'agit de situer Borges :

Par commodité, j'utiliserai l'année 1935 comme point de départ de cette nouvelle phase de la littérature latino-américaine qu'est le réalisme magique. Ce fut en 1935 que le recueil de Jorge Luis Borges *Historia universal de la infamia* fit son apparition à Buenos Aires, au moins deux ans après sa magistrale traduction en espagnol d'une fiction de Kafka<sup>5</sup>.

Non seulement Borges est un écrivain magico-réaliste, mais il est le « pionnier<sup>6</sup> » de cette esthétique sur le continent latino-américain, ouvrant la voie à de nombreux auteurs, dont Bioy Casares, *La invención de Morel* étant pour Flores le premier roman du genre, et Cortázar. Tous jouent sur le mystère, l'effet de surprise que peut receler le réel, « la transformation du commun et du quotidien en de l'étonnant et de l'irréel<sup>7</sup> ». Et Flores de citer, comme illustration de ses dires, les incipits de *La invención de Morel*, de « La lotería en Babilonia » ou de « Las ruinas circulares ». Tout le deuxième chapitre de Seymour Menton est également employé à prouver le

---

<sup>1</sup> Stephen Slemon « Magic Realism as Postcolonial Discourse » [1988], in Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, *op. cit.*, p. 407-426.

<sup>2</sup> On en citera ici deux exemples : Jean-Pierre Durix, *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse : Deconstructing Magic Realism*, Londres, McMillan, 1998 et Maria Takolander, *Catching Butterflies. Bringing Magical Realism to Ground*, Berne, Peter Lang, 2007.

<sup>3</sup> Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

<sup>4</sup> Charles Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>5</sup> Angel Flores, « Magical Realism in Spanish America », *op. cit.*, p. 113: « For the sake of convenience, I shall use the year 1935 as the point of departure of this new phase of Latin American literature, of magical realism. It was in 1935 that Jorge Luis Borges' collection *Historia universal de la infamia* made its appearance in Buenos Aires, at least two years after he had completed a masterly translation into Spanish of Franz Kafka's fiction ».

<sup>6</sup> *Ibid.* : « pathfinder ».

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 114 : « the same transformation of the common and the everyday into the awesome and the unreal ».

caractère magico-réaliste des fictions de Borges, en s'appuyant sur l'idée que le réalisme magique met en valeur la dimension merveilleuse du quotidien :

D'après la vision magico-réaliste du monde, la réalité a un caractère de songe, que l'on peut capter par la présentation, dans un style objectif, extrêmement précis et simple en apparence, de juxtapositions invraisemblables. Le tableau, le conte ou le roman magico-réaliste a une prédominance réaliste et un thème quotidien, mais il contient un élément inattendu ou improbable qui crée un effet d'étrangeté, laissant le lecteur ou le spectateur abasourdi<sup>1</sup>.

Menton s'appuie sur le fait que Borges cite des phrases de Conrad (« Magias parciales del *Quijote* ») et de Chesterton (« Sobre Chesterton ») au sujet du caractère merveilleux du quotidien pour étayer sa position, tout en excluant certaines nouvelles du réalisme magique : si *Historia universal de la infamia* est entièrement à classer dans ce cadre, seul la nouvelle éponyme de *El jardín de senderos que se bifurcan* et six des neuf textes d'*Artificios* ont, à ses yeux, une dimension magico-réaliste. Jeanne Delbaere est une autre partisane du classement de Borges dans le réalisme magique, dont elle distingue deux branches, l'une plus proche du fantastique, l'autre du merveilleux<sup>2</sup>.

Ces positions ont été extrêmement critiquées, par Luis Leal en premier lieu, qui attaque l'idée selon laquelle ces écrivains seraient magico-réalistes, contrairement à Carpentier, Uslar Pietri ou Asturias. Amaryll Chanady, dans le même ordre d'idées, estime que Flores confond fantastique et réalisme magique, et met par ailleurs le doigt sur une incohérence de l'argumentation, qui fait de Kafka le précurseur de Borges, avant d'affirmer que ce dernier crée une forme spécifiquement latino-américaine. On trouve également chez Rawdon Wilson une démonstration visant à distinguer le fantastique de Borges et de Cortázar du réalisme magique<sup>3</sup>. Maria Takolander n'a, quant à elle, pas de mots assez durs envers Flores et Menton, à l'image de cette remarque acerbe sur le premier :

[Flores], distrait par l'art magico-réaliste et, peut-être, par une persistante soumission coloniale envers les paradigmes culturels européens, ne peut pas, ou ne veut pas, reconnaître que le réalisme magique inaugural de Borges n'était pas une extension de la peinture magico-réaliste européenne mais, en bien des sens, une réponse à l'environnement postcolonial latino-américain duquel il émerge<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, op. cit., p. 36-37: « Según la visión mágicorealista del mundo, la realidad tiene una cualidad de ensueño que se capta con la presentación de yuxtaposiciones inverosímiles con un estilo muy objetivo, ultrapreciso y aparentemente sencillo. El cuadro, cuento o novela mágicorealista es predominantemente realista con un tema cotidiano, pero contiene un elemento inesperado o improbable que crea un efecto extraño, dejando asombrado al espectador o al lector ».

<sup>2</sup> Jeanne Delbaere, « Magic Realism : the Energy of the Margins », in Theo D'Haen et Hans Bertens (dir.), *Postmodern Fiction in Canada*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 75-104.

<sup>3</sup> Rawdon Wilson, « The Metamorphoses of Fictional Space : Magical Realism », in Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism : Theory, History, Community*, op. cit., p. 209-233.

<sup>4</sup> Maria Takolander, *Catching Butterflies. Bringing Magical Realism to Ground*, op. cit., p. 46 : Flores « distracted by magical realist art and perhaps a lingering colonial subservience to European cultural paradigms, is unable or unwilling to



Passons, ici, sur l'outrance postcoloniale du propos : l'intérêt de la réflexion de Takolander est que, contrairement à Leal ou Chanady, sa critique ne porte pas sur le caractère magico-réaliste de Borges, mais uniquement sur la définition du thème. Pour elle, Borges, comme Cortázar ou Carpentier, est un écrivain du réalisme magique, parce que son écriture tend à déconstruire les représentations coloniales. Ce point de vue, avec certaines nuances est aussi celui défendu par Christopher Warnes<sup>1</sup>. D'autres circulent entre les deux positions, étudiant Borges et Cortázar, notamment, comme des écrivains magico-réalistes, sans exclure ni une dimension postcoloniale, ni une filiation avec certains textes européens<sup>2</sup>.

### *b. Romance et « réalisme magique » : formes et interprétations d'une filiation*

Le fait est que les travaux sur le réalisme magique ont parfois tendance, pour reprendre la formule de Charles Scheel, à rassembler des textes et des auteurs dont « le seul dénominateur commun que l'on entrevoit clairement [...] est [le] refus du simple réalisme<sup>3</sup> ». Or refus du réalisme ne signifie pas refus de l'activité mimétique : *réalisme*, dans certains cas, peut être compris simplement comme un équivalent du système de pensée occidental. La question de la *mimèsis* soulève un enjeu différent, que la théorie du réel merveilleux d'Alejo Carpentier permet d'approcher. Dans « De lo real maravilloso americano », Carpentier postule en effet que le réel merveilleux est un phénomène spécifiquement latino-américain, en lien avec la nature. Son voyage en Haïti, explique-t-il, en a été la révélation :

A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único do Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del continente y dejaron apellidos aún llevados : desde los buscadores de la fuente de la eterna juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronel Juana de Azurduy<sup>4</sup>.

---

recognize that Borges' inaugural magical realism was not an extension of European magical realist painting but, in many ways, a response to the Latin American postcolonial environment in which it emerged ».

<sup>1</sup> Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Le volume collectif *Magical Realism: Theory, History, Community* de Zamora et Faris est, de ce point de vue, tout à fait révélateur : les contributions de Wendy Faris (« Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction », p. 163-190), Jon Thiem (« The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction », p. 235-247) ou Lois Parkinson Zamora (« Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U. S. and Latin American Fiction », p. 497-550) notamment, évoluent dans cet entre-deux et intègrent clairement Borges et Cortázar au nombre des écrivains magico-réalistes.

<sup>3</sup> Charles Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>4</sup> Alejo Carpentier, *Obras completas XIII*, *op. cit.*, p. 115-116 : « À chaque pas, je trouvais le réel merveilleux. Mais je pensais, d'autre part, que cette présence et cette permanence du réel merveilleux n'était pas un privilège unique de Haïti, mais le patrimoine de l'Amérique tout entière, où l'on n'a pas encore fini d'établir, par exemple, le dénombrement des cosmogonies. Le réel merveilleux se présente à tout instant dans l'existence d'hommes qui firent date dans l'histoire du Continent et qui laissèrent des noms encore portés de nos jours : depuis les chercheurs de la

L'observation de la nature latino-américaine et de ses prodiges, associée à l'étude de son patrimoine historique, suffirait pour prendre conscience du caractère de réel merveilleux d'un continent où la magie est encore présente, contrairement à l'Europe. La critique a à de nombreuses reprises souligné les faiblesses de cette théorie, qui pose plus de problèmes qu'elle n'en résout<sup>1</sup>. Au-delà de la dimension polémique, très inspirée par Spengler, qui consiste à caricaturer les productions européennes, en premier lieu le surréalisme, le véritable point d'achoppement de la théorie de Carpentier réside dans l'absence de définition de ce qu'est le réel merveilleux : est-ce la réalité du continent, comme il semble le laisser entendre dans le passage ci-dessus ? Ou est-ce son esthétique de représentation ? Comme l'a remarqué en premier Roberto González Echevarría, le point de vue n'est absolument pas le même selon la réponse à cette question<sup>2</sup>. Dans les deux cas, la contradiction est patente : si le réel merveilleux est naturel à l'Amérique latine, le fait même de le qualifier de merveilleux indique un regard extérieur, puisqu'un observateur plongé en permanence dans ce monde ne pourrait le considérer que comme normal. Ce qui signifie que Carpentier, en confondant « la vision du monde avec le mode (ou le style) de sa représentation<sup>3</sup> » adopte un regard foncièrement occidental : il met à distance ce qui devrait être une évidence, le dissimulant sous l'idée pratique de la foi, basculant ainsi dans le type de raisonnement qu'il souhaitait dénoncer. Le réel merveilleux, conçu comme tel, devient un cliché de ce que l'Europe pense de l'Amérique latine. La théorie d'Alejo Carpentier, affirme avec une certaine ironie Maria Takolander, « réaffirme la vision occidentale de l'Amérique latine comme d'une sorte de Disneyland étranger<sup>4</sup> », et n'est autre qu'une rêverie de touriste émerveillé. Surtout, la position de Carpentier ne fait, finalement, que remplacer la *mimèsis* occidentale par une *mimèsis* latino-américaine ; l'écrivain du réel merveilleux n'aurait en effet qu'à décrire la nature du continent, supposée exceptionnelle et magique, pour construire une littérature spécifiquement latino-américaine. On a bien affaire à ce qu'Amaryll Chanady nomme une « territorialisation de l'imaginaire », c'est-à-dire l'assignation faite à la littérature d'un continent de représenter une nature qui est censée lui être spécifique<sup>5</sup>. Le réel merveilleux, par conséquent, est soit une manière de remplacer un réalisme par un autre, soit une projection de l'imaginaire occidental sur le

---

Fontaine de Jouvence, de la ville d'or de Manoa, jusqu'à certains rebelles de la première heure ou certains héros modernes de nos guerres d'indépendance au souvenir légendaire comme la colonelle Juana de Azurduy » (« Le réel merveilleux en Amérique », p. 346-347).

<sup>1</sup> Voir par exemple Jean-Claude Laborie, « Alejo Carpentier ou l'échec du réalisme merveilleux », in Jean-Claude (dir.), *Excessives Amériques. Héritage et transfert culturel*, Paris, Desjonquères, 2011, p. 99-111.

<sup>2</sup> Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier : el peregrino en su patria*, *op. cit.*, p. 152 et suivantes.

<sup>3</sup> Charles Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>4</sup> Maria Takolander, *Catching Butterflies. Bringing Magical Realism to Ground*, *op. cit.*, p. 152 : « reaffirms the Western vision of Latin America as a kind of foreign Disneyland ».

<sup>5</sup> Amaryll Chanady, « The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms », *op. cit.*

continent latino-américain. Dans les deux cas, le fondement théorique de la notion s'avère extrêmement discutable.

Il est évident, par conséquent, que cette version du réalisme magique, au sens large d'une notion qui a fini par absorber le réel merveilleux, ne saurait être satisfaisante dans notre optique, ni sous la forme initiale défendue par Carpentier, ni sous la forme de ses divers artefacts qui, tous, affirment la spécificité latino-américaine du concept. L'utilisation de ce dernier ne peut être valide que si on le comprend comme une forme en tension, cherchant à contester, d'une manière ou d'une autre, l'imaginaire mimétique, et non à le remplacer par une version alternative. Avant de nous interroger, comme nous le ferons par la suite, sur la possibilité d'une définition narrative de la notion, il apparaît donc que le réalisme magique est d'abord à comprendre en termes de cadre théorique : parfois contradictoire, incontestablement flou, il peut néanmoins avoir le mérite d'indiquer clairement un espace esthétique dans lequel se développent les écrits de nos auteurs, et où la représentation mimétique est mise en concurrence avec autre chose, à condition d'en restreindre la définition et d'en exclure les avatars culturalistes du réel merveilleux. Pour cette raison, l'affirmation d'une filiation du réalisme magique avec la forme du *romance* est extrêmement importante, car elle permet de tisser un lien esthétique et critique entre Stevenson et les auteurs argentins, offrant ainsi un cadre commun à notre réflexion.

Le rapprochement entre *romance* et réalisme magique, sans être très fréquent dans la critique, a néanmoins été fait à plusieurs reprises. Il a comme point de départ, en général, les définitions données par Northrop Frye de la forme du *romance*, en opposition à celle du *novel*. Le *romance*, écrit Frye, est une forme ancienne, « la forme littéraire la plus proche de l'accomplissement d'un rêve<sup>1</sup> », formule si proche de Stevenson qu'elle aurait pu être écrite par l'auteur écossais. Elle existe, par conséquent, dans un voisinage très proche du merveilleux et du mythe, inclinant davantage vers la description d'espaces non-rationalisés, susceptibles de produire des événements surnaturels. Les thèses de Frye permettent de dégager plusieurs traits communs au *romance* et au réalisme magique. Tout d'abord, les deux formes « présument une équivalence textuelle entre les domaines du naturel et du surnaturel<sup>2</sup> », une caractéristique capitale dans le réalisme magique, où le surnaturel est censé ne pas seulement être une possibilité, comme dans le fantastique, mais une réalité. Frye prend l'exemple des fantômes, apparition inacceptable dans le *novel*, de nature rationaliste, mais qui ne pose pas de problème dans le *romance* :

---

<sup>1</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1969, p. 226.

<sup>2</sup> Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*, *op. cit.*, p. 30 : « presume textual equivalence between the domains of natural and supernatural ».

Si nous sommes en présence d'un véritable récit mythique, aucune différence essentielle ne sera marquée entre spectres et êtres vivants. Dans le *romance*, nous avons affaire à des êtres réels, et les fantômes sont classés en conséquence dans une catégorie différente ; mais le spectre a généralement dans les œuvres de ce genre les traits caractéristiques d'un personnage : son apparition ne semble pas plus merveilleuse et surprenante que divers autres événements<sup>1</sup>.

De la même façon, dans le réalisme magique, l'événement surnaturel n'est pas censé créer de surprise particulière chez les personnages, habitués à un univers dont les règles ne sont pas celles du monde réel. La présence d'une atmosphère non-rationnelle explique la tendance des deux formes à s'intéresser aux mondes primitifs et aux espaces vierges, ainsi qu'à mettre en scène l'affleurement du passé dans le présent.

Le deuxième point de rencontre du *romance* et du réalisme magique se situe dans le rejet de l'exploration réaliste de leurs personnages. Dans la répartition de Frye, où le *romance* a pour fonction d'assurer le déplacement du mythe vers l'humain, ce rejet prend la forme du traitement archétypal du personnage :

La différence essentielle qui sépare le *romance* du *novel* se trouve dans la conception du caractère des personnages. L'auteur de *romance* cherche moins à créer des « personnages réels » que des caractères stylisés, susceptibles de représenter des archétypes psychologiques. C'est dans le *romance* que nous pourrions découvrir les représentations des catégories de Jung, la libido, l'*anima*, et le double, qu'incarnent successivement le héros, l'héroïne et le personnage malfaisant<sup>2</sup>.

Cette idée a été reformulée très clairement par Thomas Pavel avec l'idée de la « distance axiologique » des personnages au réel. Le *romance*, dit Pavel, représente des idéaux normatifs, qui réduisent la distance entre la conduite des personnages et les normes qui sous-tendent cette conduite :

La spécificité du romanesque consiste à souligner la difficulté axiologique en suscitant une comparaison entre la simplicité et la transparence axiologique de l'univers fictionnel et la complexité et l'obscurité du monde de l'expérience. *L'invraisemblance empirique* des romans romanesques fait donc partie intégrante de l'effet qu'ils poursuivent. Elle contribue à sa manière à la *plausibilité axiologique* de ces romans : les valeurs et les normes y sont représentées dans tout leur éclat, libérées des impuretés, des doutes et de l'injustice propres au monde imparfait de l'expérience quotidienne<sup>3</sup>.

Le *romance* incline donc son univers vers la simplicité morale, sans pour autant l'atteindre obligatoirement ; il simplifie, en tout cas, les conflits axiologiques, en réduisant la distance entre normes et conduite. D'où des personnages plus proches de l'archétype ou, comme le dit Frye, des

---

<sup>1</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, *op. cit.*, p. 68. Nous changeons légèrement la traduction de la deuxième phrase, notamment en gardant le terme *romance* plutôt que ses équivalents *romanesque* ou *roman chevaleresque*. Cette modification sera conservée pour les citations futures, tout comme le remplacement de *roman* par *novel*.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 370-371.

<sup>3</sup> Thomas Pavel, « L'axiologie du romanesque », in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 288.

catégories jungiennes. Dans son étude sur Borges, Seymour Menton remarque au demeurant la proximité de Borges avec Jung<sup>1</sup>, que l'écrivain argentin reconnaît à plusieurs reprises. Dans un entretien, Borges affirme en effet à la fois son dégoût pour Freud et sa dette envers Jung<sup>2</sup>. Jung est également invoqué comme autorité à la fin de l'essai « Nathaniel Hawthorne », afin de résumer les caractéristiques de l'imagination nord-américaine. Que l'auteur de *The Scarlet Letter* soit utilisé par Borges comme exemple du travail sur les archétypes est, bien sûr, tout sauf un hasard au vu de l'importance de ses préfaces dans la constitution d'une poétique du *romance*. Hawthorne, affirme Borges, ne s'intéresse pas au développement des personnages, mais à des situations : « Hawthorne primero imaginaba, acaso involuntariamente, una situación y buscaba después caracteres que la encarnaran<sup>3</sup> ». Les personnages servent un cas de figure au départ abstrait, et valent donc plus pour leur utilité pratique et morale que pour leur complexité, qui n'intéresse pas l'écrivain au premier chef. Il est difficile, ici, de ne pas rapprocher les remarques de Borges sur Hawthorne de la manière dont Stevenson décrit le rôle des personnages dans le roman d'aventures, en postulant également la nécessité de l'archétype. C'est dans « A Humble Remonstrance » que Stevenson présente le plus clairement sa position, en prenant l'exemple de *Treasure Island* :

Character to the boy is a sealed book ; for him, a pirate is a beard, a pair of wide trousers and a liberal complement of pistols. The author, for the sake of circumstantiation and because he was himself more or less grown up, admitted character, within certain limits, into his design ; but only with certain limits. Had the same puppets figured in a scheme of another sort, they had been drawn to very different purpose ; for in this elementary novel of adventure, the character need to be presented with but one class of qualities – the warlike and formidable. So as they appear insidious in deceit and fatal in the combat, they have served their end. Danger is the matter with which this class of novel deals ; fear, the passion with which it idly trifles ; and the characters are portrayed only so far as they realize the sense of danger and provoke the sympathy of fear<sup>4</sup>.

Tout, dans cette citation de Stevenson, confirme l'idée de la réduction de la distance axiologique relevée par Pavel : l'idée des limites de la caractérisation s'insère en effet dans le projet de faire des personnages un support de la structure formelle d'ensemble, des « puppets » permettant de dessiner le sens général. La nécessité de faire appel à la peur et au danger confirme

<sup>1</sup> Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, op. cit., p. 38-39.

<sup>2</sup> Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1969, p. 109.

<sup>3</sup> *ObC* 2, p. 52 : « Hawthorne imaginait, peut-être involontairement, une situation, et il cherchait ensuite des caractères pour l'incarner » (*OeC*, p. 715).

<sup>4</sup> *W* 29, p. 97 : « Le caractère des personnages, pour un enfant, est une notion incompréhensible : un pirate, pour lui, est une barbe en pantalons bouffants littéralement hérissés de pistolets. L'auteur, en revanche, par souci de structurer l'action et parce qu'il était plus ou moins un adulte, a accepté dans certaines limites la caractérisation des personnages comme faisant partie de son projet – mais seulement à l'intérieur de certaines limites. Les mêmes marionnettes eussent-elles figuré dans un autre projet qu'elles eussent été dessinées pour une autre fin : car dans ce roman d'aventures élémentaire, les personnages ne doivent être dotés de d'un seul registre de qualités : le guerrier, le formidable. Dans la mesure où ils apparaissent insidieux dans la fourberie et fatals dans le combat, ils ont bien servi à leur fin. Le danger est la matière de ce genre de roman ; la peur, la passion dont il se moque. Et les personnages ne sont dessinés que dans le seul but de rendre le sens du danger et de provoquer l'attrait de la peur » (*EAF*, p. 246).

ce recours à l'archétype. Cortázar ne dit pas autre chose, au demeurant, lorsque, dans son essai « *Algunos aspectos del cuento* », il plaide pour un conte qui écarte tout ce qui n'est pas nécessaire, « para no dejar más que [los episodios] que han llegado hasta nosotros gracias a su enorme fuerza mítica, a su resonancia de arquetipos mentales<sup>1</sup> ».

La troisième et dernière grande caractéristique commune au *romance* et au réalisme magique réside dans la structure narrative qu'ils ont tendance à mettre en valeur. Ce point est la suite logique du précédent, puisque la faible caractérisation des personnages est une condition d'efficacité de la structure d'ensemble, dont l'importance est primordiale. Northrop Frye définit ainsi la structure du *romance* comme l'opposition de deux mondes, entrant en opposition du fait de la projection du héros dans l'aventure :

Le traitement des personnages dans le *romance* est, en fait, une modalité du paysage mental de celui-ci. Bons et méchants y ont avant tout pour fonction de symboliser l'opposition entre deux mondes, l'un situé au-dessus du domaine de l'expérience ordinaire, l'autre en dessous.

[...] Il semblerait ainsi que le romanesque ne fait que remplacer le monde de l'expérience ordinaire par un monde de fantaisie, où le mouvement narratif ne cesserait, soit de s'élever vers un accomplissement des désirs, soit de sombrer dans le cauchemar et l'anxiété<sup>2</sup>.

La mise entre parenthèses du monde du quotidien se fait par la déstabilisation du réel, produite par les épreuves auxquelles doit se confronter le héros, épreuves qui peuvent prendre différentes formes. Cette structure ne saurait être plus claire que dans le roman d'aventures qui repose justement sur cette dialectique entre monde du quotidien et monde de l'aventure. L'aventure est en effet le facteur même de la déstabilisation ; elle permet de construire une diégèse événementielle, cet aspect du *romance* que Frye qualifie de « forme séquentielle et processionnelle<sup>3</sup> ». Matthieu Letourneux a bien montré, dans sa mise en lumière du lien direct entre roman d'aventures et *romance*, à quel point cette structure de dépaysement faisait de ces deux formes « une sorte de négatif de la littérature réaliste<sup>4</sup> », en mettant à l'écart tout ce qui définit cette dernière : les personnages complexes, le monde du quotidien, l'absence d'événements exceptionnels. Par ailleurs, la dimension initiatique de cette organisation du récit est évidente : en se confrontant au monde de l'aventure, le héros rentre chez lui doté d'une force supplémentaire, à l'image, pour ne prendre qu'un exemple, de Jim Hawkins dans *Treasure Island*. « Confronté à la violence d'un univers sans loi, le héros ne cherche rapidement plus qu'à retourner à l'univers régulé d'avant le basculement dans l'aventure », remarque Matthieu Letourneux ; dans le même

---

<sup>1</sup> *Cri*, p. 382 : « pour ne laisser que [les épisodes] qui sont arrivés jusqu'à nous grâce à leur énorme force mythique, à leur résonance d'archétypes spirituels » (*Nbc*, p. 21).

<sup>2</sup> Northrop Frye, *L'écriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, trad. Cornelius Crowley, Paris, Circé, 1998, p. 60-61.

<sup>3</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique, op. cit.*, p. 227. Nous modifions la traduction.

<sup>4</sup> Matthieu Letourneux, « Le roman d'aventures relu par le *romance* », in Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, « Horizons comparatistes », 2004, p. 233.

temps, le fait de triompher des obstacles indique la réussite de l'initiation, et « les gratifications qu'il reçoit au terme du récit sont la matérialisation de cette puissance qu'a permise l'aventure<sup>1</sup> ».

L'intérêt de cette filiation, ici dessinée à grands traits, est que, contrairement à ce que pourrait à première vue laisser penser l'opposition nette entre *romance* et *novel*, le *romance* ne fonctionne pas complètement en dehors de la sphère du réalisme. A partir du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment, son héritage se construit dans un rapport de concurrence et d'ajustement au réalisme dominant, qu'il cherche à modifier ou à déstabiliser. Comme l'explique Matthieu Letourneux, le *romance* « s'est en partie adapté en proposant des genres mixtes, récits d'imagination passés au crible du réalisme : le fantastique, le récit sentimental, ou le roman d'aventures<sup>2</sup> », une mixité que reconnaît d'ailleurs bien volontiers Northrop Frye<sup>3</sup>. C'est cette mixité qui justifie généralement une explication historique – et, par bien des aspects, géographique – de la filiation entre *romance* et réalisme magique. Partant des définitions de Northrop Frye, Wayne Ude propose ainsi un survol de l'histoire littéraire nord-américaine à partir du concept de *romance-novel*, adaptation du *romance* au réalisme qui a abouti, affirme-t-il, au réalisme magique. Ce qu'apporte le *romance* au réalisme, selon lui, est un intérêt pour le thème de la frontière et du *wilderness*<sup>4</sup>. Grâce à la triple influence du romantisme européen, du roman gothique et des contes populaires, le roman nord-américain s'est construit au XIX<sup>e</sup> siècle autour de ces thèmes, d'abord par Cooper et Irving, puis au travers du trio Melville, Hawthorne et Poe. Ces derniers démontrent « la possibilité que le *wilderness* existe non seulement comme un ensemble de conditions externes, mais également à l'intérieur des personnages, et, par conséquent, ne peut complètement être banni derrière une frontière<sup>5</sup> ». Après la guerre de Sécession, le réalisme reprend ses droits, jusqu'à la réapparition du *romance-novel* sous la plume de Steinbeck et, surtout, Faulkner. L'exploration du *wilderness* passe dès lors par plusieurs caractéristiques qui, affirme Wayne Ude, sont les mêmes que celles du réalisme magique latino-américain : le rejet du réalisme traditionnel, la présence du passé historique ou mythique dans le cadre de la vie contemporaine, la recréation poétique du monde, la distorsion des catégories rationnelles de l'entendement, et la présence du surnaturel et de la magie. Cette exploration des frontières, pour mettre au pluriel un concept spécifiquement nord-américain, est extrêmement importante dans l'optique de la définition de l'espace fictionnel de nos auteurs :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 242 et 243.

<sup>2</sup> Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010, p. 192.

<sup>3</sup> « Il n'existe pas d'exemple d'une pureté absolue dans l'une ou dans l'autre forme : on ne trouve guère, dans le *romance* moderne, d'ouvrages qui ne présentent quelques traits caractéristiques du *novel*, et vice versa » (Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, *op. cit.*, p. 371).

<sup>4</sup> Faute de traduction convaincante du terme, nous préférons conserver le mot anglais.

<sup>5</sup> Wayne Ude, « Forging an American Style : the Romance-Novel and Magical Realism as Response to the Frontier and Wilderness Experience », in David Mogen, Mark Busby et Paul Bryant (dir.), *The Frontier Experience and the American Dream*, College Station, Texas A&M University Press, 1989, p. 55 : « the possibility that wilderness exists not only as an external set of conditions but within characters as well, and so can not entirely be banished beyond a frontier ».

comme nous l'avons vu, leur parcours tend en effet non à l'exploration d'un monde absolument différent du leur, mais bien à la mise en perspective d'une distance, d'une évaluation des limites de leur premier mode d'appréhension des choses. La manière dont le *romance* met en question les codes réalistes entre, en ce sens, tout à fait en écho avec ce projet, tout comme le fait que « le réalisme magique repose sur le réalisme, mais uniquement dans la mesure où il cherche à étirer le réel aux limites de l'acceptable<sup>1</sup> ». Que plusieurs travaux aient cherché à préciser la filiation entre *romance* et réalisme magique – outre Wayne Ude, on peut citer Lois Parkinson Zamora, Christopher Warnes ou Shannin Schroeder<sup>2</sup> – indique assez clairement à quel point les deux notions offrent un cadre critique aux nombreuses similarités, et un espace dans lequel inscrire la pratique littéraire d'écrivains entre deux rives : à savoir une forme jouant sur l'association du réel et du surnaturel, sur la double appartenance à des pôles culturels opposés, et sur l'exploration de l'idée de frontière.

### *c. Que dit le romance sur le réel ? Les ambivalences de l'anti-réalisme*

Le caractère hybride du *romance* et du réalisme magique, utilisant le réalisme pour mieux en tester les limites, pose question, dans l'optique de notre réflexion sur la *mimèsis*, sur le rapport fondamental de ces deux formes au réel. Un débat critique existe depuis longtemps sur la relation du *romance* au réel, débat qui peut concerner légitimement le réalisme magique : la distance au réel qui s'y effectue est-elle le signe d'une perspective *escapist*, où l'univers ainsi représenté sert de compensation à un réel décevant ? Ou, au contraire, doit-elle se comprendre comme une manière de mettre à distance ce qui n'est pas moderne et rationnel, en le rejetant dans un passé évanoui ? Matthieu Letourneux formule bien cette alternative, dans le cadre du dispositif du roman d'aventures :

Il existe deux interprétations possibles de ce dispositif : soit il sert à désamorcer la portée transgressive des pulsions impliquées par les fantasmes d'aventures et de puissance, en les canalisant et les orientant vers un modèle moral ; soit il permet au contraire de libérer la charge fantasmagique associée au principe de plaisir en la dépouillant, grâce à l'irréalisme et au système moralisé du récit, de toute culpabilité<sup>3</sup>.

La question, en somme, est d'identifier le rôle rempli par l'imaginaire non-réaliste : est-il une contestation ou une confirmation du mode de représentation initial ?

La conception du *romance* par Northrop Frye a clairement tendance à pencher vers la première solution, du fait de la double projection qu'il y identifie, associant recherche d'idéal et aspiration

---

<sup>1</sup> Maggie Ann Bowers, *Magical Realism*, *op. cit.*, p. 22 : « Magical realism relies upon realism but only so that it can stretch what is acceptable as real to his limits ».

<sup>2</sup> Lois Parkinson Zamora, « Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U. S. and Latin American Fiction », *op. cit.*, Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*, *op. cit.*, Shannin Schroeder, *Rediscovering Magical Realism in the Americas*, Westport, Praeger, 2004.

<sup>3</sup> Matthieu Letourneux, « Le roman d'aventures relu par le romance », *op. cit.*, p. 244.



nostalgique. « Ce caractère d'éternelle enfance », écrit-il, « se manifeste dans son atmosphère de nostalgie étonnamment persistante, et par la quête, dans le temps et dans l'espace, de ses imaginaires âges d'or<sup>1</sup> ». La contestation est, dans ce cas, en mode mineur, sur le mode du regret. Le problème de la conception de Frye est, comme l'a souligné Fredric Jameson, son défaut de contextualisation historique et sociologique, qui tend à laisser penser une continuité dans la forme, expurgée de sa dimension diachronique<sup>2</sup>. Dans le même esprit que Jameson, la majorité des travaux sur le réalisme magique tendent ainsi à penser, comme nous l'avons vu, qu'une telle esthétique se définit avant tout par son pouvoir de remise en question des schémas réalistes, adhérant ainsi à l'idée que « la nature même du réalisme magique est d'être un genre narratif de la déconstruction radicale<sup>3</sup> » : il est censé « contester la séparation et la hiérarchie entre les genres littéraires du réalisme et de l'imaginaire » et « le statut ontologique de la réalité<sup>4</sup> ». Chez nos auteurs, cette tendance est l'expression de leur méfiance envers le rationalisme occidental et les valeurs nationales, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent : chez Stevenson, le roman d'aventures permet de réveiller une civilisation vieillie, alors que les auteurs argentins signalent dans leurs textes les limites du modèle occidental.

Bien que majoritaire, cette opinion peut tout à fait s'inverser. Il est envisageable, en effet, d'interpréter la cohabitation du réalisme et de l'imaginaire comme une manière cachée d'affirmer la puissance du premier. La nostalgie pour le passé serait, dans ce cas, feinte, ou du moins suffisamment atténuée pour que l'évocation de l'imaginaire n'ait qu'un rôle décoratif. Michael Valdez Moses a défendu cette position de manière assez convaincante, en soutenant que « le roman magico-réaliste suit la même logique culturelle que celle qui structure les *romances* historiques de Walter Scott<sup>5</sup> ». Son argumentation, qui repose sur la filiation entre *romance* et réalisme magique, est particulièrement sévère pour la soi-disant charge politique des deux formes. Il considère en effet que la résistance au réalisme – et donc, à la modernité rationaliste – est, dans ces textes, purement symbolique : elle ne repose sur aucune croyance, car elle n'est là que pour attirer le lecteur dans les filets d'un exotisme facile, où l'imaginaire mime une contestation qui, au fond, n'existe pas. Leur rôle, dit-il, est d'être « des fictions sentimentales compensatoires qui

---

<sup>1</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, *op. cit.*, p. 227.

<sup>2</sup> Jameson oppose l'herméneutique positive de Frye, « qui expurge les modes de production et les expressions culturelles qui s'y rapportent de leur différence historique et de leur discontinuité radicale » à sa propre herméneutique négative historicisée (Fredric Jameson, *L'inconscient politique*, trad. Nicolas Viellescazes, Paris, Questions théoriques, 2012, p. 163).

<sup>3</sup> Maria Takolander, *Catching Butterflies. Bringing Magical Realism to Ground*, *op. cit.*, p. 244 : « Magical realism is an inherently and radically deconstructive narrative genre ».

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 243 : « Magical realism challenges the separation and hierarchical arrangement of the literary genres of realism and fantasy [...] and the ontological status of reality ».

<sup>5</sup> Michael Valdez Moses, « Magical Realism at World's End », *Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics*, vol. 3 / 1, 2001, p. 106 : « the magical realist novel exemplifies the same cultural logic that structures and undergirds the historical romances of Walter Scott ».

autorisent et même encouragent leurs lecteurs à un retour nostalgique et imaginaire vers un monde disparu, ou en voie de disparition<sup>1</sup> ». La comparaison avec Walter Scott est une manière, bien entendu, de faire remarquer la portée conservatrice des textes, en rappelant comment l'auteur de *Waverley* a cherché à rendre archaïque la société des Highlands du XVIII<sup>e</sup> dans ses romans, pour mieux défendre la modernité anglaise. Le conservatisme politique de Scott est, en soi, une problématique à traiter avec prudence, la signification de ses structures romanesques étant fort discutée par la critique<sup>2</sup> ; il n'empêche que la critique de Valdez Moses porte, au sens où il est en effet difficile d'identifier la portée de la charge contestataire dans des textes de fictions écrits par des écrivains occidentaux ou occidentalises, qui peuvent donc être dans une situation où la critique ne les engage guère. Toute projection idéale, en un sens, porte en soi cette limite, ce point d'achoppement entre mise à distance politique et esthétique. Ce n'est pas un hasard si Mikhaïl Bakhtine interprète le *romance* comme un genre bourgeois, dont la structure exemplifie le mécanisme de retour à l'ordre, ou si le roman d'aventures a souvent été le véhicule d'une idéologie coloniale. La littérature de la *Frontier* elle-même se nourrit d'un imaginaire puritain où l'espace à conquérir est une terre de rédemption et de retour à la morale. Il est clair que le dépaysement et la projection vers un ailleurs portent en eux la possibilité d'une confirmation de la puissance de l'univers d'origine : le roman d'aventures, pour prendre un exemple, n'utiliserait le monde « sauvage » qu'à des fins de réhabilitation de la modernité, ponctuellement revivifiée par une incursion hors d'elle-même.

Quelle que soit l'interprétation que l'on en fasse, l'hétérogénéité des deux formes souligne la problématique qui est la leur : se situer par rapport à la modernité rationaliste. *Don Quixote*, point de référence central pour toute la littérature latino-américaine, en est la pierre de touche. Si l'on reprend l'optique de Jameson, le roman de Cervantès est, en effet, le premier moment de l'adaptation du *romance* au réalisme :

Comme l'affirment un certain nombre de « définitions » du réalisme, et comme l'ancêtre totemique du roman, *Don Quichotte*, en fait l'emblématique démonstration, cette opération de traitement appelée tantôt *mimésis* narrative, tantôt représentation réaliste, a pour fonction historique de miner et démystifier systématiquement, de procéder à un « décodage » profane des paradigmes narratifs, traditionnels ou sacrés, dont le roman a hérité, et qui, à ce titre, constituent ses données initiaux. En ce sens, le roman joue un rôle significatif dans ce qu'on peut qualifier de véritable révolution culturelle bourgeoise – immense processus de transformation, reprogrammation

---

<sup>1</sup> *Ibid.* : « Both the historical romance and the magical realist novel are compensatory sentimental fictions that allow, indeed encourage, their readers to indulge in a nostalgic longing for and an imaginary return to a world that is past, or passing away ».

<sup>2</sup> Voir par exemple Fiona Robertson, « Romance and the Romantic Novel : sir Walter Scott », in Corinne Saunders (dir.), *A Companion to Romance : From Classical to Contemporary*, *op. cit.*, p. 287-304.

d'habitudes de vie façonnées par d'autres modes de production devenus archaïques, adaptation des populations à ce nouveau monde du capitalisme de marché dans lequel il faudra désormais vivre et travailler<sup>1</sup>.

Le fait que la folie de Don Quichotte ait comme origine les romans de chevalerie, soit la forme originelle du *romance*, est l'exemple même de la prise de pouvoir du réalisme à l'intérieur de cette forme ; la structure du roman de Cervantès tend à rendre archaïque la dimension romanesque, en l'associant à un personnage comique. Même si la position ironique du narrateur du roman est particulièrement complexe, et rend la nuance nécessaire, il est clair que *Don Quijote* a souvent été lu de cette façon, et que les *romances* de Walter Scott, notamment, sont redevables à cette façon de repousser l'univers du *romance* dans un passé révolu. Pour cette raison, et dans un mouvement de contestation de cette logique, Alejo Carpentier, dans son texte de 1949, prend la défense de Don Quichotte, en affirmant que sa manière de voir le monde est la seule acceptable en Amérique latine. C'est bien le personnage de Cervantès qu'il utilise pour illustrer le mécanisme de la foi dans la dimension magique du monde : « los que no creen en santos », écrit-il, « no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco<sup>2</sup> ». Plaider ainsi la cause de Don Quichotte, est, pour Carpentier, une manière de relire la généalogie du *romance*, en rejetant ses avatars modernes pour en revenir au *romance* médiéval originel, celui qui n'avait pas encore été perverti par les valeurs rationnelles occidentales et le colonialisme. La pensée de Carpentier est fondamentalement opposée à celle d'un Walter Scott, par exemple. D'où la critique faite par Christopher Warnes à Michael Valdez Moses, lorsque ce dernier met sur le même plan Scott et les romans magico-réalistes. Pour Warnes, la différence fondamentale entre les deux formes est que, là où la première utilise la forme du *romance* pour mieux la rendre désuète, la seconde cherche, au contraire, à revenir à ses fondements mêmes :

C'est du fait de son réalisme qu'il faut distinguer le *romance* historique ou impérial de son ancêtre médiéval, le réalisme magique étant né comme une réponse postcoloniale à cette logique. Pour revenir un instant à Valdez Moses, le parallèle entre le réalisme magique et les *romances* historiques de Scott élude le fait que le réalisme magique est une réponse au paradigme réaliste, et, donc, aux processus historiques qui l'ont façonné<sup>3</sup>.

Retour au *romance* originel ou contestation illusoire du réalisme ? Tout l'enjeu de la filiation entre *romance* moderne et réalisme magique est résumé dans cette question, d'autant plus difficile à

---

<sup>1</sup> Fredric Jameson, *L'inconscient politique*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>2</sup> Alejo Carpentier, *Obras completas XIII*, p. 114 : « ceux qui ne croient pas aux saints ne peuvent être guéris par des miracles de saints, et ceux qui ne sont pas des Quichotte ne peuvent pénétrer, corps, âmes et biens, dans le monde d'*Amadís de Gaulle* ou de *Tirant le Blanc* (« Le réel merveilleux en Amérique », *op. cit.*, p. 345).

<sup>3</sup> Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*, *op. cit.*, p. 36 : « Historical or imperial romance must be distinguished from their medieval antecedents on the grounds of their realism, and magical realism originates as a postcolonial response to this logic. Returning to Valdez Moses for a moment, the conflation of magical realism and Scott's historical romances elides the importance of magical realism's quality of writing back to the realist paradigm, and hence to the historical processes that informed it ».

élucider qu'elle doit démêler la théorie consciente et l'idéologie inconsciente, comme l'illustrent spectaculairement les failles du concept carpentierien de réel merveilleux.

*d. Pour un réalisme de la distance*

Si l'on accepte le point de vue d'inspiration marxiste de Fredric Jameson selon lequel il est impossible de se dispenser d'une interrogation diachronique de la forme du *romance*, afin de comprendre comment elle s'est adaptée aux transformations historiques, il devient assez clair que l'espace esthétique dans lequel on cherche à installer nos auteurs doit prendre en compte cette dimension, et évaluer où se situent ces derniers dans ce débat. On peut, pour tenter de clarifier les différents axes de la généalogie apparus au cours de la réflexion, partir de l'opposition effectuée par Jameson entre « processus » et « forme », défini au début du chapitre 3 de *L'Inconscient politique* :

Le « roman », processus plutôt que forme : telle est l'intuition à laquelle se sont sans cesse vus ramener les défenseurs de cette structure narrative, tous ceux qui ont tenté de la décrire comme quelque chose qui arrive à sa matière première, comme un ensemble spécifique mais proprement interminable d'opérations et de procédures de programmation, plutôt que comme un objet fini dont on pourrait modéliser et contempler la « structure<sup>1</sup> ».

Il est possible, à partir de cette distinction entre un *romance* historicisé – et donc en perpétuel changement – et une structure fixe, de dégager deux grands types de lecture du *romance*, qui s'inscrivent dans la dichotomie relevée en début de chapitre entre foi et irrévérence. La position d'Alejo Carpentier et, plus généralement, de tous ceux qui défendent une imagination territorialisée repose sur le renoncement à l'idée du *romance* comme processus : leur objectif est de revenir aux valeurs du *romance* médiéval, en décrivant un univers où la magie est considérée comme naturelle. La cohabitation entre réel et surnaturel, par conséquent, n'en est plus une, le réel étant par définition surnaturel. L'esthétique choisie est bel et bien mimétique, puisqu'elle est censée exprimer la vraie nature de l'Amérique latine, nature niée par la pensée coloniale. Le réel merveilleux est la première manifestation d'un courant critique ayant fini par se ranger sous le pavillon du réalisme magique, estimant que ce dernier ne peut être que latino-américain. Les contradictions argumentatives de la notion font qu'il s'agit davantage d'un positionnement théorique que d'une esthétique qui puisse réellement trouver une traduction littéraire : les romans mêmes d'Alejo Carpentier tournent vite le dos aux positions défendues dans son article de 1949, élargissant la notion au baroque<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Fredric Jameson, *L'inconscient politique*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>2</sup> Pour Roberto González Echevarría, seul *El reino de este mundo* a un rapport avec le réel merveilleux ; dès *Los pasos perdidos*, Carpentier problématise l'échec de sa théorie (*Alejo Carpentier : el peregrino en su patria*, *op. cit.*, p. 208-209).

L'autre lecture, quant à elle, s'inscrit bien dans l'idée d'une filiation du *romance* et du réalisme magique comme « processus ». Il s'agit bien, cette fois, de contredire l'évidence de l'esthétique mimétique en jugeant ce processus, et en montrant les limites. On y retrouve, pour citer une nouvelle fois Jameson, l'hétérogénéité fondamentale d'un genre cherchant à problématiser la relation entre réel et surnaturel :

Cette lecture soumet donc le « roman » en tant que forme apparemment unifiée à une sorte de technique radiographique destinée à révéler sa structure feuilletée ou marbrée, caractérisée par ce que nous appellerons des *discontinuités génériques*. Le roman n'est donc pas tant une unité organique qu'un acte symbolique qui doit réunir ou harmoniser des paradigmes narratifs hétérogènes, dont chacun possède un sens idéologique spécifique et contradictoire<sup>1</sup>.

Il est particulièrement intéressant, en ce sens, que Jameson, en étudiant la manière dont le *romance* s'est adapté au réalisme et l'a combattu, trace une généalogie qui aboutisse aux contes de Cortázar. L'idée que la dimension imaginaire du *romance*, au XX<sup>e</sup> siècle, s'exprime par la mise en scène de la disparition du sacré, et donc par le malaise des personnages devant un vide qu'ils ne savent interpréter, est extrêmement parlante dans l'optique d'une prise en compte de ce qu'est le *romance*. Le fait que le processus romanesque soit celui d'une tension permanente est au cœur de la nécessité de remise en contexte historique, et donc de la signification symbolique de son hétérogénéité. Une étude conjointe des deux formes doit par conséquent se faire en regard de cette hétérogénéité, qui reflète la lutte que se livrent le réalisme et son autre. Cette lutte est double : elle concerne à la fois la nature du réel et la nature de sa représentation, mettant en question aussi bien l'appréhension du monde que sa traduction esthétique – contrairement à son équivalent territorialisé, qui ne sépare pas les deux termes.

On peut distinguer, à l'intérieur du *romance* comme processus, une deuxième ligne de partage, permettant d'affiner encore l'espace esthétique dans lequel inscrire nos auteurs. Elle repose, là aussi, sur l'opposition entre territorialisation et déplacement, mais sur un mode mineur, puisqu'il ne s'agit plus de revenir à une *mimésis* originelle, mais plutôt de l'évoquer comme possibilité passée, en voie de disparition. Lois Parkinson Zamora a fourni une version particulièrement convaincante de cette opposition dans un article consacré aux fantômes dans le réalisme magique<sup>2</sup>. Elle y distingue deux manières de traiter les fantômes, qui, à ses yeux, reflètent une attitude ontologique de rapport au réel et de construction narrative. Les deux, affirme-t-elle, sont anti-mimétiques, au sens où elles rejettent les codes réalistes de l'individu comme unité et cherchent à se rapprocher du mythe ; cette affirmation est, au demeurant, une confirmation de l'un des points de rencontre entre *romance* et réalisme magique étudiés plus haut : l'utilisation et la

---

<sup>1</sup> Fredric Jameson, *L'inconscient politique*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>2</sup> Lois Parkinson Zamora, « Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U. S. and Latin American Fiction », *op. cit.*

création de figures stylisées, en lien avec les archétypes jungiens, va dans le sens de cette aspiration mythique du *romance*, définie par Frye. La distinction de Parkinson Zamora se concentre donc sur la différence historique et géographique que met en scène l'espace narratif lui-même, répondant, en somme, aux deux questions suivantes : à partir d'où les auteurs du *romance* et du réalisme magique parlent-ils ? Et de quel monde parlent-ils dans leur entreprise anti-réaliste ? Parkinson Zamora illustre son propos par l'opposition de deux trios d'écrivains, Borges, Hawthorne et García Márquez d'un côté, William Goyen, Juan Rulfo et Elena Garro de l'autre :

Tandis que l'anti-réalisme de Borges et Hawthorne doit être mis en lien avec la littérature et la philosophie européennes, les trois auteurs étudiés dans la partie suivante utilisent des systèmes de croyance spécifiques au territoire culturel américain. William Goyen, Elena Garro et Juan Rulfo imaginent des mondes souterrains habités qui rappellent une époque où [...] le Río Grande/ Río Bravo n'était pas une ligne de démarcation radicale entre des cultures largement différentes mais, au contraire, un lien entre groupes indigènes et, plus tard, entre les divers colonisateurs de la Nouvelle Espagne [...]. Si Borges et Hawthorne sont des réalistes de la distance, Goyen, Garro et Rulfo peuvent eux être vus comme des réalistes de la profondeur<sup>1</sup>.

Réalistes de la distance d'un côté, réalistes de la profondeur de l'autre<sup>2</sup> : cette opposition est extrêmement parlante, car elle problématise la notion d'espace narratif où inscrire la pratique d'un écrivain, question qui est la nôtre depuis le début de cette réflexion. Être réaliste de la profondeur, pour Parkinson Zamora, c'est faire apparaître dans son œuvre, comme le font Rulfo, Goyen et Garro, les fantômes d'un passé culturellement identifié et identifiable, afin de laisser entrevoir la possibilité passée d'une *mimèsis* territorialisée, possibilité évanouie par le processus historique colonial. Les textes de ces trois écrivains présentent le spectre d'un monde indigène cohérent, avant le métissage apporté par la colonisation : ils font voir le rêve d'un retour utopique dans un passé mythique, désormais enterré – d'où l'idée de profondeur, à la fois concrète et historique. C'est donc vers les traditions pré-hispaniques spécifiquement américaines que leurs œuvres font retour, contrairement à ce qu'on trouve chez Borges ou Hawthorne. Ces derniers sont en effet des réalistes de la distance parce qu'ils mettent à distance le réel national et/ou rationnel, et que l'utilisation des archétypes leur permet de créer une fiction universelle, sans inscription précise dans un lieu géographiquement identifiable. Parkinson Zamora emprunte pour cela à Hawthorne une expression très parlante, celle du « territoire neutre », que l'on trouve dans « The Custom-House », ce texte servant de prologue à *The Scarlet Letter*. Décrivant une pièce

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 520 : « Whereas Borges' and Hawthorne's counterrealism must be situated with respect to European literature and philosophy, the three writers whom I discuss in the next section engage systems of belief specific to the American cultural territory. William Goyen, Elena Garro, and Juan Rulfo imagine inhabited undergrounds that recall a time when [...] the Río Grande/Río Bravo was not a drastic demarcation between vastly different cultures but, on the contrary, a connecting link among indigenous groups and later, among the various colonizers of New Spain [...]. If Borges and Hawthorne are realists of distance, we may think of Goyen, Garro, and Rulfo as realists of depth ».

<sup>2</sup> L'expression « realists of distance » est empruntée par Parkinson Zamora à Flannery O'Connor, « The Grotesque in Southern Fiction », in *Mystery and Manners*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1961, p. 44.

familière, Hawthorne en parle dans les termes suivants : « a neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other<sup>1</sup> ». Borges, dans son essai sur Hawthorne, reprend d'ailleurs la même idée lorsqu'il parle de l'œuvre de l'écrivain américain comme d'un lieu de « momentáneas confluencias del mundo imaginario y del mundo real<sup>2</sup> ». Les auteurs écrivant dans ce « territoire neutre » peuvent, parce qu'ils ne sont pas liés à un espace particulier, adopter le point de vue le plus large possible sur la question du réalisme et de ses limites, en dépassant toute inscription nationale ou culturelle :

En élaborant pour le Moi un contexte transhistorique, les auteurs magico-réalistes donnent un poids supplémentaire à leur mise en scène des abus historiques spécifiques. Les conceptions archétypales de la subjectivité, issues de sources collectives, fournissent des fondements sur lesquels construire des positions politiques de résistance aux abus de l'individualisme – l'exploitation par le capitalisme et le nationalisme messianique, entre autres. Ces auteurs généralisent pour perturber les absolus, pour dégager un espace offrant une plus large perspective, d'où l'on puisse mieux voir les histoires et cultures particulières qu'ils mettent en scène<sup>3</sup>.

Comme la présence de Borges dans l'article de Parkinson Zamora l'indique clairement, c'est ce territoire neutre, cet espace d'entre-deux et de surplomb qui nous semble le plus à même de rendre compte de la situation des auteurs de notre corpus. Il s'agit là de la meilleure définition possible de l'entreprise de « brouillage des frontières littéraires et nationales<sup>4</sup> » que mettent en œuvre Stevenson et les trois écrivains argentins. L'idée du territoire neutre, en effet, illustre les trois problématiques principales de ce parcours à travers la filiation entre *romance* et réalisme magique, que l'on peut résumer sous la forme du schéma suivant :

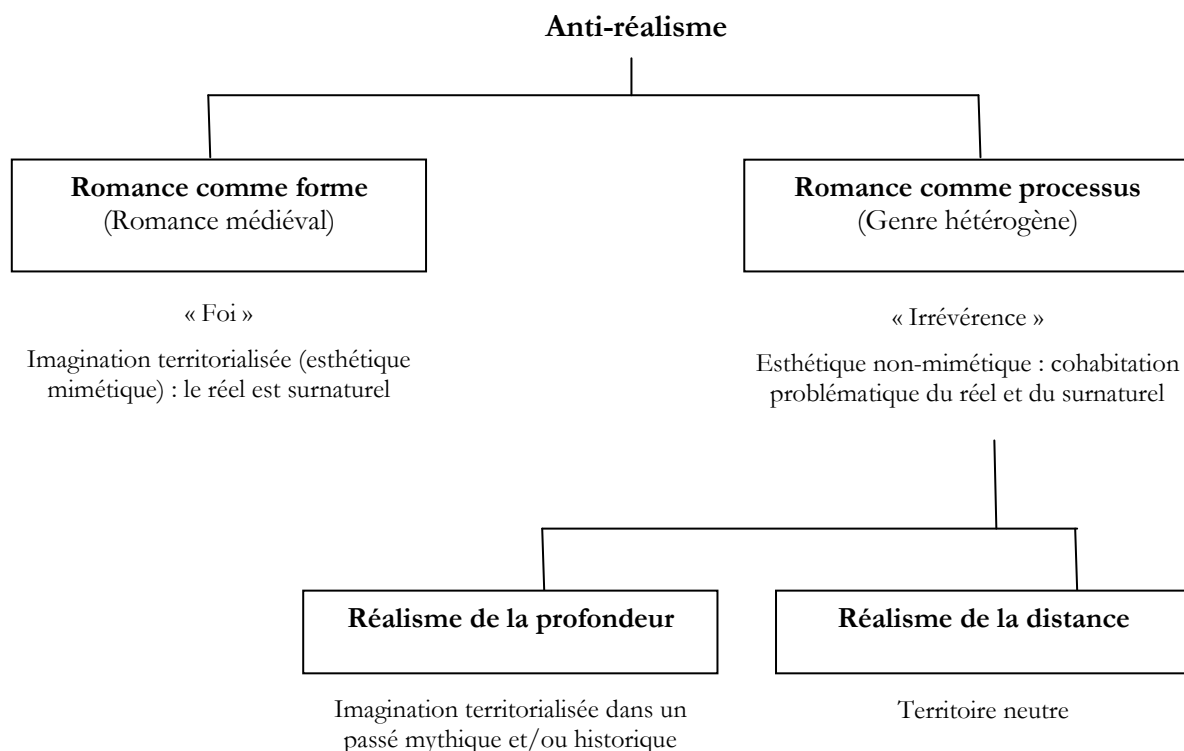
---

<sup>1</sup> Nathaniel Hawthorne, *Collected Novels*, New York, The Library of America, 1983, p. 149 : « un territoire neutre situé quelque part entre le monde matériel et le pays des fées, un endroit où le réel et l'imaginaire peuvent se rencontrer et s'imprégner chacun de la nature de l'autre » (*La Lettre écarlate*, trad. Marie Canavaggia, Lausanne, Éditions Rencontre, 1954, p. 46. La traductrice a opté pour « terrain neutre », nous nous permettons de revenir au plus près de l'original).

<sup>2</sup> *ObC* 2, p. 52 : « confluences momentanées entre le monde imaginaire et le monde réel » (*OeC*, p. 714).

<sup>3</sup> Lois Parkinson Zamora, « Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U. S. and Latin American Fiction », *op. cit.*, p. 504 : « By elaborating for the self a transhistorical context, magical realists give added weight to their dramatizations of specific historical abuses. Archetypal conceptions of subjectivity drawn from collective sources provide bases upon which magical realists may construct political positions resistant to the abuses of individualism – exploitative capitalism and messianic nationalism, among others. These authors generalize in order to unsettle absolutes, to clear a space for a larger perspective from which to view the particular histories and cultures they dramatize. »

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 500 : « to blur literary and national boundaries ».



**Figure 3. Schéma de la filiation *romance*/réalisme magique**

En premier lieu, l'idée du territoire neutre se situe, à l'évidence, dans une perspective anti-réaliste (au sens d'une opposition avec le mode de représentation du rationalisme occidental) qu'elle partage avec l'ensemble des composantes de cette nébuleuse. Elle ajoute à cela une dimension anti-mimétique que n'ont pas le réel merveilleux et ses avatars culturalistes, fondés sur une conception restrictive du *romance*, limité à sa version médiévale. Enfin, elle réfute la nécessité d'une imagination territorialisée, quand bien même celle-ci ne s'exprime, comme chez les auteurs étudiés par Lois Parkinson Zamora, que par la projection spectrale d'un passé révolu. Le travail sur les archétypes et sur la dialectique entre réel et idéal, ainsi que le souci d'universalité par l'abstraction de la forme, que nous avons pu repérer dans les écrits théoriques de chacun des quatre écrivains, vont tous dans ce sens.

On peut donc bien parler, pour définir l'espace littéraire de nos auteurs, d'un imaginaire du déplacement, s'inscrivant dans une certaine tradition du *romance*, récupérée par ce concept théorique flou qu'est le réalisme magique. Situer nos auteurs dans cette tradition ne permet pas forcément de répondre à la question de ce qu'ils disent du réalisme ; mais cela permet d'affirmer que leur œuvre se définit avant tout par la tension entre deux matériaux narratifs hétérogènes, tension qui reflète leur propre situation géographique. L'irrévérence bourgeoise est un terme parmi d'autres pour décrire l'ambivalence d'un projet esthétique qui tend sans cesse à s'interroger



sur ce qu'il est possible de dire sur le réel, et sur la possibilité de donner à la fiction un lieu où s'exprimer.

## 2. Interroger le réel

L'exemple d'Alejo Carpentier et du réel merveilleux prouve, si besoin en était, que la théorie ne se traduit pas toujours telle quelle dans la pratique fictionnelle. Il nous faut donc, à partir des éléments théoriques utilisés, mettre à l'épreuve l'idée d'un imaginaire du déplacement, en étudiant le système de représentation à l'œuvre dans les fictions de nos quatre auteurs.

### 2.1. Une géographie fictionnelle en mouvement

Déplacement est d'abord synonyme, comme nous l'avons vu, de refus de la territorialisation de l'imaginaire, pour reprendre l'expression forgée par Amaryll Chanady, et, donc, de mise en question de ce qu'est le réel et de la manière de le représenter. Pour ce faire, l'un des projets les plus évidents de nos auteurs, à mettre en lien avec leur situation dans l'espace littéraire mondial, est de rendre impossible toute définition fixe du réel, en misant sur l'instabilité de son inscription culturelle. C'est ici que le déplacement rentre le plus clairement en jeu : déplacement du cadre de référence de la fiction, mais aussi déplacement à l'intérieur du récit, par la déstabilisation permanente de ce qui est considéré comme l'ordre normal des choses.

#### a. Un déplacement géographique

L'une des caractéristiques premières des fictions de nos auteurs est leur goût pour le mouvement, qui, par le mélange des lieux et des références, épouse le refus de s'inscrire dans une tradition nationale. Chez Robert Louis Stevenson, l'œuvre reflète ainsi les aléas de la vie fort mouvementée de l'auteur. Ses premières fictions sont plutôt de facture européenne, son Écosse natale n'étant qu'un endroit traversé parmi d'autres, dans « The Merry Men » ou *Kidnapped*. Ses personnages traversent également Londres (*New Arabian Nights*, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*), Paris (« A Lodging for the Night ») ou l'Espagne (« Olalla »). *Treasure Island*, en 1881, indique le goût de Stevenson pour un ailleurs imaginaire, aux contours géographiques flous, qui ne cesse de s'amplifier au fil de sa carrière. Un regard d'ensemble sur son œuvre permet de constater d'emblée son caractère mondial : en plus de l'Europe, ses romans et nouvelles s'installent en Amérique, en Inde en Australie et dans les îles du Pacifique, cadre de la plupart de ses dernières productions. Surtout, un certain nombre d'entre eux fonctionne sur le mode du déplacement permanent, poussant à l'extrême la logique de mouvement du roman d'aventures.

Deux d'entre eux, notamment, *The Master of Ballantrae* et *The Wrecker*, résument à merveille la situation d'une fiction constamment à cheval entre deux continents. Stevenson écrit, à propos du premier, que « the scene of that romance is Scotland – the States – Scotland – India – and the States again ; so it jumps like a flea<sup>1</sup> ». Dans sa dédicace au couple Shelley, Stevenson met en lien ces sauts de puce avec ses propres déplacements, mettant d'emblée le roman sous le signe de l'instabilité :

Here is a tale which extends over many years and travels into many countries. By a peculiar fitness of circumstance the writer began, continued it, and concluded it among distant and diverse scenes [...]. It is my hope that these surroundings of its manufacture may to some degree find favour for my story with seafarers and sea-lovers like yourselves<sup>2</sup>.

Un tableau de la structure du roman permet de rendre clairement compte de la variété des décors traversés :

Chapitres	Lieu
Dédicace	Waikiki (Hawaï)
Prologue	Édimbourg
I-II	Durrisdeer (Sud-Ouest de l'Écosse)
III	Écosse – traversée de l'Atlantique nord – frontière américo-canadienne (remontée de l'Hudson) – Adirondacks
IV-VI	Durrisdeer
VII	Inde
VIII	Durrisdeer
IX	Traversée de l'Atlantique. Conte enchâssé : Rome
X	New York

**Figure 4. Structure de *The Master of Ballantrae***

Le deuxième facteur de déplacement, qui vient redoubler ce fonctionnement par « sauts de puce », est le flou qui entoure les lieux de l'aventure : si l'Écosse des frères Durie est historiquement et géographiquement très documentée, l'Inde et l'Amérique du Nord sont, pour leur part, dans une situation ambivalente, à la fois décrits précisément et suffisamment flous pour offrir un cadre imaginaire, valant avant tout pour son potentiel de projection des fantasmes de l'aventure. *The Wrecker* fonctionne de la même façon, en reproduisant davantage, en filigrane, le parcours biographique de Stevenson, dont le héros Loundon Dodd est, à bien des égards, un double. La structure du roman est, là encore, faite de croisements et de va-et-vient :

<sup>1</sup> Lettre à E. L. Burlingame, 6 janvier 1888, *W* 33, p. 129 : « ce romance a pour cadre l'Écosse, les États-Unis, l'Écosse, l'Inde, l'Écosse, puis de nouveau les États-Unis ; elle n'arrête pas de sauter comme une puce » (*LmS*, p. 83).

<sup>2</sup> *W* 12, p. 7 : « Voici une histoire qui s'étend sur de nombreuses années et qui se déplace dans de nombreux pays. Par un hasard particulièrement heureux, l'auteur l'a commencée, poursuivie et conclue dans des lieux très différents et très éloignés [...]. J'espère que ces décors qui ont vu la rédaction de mon histoire parviendront, dans une certaine mesure, à lui assurer la faveur de navigateurs et d'amoureux de la mer tels que vous » (*MB*, p. 657).

Chapitres	Lieu
Prologue	Îles Marquises
I	Michigan (États-Unis)
II	Édimbourg
II-V	Paris
VI-XI	San Francisco
XII	Navigation dans le Pacifique
XIII-XV	Île Midway (Hawaï)
XVI-XVII	Navigation de retour à San Francisco
XVIII	San Francisco
XIX	Traversée de l'Atlantique
XIX-XX	Angleterre
XXI	Barbizon (France)
XXII-XXV	Récit enchâssé : Angleterre, Australie, Pacifique, San Francisco
Épilogue	Manihiki (îles de la Société)

Figure 5 : Structure de *The Wrecker*

Dans l'épilogue, Stevenson, comme dans *The Master of Ballantrae*, souligne l'impossible immobilité comme étant la nature même de son texte : son roman, dit-il, est « full of the unrest and movement of our century, so that the reader is hurried from place to place and sea to sea, and the book is less a romance than a panorama<sup>1</sup> ».

On pourrait interpréter cette tendance au « panorama » comme le signe d'une recherche un peu facile du dépaysement, à base de diverses couleurs locales à peine esquissées. Or le fait que Stevenson choisisse toujours des lieux qu'il a visités (à l'exception de l'Inde) et son travail parallèle d'essayiste sur les cultures de chaque pays laissent plutôt à penser qu'il s'agit, de sa part, d'une volonté d'abstraction, de condensation des apports de chaque lieu réel, pour le transformer en espace narratif utilisable. On retrouve la même façon de concevoir la géographie fictionnelle chez les trois auteurs argentins, chez qui le mélange des lieux du récit est une constante. Une étude rapide des recueils de contes de Borges suffit à percevoir à quel point ils se définissent par l'hétérogénéité de leur localisation. L'univers de *Ficciones*, comme l'œuvre de Stevenson, est un « panorama » allant de Buenos Aires (« Tlön, Uqbar, Orbis Tertius ») à Nîmes (« Pierre Ménard ») en passant par Babylone (« La lotería en Babilonia ») ou Prague (« El milagro secreto »), une diversité que Borges réutilise dans *El Aleph*. Surtout, Borges brouille volontairement les espaces de représentation, rendant parfois impossible l'identification des lieux réels. Dans « Las ruinas circulares », le premier paragraphe dessine un décor qu'on pourrait croire asiatique ou africain, notamment avec la mention d'un « tigre » et d'une « canoa de bambú », mais dément ces

<sup>1</sup> *W 10*, p. 280 : « tout plein de l'agitation et du mouvement de notre siècle de sorte que le lecteur est bousculé d'un endroit à l'autre, d'une mer à l'autre, et que le livre est moins un roman qu'un panorama » (*MB*, p. 1272).

précisions en faisant référence à la proximité de la langue grecque<sup>1</sup> ; par la suite, la description des pyramides et de la jungle joue sur le souvenir des civilisations égyptiennes ou méso-américaines, sans jamais donner de réponse définitive. Dans « Tema del traidor y del héroe », Borges s’amuse, avec une certaine désinvolture, avec le passage obligé qu’est la contextualisation géographique, en laissant entendre le peu d’importance qu’elle représente pour lui :

La acción transcurre en un país oprimido y tenaz : Polonia, Irlanda, la república de Venezia, algún estado sudamericano o balcánico... Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda ; digamos 1824<sup>2</sup>.

La désinvolture narrative semble ici avoir pour objectif de souligner la priorité donnée à la situation diégétique (« un país oprimido y tenaz ») sur la précision historico-géographique. Comme chez Stevenson, ce qui compte est la capacité d’accueil de chaque espace, la façon dont il modèle l’abstraction qu’est le récit.

Là où Stevenson et Borges fonctionnent, le plus souvent, par éparpillement des espaces de la fiction, Bioy Casares renverse le mécanisme et fait se rencontrer différents lieux à l’intérieur d’un seul, que l’on pourrait rapprocher du « territoire neutre » d’Hawthorne. Le rôle de l’île, dans *La invención de Morel* comme dans *Plan de evasión*, est en effet de faire la synthèse du parcours de personnages venus du monde entier, eux-mêmes marqués par le déplacement et la fuite. L’ouverture de *La invención de Morel*, de ce point de vue, est révélatrice. Le narrateur vénézuélien y est mis au courant par un Italien vivant à Calcutta de l’existence d’une île où il pourra se réfugier : « para un perseguido, para usted », dit l’homme, « sólo hay un lugar en el mundo, pero en ese lugar no se vive<sup>3</sup> ». Toute son enquête visant à découvrir le mystère de l’île est contrariée par l’impossibilité de la comprendre géographiquement : d’abord par le mélange des langues qui y sont parlées (français et espagnol), ensuite parce que son hypothèse sur sa situation exacte est aussitôt démentie par l’éditeur fictif, qui dit douter (« dudar ») du fait que l’île appartienne aux îles Ellice<sup>4</sup>. Bien que plus clairement localisée, l’île de *Plan de evasión* reprend le même principe, avec le même mélange de cadre exotique et de culture française. On retrouve également cette façon de rassembler des cultures hétérogènes dans un espace imaginaire dans « El jardín de senderos que se bifurcan » de Borges qui en est, pour ainsi dire, la version absolue : le jardin ne fait pas que

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 451 : « un tigre », « canot de bambou » (*OeC*, p. 475).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 496 : « L’action se passe dans un pays opprimé et tenace : la Pologne, l’Irlande, la république de Venise, un État sud-américain ou balkanique... Elle s’est passée, plutôt, car le narrateur a beau être contemporain, l’histoire qu’il raconte se déroule au milieu ou au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Disons (pour la facilité du récit) l’Irlande ; disons 1824 » (*OeC*, p. 522).

<sup>3</sup> *Nov*, p. 18 : « pour un persécuté comme vous, il n’y a qu’un endroit au monde, mais on n’y vit pas » (*Rom*, p. 13).

<sup>4</sup> *Nov*, p. 20.

retisser les liens qui unissent des personnages chinois, allemand et irlandais, il est aussi l'endroit où se retrouvent tous les lieux et tous les temps.

Dans les contes de Cortázar, le phénomène de déplacement est un peu différent. Le cadre y est souvent précisé clairement, et la diversité géographique y est moins importante, se limitant le plus souvent à l'Argentine et à Paris. Tout juste peut-on citer « El ídolo de las Cícladas », dont une partie, sous la forme d'une analepse, se passe en Grèce. C'est donc par un processus de superposition des univers que Cortázar met en scène ce questionnement du réel, à l'image de « La noche boca arriba », où un accidenté de la route se retrouve à vivre en même temps sa convalescence dans un lit d'hôpital et une poursuite mortelle, des siècles auparavant, dans une forêt aztèque. Par rapport aux panoramas stevensonien et borgésien et aux îles de Bioy Casares, le procédé de Cortázar est celui d'un dédoublement : le monde géographique réel existe, mais il semble comme camoufler un autre monde, plus ancien et plus sauvage. Le narrateur de « Relato con un fondo de agua » parle d'un « mundo elemental », où « de golpe se está increíblemente lejos de Buenos Aires<sup>1</sup> » : ce monde élémentaire est celui du fleuve, où se fait, dans la nouvelle, le dédoublement par la noyade, mais c'est aussi la forêt de « La noche boca arriba » ou le regard des axolotls dans la nouvelle du même nom. La description des yeux des axolotls renvoie le lecteur à l'existence de ce monde secondaire, dissimulé sous le réel :

Acaso sus ojos veían en plena noche, y el día continuaba para ellos indefinidamente [...]. Espiaban algo, un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en que el mundo había sido de los axolotl. No era posible que una expresión tan terrible que alcanzaba a vencer la inexpresividad forzada de sus rostros de piedra, no portara un mensaje de dolor, la prueba de esa condena eterna, de ese infierno líquido que padecían<sup>2</sup>.

La métamorphose du narrateur, devenant axolotl à force de fixer ces regards, témoigne, comme le passage du personnage de « La noche boca arriba » d'un monde à l'autre, des failles d'un réel qui ne peut se limiter à ses frontières géographiques.

Il est intéressant de constater, dans cette optique, que le phénomène du déplacement ne concerne pas que la peinture du réel. Dans leur façon d'insérer des éléments surnaturels dans leurs textes, nos auteurs recourent à la même diversité dans les références culturelles, rendant impossible une lecture univoque des procédés utilisés. Contrairement au fantastique canonique, souvent lu en regard d'une situation nationale ou régionale particulière, l'utilisation du surnaturel dans notre corpus se fait par variations systématiques, échappant ainsi à toute définition sociale ou culturelle claire. La structure d'enquête policière des romans de Bioy Casares ou de certains

---

<sup>1</sup> C, p. 485 : « monde élémentaire », « [se sent] soudain incroyablement loin de Buenos Aires » (*Nbc*, p. 321).

<sup>2</sup> C, p. 503 : « Leurs yeux voyaient peut-être la nuit et le jour pour eux n'avait pas de fin. Les yeux des axolotls n'ont pas de paupières [...]. Ils épiaient quelque chose, un lointain royaume aboli, un temps de liberté où le monde avait appartenu aux axolotls. Une expression aussi terrible qui arrivait à vaincre l'impassibilité forcée de ces visages de pierre contenait sûrement un message de douleur, la preuve de cette condamnation éternelle, de cet enfer liquide qu'ils enduraient » (*Nbc*, p. 339).

contes de Borges laisse ainsi la place à une large part d'interprétation sur la nature des phénomènes<sup>1</sup>, question résolue, le plus souvent, par le dénouement. Les différents cadres géographiques des recueils de Borges sont autant de manières de jouer sur la variété des formes du surnaturel, tout comme le recueil de *Fables* de Stevenson, particulièrement spectaculaire de ce point de vue. Stevenson y dessine un domaine de représentation flou, où le processus de définition du monde fictionnel n'est jamais défini. Comme l'a remarqué Borges lui-même, « en todas ellas se combinan cosas heterogéneas<sup>2</sup> ». Le cadre de « Faith, Half-Faith and No Faith at All » est ainsi absolument indéfinissable : s'y côtoient un prêtre, Odin et un fakir, le tout uniquement soutenu par la phrase introductive « in the ancient days there went three men upon pilgrimage<sup>3</sup> ». Dans « The House of Eld », on retrouve le même mélange culturel, associant ancrage anglo-saxon (le personnage principal s'appelle Jack) et références latines, les personnages citant Jupiter et Vulcain. A quelques exceptions près (la Californie dans « The Two Matches », les Samoa dans « The Cart-Horses and the Saddle Horse »), le cadre spatio-temporel reste toujours ambigu, ouvrant la possibilité d'une représentation mouvante du surnaturel.

Ce traitement du surnaturel s'inscrit tout à fait dans les réflexions de Jaime Alazraki sur le néo-fantastique, dont il voit Cortázar comme le représentant par excellence<sup>4</sup>. La thèse d'Alazraki est que le néo-fantastique, contrairement aux écritures du surnaturel antérieures, remet en question la fixité du réel par des métaphores ouvertes<sup>5</sup>, caractérisées par leur absence de référence identifiable. L'une des manières de gommer la référence de la métaphore est, justement, de brouiller sa source culturelle : le déchiffrement est rendu impossible par le caractère mobile du signe de départ, qui ne se laisse emprisonner dans aucun territoire.

### *b. Du déplacement métaphysique : un réel perturbé*

Le processus de déplacement concerne autant le cadre du récit que sa structure. On pourrait en effet synthétiser de manière assez nette la majorité des textes de notre corpus en reprenant la définition donnée par Jaime Alazraki des contes de Cortázar : « le récit se définit comme une opposition entre un ordre et une force qui dérange cet ordre, et finit par le détruire<sup>6</sup> ». Cet ordre de départ est, en général, le réel quotidien, décrit et façonné par un code réaliste, qui est presque systématiquement mis en danger par l'apparition d'un phénomène étranger ou par le départ vers

<sup>1</sup> Voir *Nov*, p. 52-53.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, « Prólogo », in Robert Louis Stevenson, *Fábulas*, México, Lectorum, 2010, p. 8 : « chaque fable combine des éléments hétérogènes ».

<sup>3</sup> *W* 5, p. 74 : « jadis, trois hommes s'en allaient en pèlerinage » (*Nvl* 2, p. 733).

<sup>4</sup> Jaime Alazraki, *En busca del unicornio : los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Editorial Gredos, 1983.

<sup>5</sup> La référence théorique d'Alazraki est ici *L'œuvre ouverte* d'Umberto Eco (trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1979).

<sup>6</sup> Jaime Alazraki, *En busca del unicornio : los cuentos de Julio Cortázar*, *op. cit.*, p. 142 : « el relato se define como una oposición entre un orden y una fuerza que conmueve ese orden y termina destruyéndolo ».

un autre univers de représentation. Alazraki, suivant la méthode structuraliste, a dégagé de manière extrêmement convaincante la récurrence de ce schéma dans le recueil *Bestiario*, en montrant comment Cortázar faisait en sorte, dans chaque conte, de perturber l'ordre du quotidien par l'introduction d'un détail qui, peu à peu, prend une importance considérable dans l'économie du récit. Alazraki parle d'ailleurs de « déplacement », où « *a* et *b* forment un ordre (fermé) et *c* et *d* se définissent comme un ordre nouveau (ouvert) qui questionne et déplace le premier<sup>1</sup> ». Sans répéter ici la démonstration complète d'Alazraki, on peut remarquer à quel point le premier conte du recueil, le célèbre « Casa tomada », illustre parfaitement le processus. Le début du conte ne saurait être plus descriptif : Cortázar y construit l'évocation d'une vie répétitive, où le quotidien est organisé avec une régularité implacable ; la maison elle-même est décrite comme un cadre fixe, notamment avec l'image de la poussière s'accumulant régulièrement sur les meubles<sup>2</sup>. Une phrase du narrateur suffit à mettre fin à ce monde et à le faire basculer dans autre chose : « lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles<sup>3</sup> ». A partir de là, l'invasion des « autres » dans la maison fait basculer le récit dans un univers qui n'est pas celui du réel, puisque les deux personnages principaux, en abandonnant progressivement la maison à une menace inidentifiable, plongent le lecteur dans un univers de doute : qui sont les « ils » menaçants ? Faut-il croire le narrateur ? L'absence de réponse est la meilleure façon de mettre en doute la représentation du réel, en laissant ouverte la possibilité qu'il y ait, dans cette maison, quelque chose d'inacceptable rationnellement.

Ce phénomène de déstabilisation du réel par la structure même du récit est propre au conte fantastique (avec toutes les limites que suppose le terme), qui construit sa spécificité sur ce passage ambigu d'une représentation à l'autre. On pourrait en généraliser la leçon en parlant, dans les textes de nos auteurs, du passage systématique d'un monde premier à un monde second, passage permettant de mettre en lumière le doute fondamental sur l'homogénéité du monde premier. On peut tout à fait importer, ainsi, le schéma d'Alazraki à un certain nombre de contes de Borges. « El Sur », notamment, fonctionne exactement de la même manière que de nombreux contes de Cortázar. Le paragraphe introductif, avec sa présentation généalogique et géographique, a pour fonction de construire un cadre quotidien qui va, comme dans « Casa tomada », être mis en péril par une seule phrase : « en los últimos días de febrero de 1939, algo le aconteció<sup>4</sup> ». La blessure de Dahlmann, frappé par un volet, a pour conséquence de faire dérailler l'ordre parfait

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 147 : « *a* y *b* conforman un orden (cerrado) y *c* y *d* se definen como un nuevo orden (abierto) que cuestiona y desplaza al primero ».

<sup>2</sup> *C.*, p. 165.

<sup>3</sup> *C.*, p. 165 : « j'en garderai toujours un souvenir précis car cela se passa très simplement et sans événements annexes » (*Nbc*, p. 29).

<sup>4</sup> *ObC.*, p. 524 : « dans les derniers jours de février 1939, quelque chose lui arriva » (*OeC.*, p. 553).

du réel, quand bien même le récit feint de réaffirmer cet ordre une fois le personnage sorti de l'hôpital : Dahlmann a ainsi l'impression, une fois guéri, que « todas las cosas regres[an] a él<sup>1</sup> ». Or l'événement perturbateur a fait entrer « un mundo más antiguo y más firme<sup>2</sup> » dans le récit, ce Sud mystérieux qui démantèle toute possibilité de se raccrocher à un enchaînement logique d'événements. « El mecanismo de los hechos no le importaba<sup>3</sup> », dit le narrateur de Dahlmann : les changements progressifs du wagon qui l'amène dans le Sud, puis l'arrivée dans une gare inconnue, sont le signe de la prise de pouvoir d'une autre logique, différente de celle du monde d'origine. Toute la difficulté, pour le lecteur, vient bien sûr du fait qu'il est impossible de savoir ce que signifie ce changement, exactement comme dans « Casa tomada » : Dahlmann rêve-t-il ? Ou est-il vraiment revenu dans le passé, comme il le croit un instant ? La structure du conte sert à briser la cohésion initiale de la représentation, et n'en reconstruit jamais une autre, laissant le lecteur face à ses interrogations.

En faisant du déplacement géographique le résultat d'une perturbation physique et intellectuelle, « El Sur » résume le double apport de cette structure de déstabilisation. Le conte de Borges est, en effet, une sorte de roman d'aventures en miniature, où le mode de représentation réaliste est mis en danger par le départ vers un autre espace, où les forces de l'imaginaire sont plus puissantes. La grande majorité des romans de Stevenson fonctionnent de cette façon : que ce soit Jim Hawkins, partant de l'auberge familiale pour une chasse au trésor (*Treasure Island*), David Balfour, quittant sa maison à la recherche de son héritage (*Kidnapped*) ou les frères Durie, qui ne peuvent résoudre leur conflit fratricide qu'en quittant leur domaine de Durrissdeer (*The Master of Ballantrae*), les personnages stevensoniens vivent tous ce déracinement premier, qui les projette dans un univers instable, loin des certitudes initiales. Surtout, ce changement de monde s'accompagne d'un abandon des règles rationnelles. La fin de *The Master of Ballantrae* en est un exemple très révélateur : l'expédition dans la forêt sauvage est clairement une incursion aux portes du surnaturel, dans une ambiance que la neige, la folie de Henry Durie et la présence mystérieuse de Secundra Dass rendent volontairement inquiétante, au point que même le narrateur Mackellar, incarnation du rationalisme le plus obtus, en vient à vaciller sur ces certitudes. Il suffit, dans cette optique, de penser à la bande de Mountain, « as pale as a company of phantoms<sup>4</sup> », ou à cette description de Henry Durie par Mackellar :

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 525 : « toute chose lui [est] restituée » (*OeC*, p. 555).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 525 : « un monde plus ancien et plus ferme » (*OeC*, p. 555).

<sup>3</sup> *ObC*, p. 526 : « le mécanisme des événements ne l'intéressait pas » (*OeC*, p. 556).

<sup>4</sup> *W 12*, p. 159 : « aussi pâle qu'une compagnie de fantômes » (*MB*, p. 870).



There was something very daunting in his look ; something to my eyes not rightly human ; the face, lean, and dark, and aged, the mouth painful, the teeth disclosed in a perpetual rictus ; the eyeball swimming clear of the lids upon a field of blood-shot white<sup>1</sup>.

On sent ici que Mackellar tente d'approcher, par les mots, une réalité qui ne lui est pas familière : d'où ses hésitations, ses approximations dans la description (« something » répété deux fois ; « not rightly ») ; d'où, également, ce portrait halluciné, où l'unité physique du personnage est remplacée par des gros plans déstructurant l'apparence humaine de Henry. Le nouvel ordre qu'ouvre le déplacement est un ordre où l'humain n'est plus le maître ; comme les bruits de « Casa tomada », la transformation des personnages de *The Master of Ballantrae* en spectres attestent d'une victoire de l'impression de surnaturel, dont le point d'aboutissement se trouve, dans le roman de Stevenson, dans la scène finale où Secundra Dass éveille un instant le Maître, enterré dans la glace depuis plusieurs jours. La concomitance du « réveil » du Maître et de la mort de son frère résume bien la caractéristique première de ce nouveau monde, qui tend à rendre plus fine la frontière entre morts et vivants, un phénomène qui apparaît également clairement dans « El Sur ». Les romans de Bioy Casares, qui reprennent clairement la structure du roman d'aventures, vont également tout à fait dans ce sens, en rendant peut-être encore plus concret le dispositif. Le personnage principal de *La invención de Morel* comme celui de *Plan de evasión* représentent, en effet, l'attitude rationnelle vis-à-vis du monde, battue en brèche par la confrontation avec un mystère situé sur une île. Ce face-à-face prend très vite l'allure d'un cauchemar, le monde initial du héros étant envahi jusqu'à la folie par cet autre monde qu'il ne maîtrise pas. Dans *Plan de evasión*, la possibilité offerte à Nevers d'échapper un temps aux îles où il est reclus pour aller sur le continent est ainsi vue comme un retour au paradis terrestre (« paraíso terrenal ») : « volver a las islas era como recaer en una enfermedad<sup>2</sup> ». L'image de la maladie est commune à plusieurs de nos textes pour définir les symptômes de ce déplacement d'un monde à l'autre : la maladie de Nevers est aussi celle de Dahlmann dans « El Sur » ou de Henry Durie dans *The Master of Ballantrae*. Dans *La invención de Morel*, le narrateur, lorsqu'il cherche à expliquer ce qui lui arrive, fait également, entre autres, l'hypothèse qu'il est malade de la peste ou qu'il fait un rêve :

---

<sup>1</sup> *W* 12, p. 162 : « Il y avait quelque chose de très inquiétant dans son regard ; quelque chose qui, selon moi, n'était pas vraiment humain ; il avait le visage émacié, sombre, vieilli, sa bouche exprimait la souffrance et découvrait ses dents dans un perpétuel rictus ; et la pupille de ses yeux, semblant se détacher des paupières, nageait sur un fond blanc tout injecté de sang » (*MB*, p. 873).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 141 et 142 : « paradis sur terre », « retourner aux îles, c'était comme une rechute dans une maladie » (*Rom*, p. 115 et 116).

Yo estaba en un manicomio. Después de una larga consulta (¿el proceso ?) con un médico, mi familia me había llevado ahí. Morel era el director. Por momentos, yo sabía que estaba en la isla ; por momentos, creía estar en el manicomio ; por momentos, era el director del manicomio<sup>1</sup>.

La proximité de ce passage avec « La noche boca arriba » et « El Sur » est troublante ; comme dans les contes de Borges et Cortázar, le rêve et la maladie (sous la forme ou non de la folie) sont deux des vecteurs principaux de cette traversée d'un monde à l'autre. Ils attestent d'une structure clivée du récit, où le déplacement entre deux univers ne peut se faire sans avoir des conséquences sur le mode d'appréhension du réel du lecteur, mais aussi des personnages.

*Plan de evasión* est, sans doute, le texte de notre corpus qui résume le mieux le passage du monde premier au monde secondaire, car il le théorise sous forme scientifique, au travers de l'expérience menée par Castel. Ce dernier, dans les notes découvertes par Nevers, y explique son ambition :

Admitimos el mundo como lo relevan nuestros sentidos. Si fuéramos daltonianos ignoraríamos algún color. Hay colores ultravioletas, que no percibimos [...]. Todas las especies animales que aloja el mundo viven en mundos distintos. Si miramos a través del microscopio la realidad varía : desaparece el mundo conocido y este fragmento de materia, que para nuestro ojo es uno y está quieto, es plural, se mueve. No puede afirmarse que sea más verdadera una imagen que la otra ; ambas son interpretaciones de máquinas parecidas, diversamente graduadas. Nuestro mundo es una síntesis que dan los sentidos, el microscopio da otra. Si cambiaran los sentidos cambiaría la imagen. Podemos describir el mundo como un conjunto de símbolos capaces de expresar cualquier cosa ; con sólo alterar la graduación de nuestros sentidos, leeremos otra palabra en ese alfabeto natural<sup>2</sup>.

L'expérience de Castel, qui consiste à modifier le système nerveux et optique de patients afin de reconfigurer leur perception du réel, est la version monstrueuse du changement d'« interprétation du monde » que la majorité des textes de notre corpus propose. Les cellules dans lesquelles sont enfermés les patients de Castel symbolisent ce monde secondaire ouvert par la structure du récit. Ce n'est pas un hasard, au demeurant, si les patients sont opérés « de modo que exhumaran una isla del tumultuoso conjunto de colores, de formas y de perspectivas, que serían, para ellos, las celdas<sup>3</sup> » : l'île, qui est ici une projection imaginaire découlant d'une

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 53 : « J'étais dans un asile d'aliénés. Après une longue consultation (le procès ?) avec un médecin, ma famille m'avait conduit là. Le directeur était Morel. Par moments, je savais que j'étais dans l'île ; par moments, je croyais être dans l'asile ; par moments j'étais le directeur de l'asile » (*Rom*, p. 42).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 198 : « Nous admettons le monde tel que nous le révèlent nos sens. Si nous étions daltoniens, nous ignorerions toutes les couleurs. Il y a des couleurs ultraviolettes que nous ne percevons pas [...]. Toutes les espèces animales qu'abrite l'univers vivent dans des mondes différents. Si nous la regardons à l'aide d'un microscope, la réalité change : le monde connu disparaît et ce fragment de matière, qui nous semblait un et immobile, est multiple et mouvant. On ne peut affirmer que la seconde image soit plus vraie que la première ; toutes deux sont des interprétations données par des machines semblables mais diversement graduées. Notre monde est une synthèse donnée par nos sens, le microscope en donne une autre. Si les sens changeaient, l'image changerait. Nous pouvons décrire le monde comme un ensemble de symboles capables d'exprimer n'importe quoi ; il suffit d'altérer la graduation de nos sens pour lire un autre mot dans cet alphabet naturel » (*Rom*, p. 160).

<sup>3</sup> *Nov*, p. 200 : « de façon à ce qu'ils fassent surgir une île de l'ensemble confus de couleurs, de formes et de perspectives que présenteraient pour eux les cellules » (*Rom*, p. 161).

expérience scientifique, est la plus à même d'incarner le monde secondaire, grâce à son caractère d'espace limité et coupé du reste du monde. Dans « The Isle of Voices », de Stevenson, l'île en question représente sans ambiguïté la superposition des deux mondes : elle est bien un espace surnaturel, puisque le sorcier Kalamaké y trouve des coquillages qu'il transforme en argent ; mais elle conserve aussi la trace du monde réel, Kalamaké et son gendre Kéola y apparaissant sous la forme d'ombres que les habitants réels de l'île ne peuvent voir. « All this is like a dream and shadows<sup>1</sup> », dit Kalamaké à Kéola. Bien que le passage d'un monde à l'autre se fasse, ici, par la magie, et, dans *Plan de evasión*, par la science, la comparaison avec le rêve est révélatrice, car elle résume le changement de paradigme dans l'appréhension du monde, rendu non plus « un et immobile », mais « multiple et mouvant », pour reprendre la formule de Castel chez Bioy Casares.

## 2.2 L'autre dans la maison

En ce sens, l'esthétique du déplacement n'est pas seulement propre à l'organisation du récit, que ce soit dans la construction de sa structure ou dans la mise en place d'un cadre géographique. Elle est également intérieure, au sens où elle vise à mettre en doute le concept même de personnage homogène. Ce qui est remis en cause, dans notre corpus, et qui participe de la déstabilisation du réel, est l'unité même du sujet pensant. La fascination de nos auteurs pour les figures de la création inconsciente va tout à fait dans ce sens : Stevenson, dans « A Chapter on Dreams », essai souvent cité par Borges, va jusqu'à affirmer que ses idées d'histoires ne viennent pas de son moi conscient, mais de « brownies », ces petites créatures qui l'inspirent lorsqu'il dort, déjà évoquées dans le chapitre précédent. La figure récurrente du rêve, qui tourne à l'obsession chez Borges et infuse une bonne partie de l'œuvre de chacun des auteurs, est la traduction la plus évidente de cette fissure du Moi qu'ils cherchent à mettre en valeur et à interroger. Logiquement, cela a des conséquences sur la narration : la fiabilité de l'appréhension du réel devient discutable, au fur et à mesure que les personnages avancent dans ce deuxième monde qu'ils ne maîtrisent pas.

### a. Figures du double

Parler de figures du double chez Stevenson et Cortázar est une banalité critique, tant les travaux universitaires ont étudié sous toutes les coutures cet aspect de leur œuvre. La littérature secondaire sur *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, notamment, représente un corpus d'une taille considérable, tant le court roman de Stevenson semble être la pierre de touche de tout écrit sur le double. Cortázar, interrogé sur la récurrence de ce motif dans son œuvre, y fait d'ailleurs

---

<sup>1</sup> *W* 13, p. 81 : « Tout cela est comme un rêve ou comme des ombres » (*Nvl* 2, p. 665).

automatiquement référence, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent<sup>1</sup>. Forme prédominante de la littérature fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, le double a été l'objet d'un grand nombre de travaux, qui ont montré son rôle dans la représentation des interrogations sur l'identité<sup>2</sup>. Faire une interprétation univoque de tous les phénomènes de dédoublement dans notre corpus serait, néanmoins, nier les nuances apportées par chacun des textes, et une étude détaillée du sujet mériterait un espace bien plus conséquent, tant ses manifestations sont nombreuses. Sans revenir sur les dizaines d'interprétations suscitées par le cas de Jekyll et Hyde, on peut cependant souligner à quel point la figure du double est, chez Stevenson comme chez les auteurs argentins, à tiroirs multiples, comme l'a très bien montré Jean-Pierre Naugrette au sujet de l'écrivain écossais<sup>3</sup>. On peut en effet considérer, à partir d'essais comme « The Foreigner at Home », que la figure du double offre une perspective nationale, dans laquelle l'Écosse serait une sorte d'équivalent pour l'Angleterre de « ce que Hyde est à Jekyll, une terre étrangère, la lande des barbares, aux portes de la civilisation, et que celle-ci, tel Jekyll dans sa maison, ne réussirait pas toujours à refouler<sup>4</sup> ». En même temps, le double est aussi le cœur de l'identité écossaise, déchirée entre Highlanders et Lowlanders, entre nostalgie pour le passé et aspiration au progrès, une opposition que *The Master of Ballantrae* ne cesse de problématiser à travers la lutte des frères Durie. À l'évidence, il y a, dans ce motif récurrent, une façon d'illustrer l'impossible homogénéité du monde, qu'il s'agisse de la nation, du Moi ou du réel ; il permet de faire entrer l'autre dans le monde rationnel de départ, de perturber les valeurs dominantes en les mettant face à ce qu'elles refoulent. Le fait que le double, chez Cortázar, ouvre très souvent sur le monde second dont on a souligné l'existence va tout à fait dans ce sens : dans « La noche boca arriba » ou « Axolotl », le monde occidental quotidien est brutalement mis face à un univers absolument différent, par le biais du dédoublement de personnalité du personnage. « El Sur » de Borges suit la même logique. Dans *The Master of Ballantrae*, l'opposition des frères Durie est bien une version du dédoublement : Henry représente l'Écosse anglicisée et rationalisée, tandis que James, par son association avec Secundra Dass, endosse le rôle de fantôme issu d'un monde surnaturel, qui vient perturber le bon ordre des choses. Plus généralement, le double révèle la peur de ne pas maîtriser un réel qu'on croyait dominer. La fameuse phrase citée par Bioy Casares dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » selon laquelle « los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres<sup>5</sup> », ainsi que la trame d'ensemble de la nouvelle, expriment cette crainte, en faisant de la

---

<sup>1</sup> Ernesto González Bermejo, *Revelaciones de un cronopio*, op. cit., p. 39.

<sup>2</sup> Voir notamment Wladimir Troubetzkoy, *L'ombre et la différence : le double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson : l'aventure et son double*, op. cit., p. 55-106.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>5</sup> *ObC*, p. 432 : « les miroirs et la copulation sont abominables, parce qu'ils multiplient le nombre des hommes » (*OeC*, p. 452).

réalité le reflet d'une autre réalité, perdant ainsi de vue l'idée même d'un fondement sur lequel s'appuyer.

Le nombre de figures du dédoublement, dans nos textes, est considérable. En plus de représenter la peur d'un réel second, elles ouvrent également sur l'idée d'un prolongement du réel vers l'infini. Chez Borges, l'utilisation du double est souvent un jeu, qui, par un dispositif en miroirs, élargit l'espace narratif jusqu'à le rendre dépourvu de toutes limites. Le récit du Minotaure dans « La casa de Asterión » en offre une claire illustration :

Pero de tantos juegos el que prefiero es el del otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo : *Abora volvemos a la encrucijada anterior* o *Abora desembocamos en otro patio* o *Bien decía yo que te gustaría la canaleta* o *Abora verás una cisterna que se llenó de arena* o *Ya verás cómo el sótano se bifurca*. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.

No sólo he imaginado esos juegos ; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre ; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo ; mejor dicho, es el mundo<sup>1</sup>.

La création de son propre double comme jeu ouvre la voie à un élargissement du cadre, où tout semble répéter ce jeu initial : chaque lieu est à son tour dédoublé à de nombreuses reprises, pour former en définitive un espace infini, à l'image de la Bibliothèque de Babel. Le dédoublement – qui passe, souvent, par le miroir – est ainsi un vecteur d'éternité, grâce auquel le monde fictionnel quitte le monde humain pour devenir mythe. « Parece una broma, pero somos inmortales<sup>2</sup> », dit ainsi le narrateur de « Una flor amarilla », de Cortázar, affirmation faite après avoir rencontré un homme persuadé d'avoir croisé son double, un jeune garçon nommé Luc qui est une version jeune de lui-même :

Lo que había empezado como una revelación se organizaba geoméricamente, iba tomando ese perfil demostrativo que a la gente le gusta llamar fatalidad. Incluso era posible formularlo con las palabras de todos los días : Luc era otra vez él, no había mortalidad, éramos todo inmortales<sup>3</sup>.

Dans le conte de Cortázar, l'interlocuteur du narrateur décide de tuer Luc, pour lui éviter de revivre ce que lui-même a déjà vécu ; mais il regrette son acte quelque temps plus tard, une fois

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 570 : « Mais, de tant de jeux, je préfère le jeu de l'autre Astérion. Je me figure qu'il vient me rendre visite et que je lui montre la demeure. Avec de grandes marques de politesse, je lui dis : "Maintenant, nous débouchons dans une autre cour", ou : "Je te disais bien que cette conduite d'eau te plairait", ou : "Maintenant tu vas voir une citerne que le sable a remplie", ou : "Tu vas voir comme bifurque la cave." Quelquefois, je me trompe et nous rions tous deux de bon cœur./ Je ne me suis pas contenté d'inventer ce jeu. Je méditais sur ma demeure. Toutes les parties de celle-ci sont répétées plusieurs fois. Chaque endroit est un autre endroit. Il n'y a pas un puits, une cour, un abreuvoir, une mangeoire ; les mangeoires, les abreuvoirs, les cours, les puits sont quatorze [sont en nombre infini]. La demeure à l'échelle du monde ou plutôt, elle est le monde » (*OeC*, p. 602).

<sup>2</sup> *C*, p. 447 : « Ce n'est pas une blague, nous sommes immortels » (*Nbc*, p. 288).

<sup>3</sup> *C*, p. 448 : « Ce qui avait commencé comme une révélation s'organisait géométriquement, prenait peu à peu le profil démonstratif de ce qu'on aime appeler la fatalité. Il était même possible de le formuler avec la vie de tous les jours : Luc était lui de nouveau, il n'y avait pas de mort, nous étions tous immortels » (*Nbc*, p. 289).

conscient qu'il a mis fin à la possibilité de l'éternité. « De golpe comprendí la nada, eso que había creído la paz, el término de la cadena<sup>1</sup> », dit-il. La rencontre avec le double est un moyen d'échapper au néant, en construisant une série infinie de reflets, échappant par là-même au temps, comme dans les contes de Borges. De la même façon, *La invención de Morel* de Bioy Casares problématise le rapport à l'éternité par la répétition infinie de la même semaine, qui crée deux versions parallèles de la réalité : l'île où est échoué le narrateur présente ainsi deux lunes et deux soleils, les uns étant réels, les autres enregistrés par la machine de Morel. Lorsqu'il s'aperçoit pour la première fois du phénomène, le narrateur tente de lui trouver une explication scientifique :

Podría tratarse de una aparición local ; sin embargo me parece más probable que sea un fenómeno de espejismo, hecho con luna o sol, mar y aire, visible, seguramente, desde Rabaul y desde toda la zona [...]. Pero imagino que las dos lunas y los soles no tienen mucho interés ; han de haber llegado a todas partes, o por el cielo o en informaciones más doctas y completas<sup>2</sup>.

Cette réaction première est typique de l'attitude rationnelle face au phénomène du dédoublement, que l'on trouve aussi chez Stevenson ; le double ouvre la porte d'un autre univers, où les règles habituelles du réel ne s'appliquent plus, ce qui rend d'autant plus perturbante son apparition. Le comportement du personnage de « Una flor amarilla » va également dans cette direction, puisque le fait de vouloir supprimer son double exprime une volonté de rendre l'homme à sa condition mortelle.

#### *b. Rêves, folies, hallucinations : un régime paranoïaque*

Le dédoublement du réel et des personnages amène, par conséquent, à une narration envahie par des phénomènes de déformation de la réalité, que l'on peut étudier sous l'angle d'un régime d'écriture paranoïaque. Mis face à un monde qui leur propose plusieurs versions de la réalité, les personnages peuvent en effet perdre leurs repères au point d'en conclure à l'invasion de leur univers par quelque chose qui ne semble pas exister – ou, en tout cas, que leur imagination suscite, sans que la narration ne se prononce définitivement sur la vérité ou non des phénomènes. Santiago Cevallos a fait l'hypothèse d'une écriture de Borges marquée par la paranoïa du déchiffrement<sup>3</sup>, mais le délire de persécution est surtout palpable dans les contes « Casa tomada » de Cortázar et « Markheim » de Stevenson, et dans le roman de Bioy Casares *Plan de evasión*. Les deux premiers textes partagent, en un sens, la même paranoïa. Dans « Markheim », le personnage

<sup>1</sup> C, p. 453 : « Soudain je compris le néant, ce que j'avais cru être la paix, la fin de la chaîne » (*Nbc*, p. 293).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 51-52 : « Il pourrait s'agir d'une apparition locale ; cependant, il me semble plus probable qu'il s'agisse d'un phénomène de mirage provoqué par la lune ou le soleil d'une part, la mer et l'air d'autre part, visible, certainement, de Rabaul et de toute cette région [...]. Toutefois, je suppose qu'il n'y a pas grand intérêt à parler ici des deux lunes et des deux soleils ; le phénomène a dû être connu partout, soit par l'observation directe, soit au travers d'informations plus doctes et complètes » (*Rom*, p. 40-41).

<sup>3</sup> Santiago Cevallos, *El barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2012.

éponyme entre chez un antiquaire, qu'il tue d'un coup de couteau. À peine son meurtre perpétré, Markheim commence à imaginer que la boutique est animée par une vie étrangère qui passe, de manière très révélatrice, par le dédoublement généralisé de l'espace :

He began to bestir himself, going to and fro with the candle, beleaguered by moving shadows, and startled to the soul by chance reflections. In many rich mirrors, some of home design, some from Venice or Amsterdam, he saw his face repeated and repeated, as it were an army of spies ; his own eyes met and detected him ; and the sound of his own steps, lightly as they fell, vexed the surrounding quiet<sup>1</sup>.

L'imagination de Markheim donne alors forme à l'extérieur de la boutique, comme si tous les yeux du monde étaient braqués sur lui :

Terror of the people in the street sat down before his mind like a besieging army. It was impossible, he thought, but that some rumour of the struggle may have reached their ears and set on edge their curiosity ; and now, in all the neighbouring house, he divined them sitting, motionless and with uplifted ear – solitary people, condemned to spend Christmas dwelling alone on memories of the past, and now startingly recalled from that tender exercise ; happy family parties, struck into silence round the table, the mother still with raised finger ; every degree and age and humour, but all, by their own hearts, prying and hearkening and weaving the rope that was to hang him<sup>2</sup>.

On notera, dans ces deux passages, la récurrence du vocabulaire militaire (« an army of spies », « like a besieging army »), qui renvoie le personnage à la prolifération des menaces – imaginaires ou non – qui l'entourent. Ce qui est intéressant, dans le conte de Stevenson, est que l'instauration de ce régime paranoïaque ne va pas forcément de pair avec l'expression de la culpabilité. Markheim « looked on its reality unmoved » ; « But of penitence, no, not a tremor<sup>3</sup> », indique le narrateur. L'invasion du réel par l'imagination est plutôt comme une scission du Moi, soudain victime d'une hyper sensibilité qui fait que le monde autour semble comme arrêté, comme le montre bien le passage précédent (« motionless », « struck into silence »). L'immobilité créée, également, la névrose autour du moindre bruit :

But here, within the house, was he alone ? He knew he was ; he had watched the servant set forth sweet-hearting, in her poor best, "out for the day" written in every ribbon and smile. Yes, he was alone, of course ; and yet, in the bulk of empty house above him, he could surely hear a stir of delicate footing – he was surely

---

<sup>1</sup> *W 8*, p. 65 : « Il commença à s'agiter, allant de-ci de-là avec la bougie, assailli par des ombres mouvantes, bouleversé jusqu'au fond de l'âme par des reflets fortuits. Dans une foule de riches miroirs, les uns de facture anglaise, d'autres de Venise ou d'Amsterdam, il vit son visage répété et répété encore, telle une armée d'espions ; ses propres yeux se rencontraient et le découvraient ; ses propres pas, si légers qu'ils fussent, troublaient le calme environnant » (*Nvl 2*, p. 385-386).

<sup>2</sup> *W 8*, p. 65 : « La terreur des gens de la rue mit le siège devant son esprit comme une armée. Il était impossible, pensa-t-il, qu'aucun écho de la lutte n'eût atteint leurs oreilles et stimulé leur curiosité ; et maintenant, dans toutes les maisons du voisinage, il les devinait assis immobiles, l'oreille aux aguets, que ce fussent des individus solitaires condamnés à passer la Noël sans compagnie en ruminant des souvenirs du passé et qui étaient arrachés soudain à cet attendrissant exercice, ou d'heureuses familles figées dans le silence autour de la table, la mère tenant encore un doigt levé : gens de toute condition, de tout âge, de tout caractère, mais qui tous, en vertu de leur propre cœur, épiaient et tendaient l'oreille et tissaient la corde destinée à le pendre » (*Nvl 2*, p. 386).

<sup>3</sup> *W 8*, p. 67 : « regard[e] sans émoi le crime réel » ; « de repentir, point, pas le moindre tressaillement » (*Nvl 2*, p. 389).

conscious, inexplicably conscious of some presence. Ay, surely ; to every room and corner of the house his imagination followed it ; and now it was a faceless thing, and yet had eyes to see with ; and again it was a shadow of himself ; and yet again behold the image of the dead dealer, reinspired with cunning and hatred<sup>1</sup>.

Le dédoublement se fait d'abord dans la parole, prise de schizophrénie : la question initiale amène à une argumentation tout à fait rationnelle, dont la fonction est de rassurer le locuteur (« he knew he was », « yes, he was alone, of course »), mais fait néanmoins émerger, peu à peu, une autre réponse : la connaissance rationnelle (« he knew ») est remplacée par une autre instance, l'imagination, qui avance d'abord masquée (« he could hear... »), avant de prendre de l'assurance, avec la répétition de l'adverbe *surely*. La proximité avec « Casa tomada » est, ici, évidente, à la différence que, dans le conte de Cortázar, les deux personnages n'ont pas de raison apparente de basculer dans la paranoïa, et ne luttent pas, comme le fait Markheim, par un examen rationnel des choses. L'apparition des bruits se fait pourtant, chez l'écrivain argentin, de la même façon :

Fui por el pastillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pastillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo ; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad<sup>2</sup>.

Le summum de l'appréhension paranoïaque du monde se trouve, dans cet extrait, dans l'absence de transition entre l'apparition du bruit et la réaction du narrateur : le « antes que fuera demasiado tarde » résume parfaitement la projection immédiate d'une signification sur un phénomène qui reste, pour le lecteur, absolument incompréhensible. La première chose que dit le narrateur à sa sœur est d'ailleurs « han tomado la parte del fondo », comme s'il était capable d'identifier la source du bruit et, surtout, qu'il s'y attendait. Cette absence de transition contraste avec la scission à l'œuvre dans « Markheim », où le dédoublement du personnage après le crime se concrétise par l'apparition d'un étranger qui semble tout connaître de lui, Markheim se lançant dès lors dans une discussion avec son propre reflet, ou quelque chose qui s'y apparente. Cette apparition était préparée dès l'apparition du bruit, par le travail de l'imagination du personnage,

---

<sup>1</sup> *W8*, p. 66 : « Mais ici, dans la maison, était-il seul ? Il avait vu la bonne, endimanchée de son mieux, sortir pour rejoindre son amoureux, « en congé pour la journée » inscrit sur chacun de ses rubans et de ses sourires. Oui, il était seul, bien entendu ; et pourtant, dans le grand vide de la maison qui s'étageait au-dessus de lui, il était certain d'entendre un pas discret – conscient, inexplicablement conscient d'une présence. Oui, cela ne faisait pas de doute ; son imagination la suivait dans chaque chambre, dans chaque recoin ; et tantôt c'était une créature sans visage qui avait pourtant des yeux pour voir ; tantôt c'était une ombre de lui-même ; tantôt c'était l'image du marchand mort réanimé, plein de ruse et de haine » (*Nyl 2*, p. 387).

<sup>2</sup> *C*, p. 165 : « Je pris le couloir jusqu'à la porte de chêne restée entrouverte et j'étais en train de tourner vers la cuisine quand j'entendis du bruit dans la salle à manger ou la bibliothèque. Un bruit sourd et imprécis comme de chaises renversées sur le tapis, ou un murmure étouffé de voix. Au même instant ou une seconde après, le bruit se renouvela au fond du couloir qui menait de ces pièces-là à la porte de chêne. Je me jetais contre elle avant qu'il ne fût trop tard et je la fermai précipitamment en pesant sur elle de tout mon poids, la clé était heureusement de notre côté et, pour plus de sûreté, je poussai le gros verrou » (*Nbc*, p. 29).



persuadé qu'une ombre de lui-même (« a shadow of himself ») rôde dans la maison. Dans « Casa tomada », ce dédoublement n'existe pas, pas plus que la rencontre avec ces « autres » mystérieux. Dans les deux cas, néanmoins, ce qui s'exprime est le besoin de donner sens à une situation exceptionnelle en lui fournissant une forme, quand bien même celle-ci est le résultat d'une appréhension paranoïaque de la réalité. De la même façon, dans *Plan de evasión*, tout le récit est parcouru par la possibilité que ce que raconte le personnage principal, Nevers, soit une hallucination à laquelle il est le seul à trouver une cohérence. Le dispositif narratorial, qui emploie un narrateur premier, l'oncle de Nevers, pour commenter les actions et les lettres de ce dernier, permet cette mise en doute du récit, l'oncle posant systématiquement la question de la validité des propos de son neveu. C'est particulièrement le cas lorsque Nevers, dans ces lettres, se lance dans des hypothèses où un complot généralisé explique l'ensemble de ce qui se passe sur l'île :

*¿O el gobernador será el culpable de todo esto ? No parecía posible : él era uno de los « enfermos ». Sin embargo – continúa Nevers – hay quienes se operan a sí mismos ; quienes se suicidan. Tal vez los haya dormido, y se haya dormido, por un tiempo largo ; quizá por años ; quizá hasta la muerte. Sin duda Dreyfus les da (consciente o inconscientemente) alguna droga. Quizá – pensó ya en pleno furor conjetural – esa droga produce dos tipos alternados de sueños, que corresponden a nuestro sueño y a nuestra vigilia. Uno de reposo : estos pacientes lo tienen durante el día ; otro de actividad : lo tienen de noche, que es más vacía que el día, menos rica en hechos capaces de interrumpir el sueño [...]. De estas pobres eculubraciones, Nevers pasa a no sé qué fantasía metafísica, evoca a Schopenhauer, y, pomposamente, narra un sueño<sup>1</sup>.*

Les passages en italique sont extraits des lettres de Nevers, tandis que les commentaires sont l'œuvre de son oncle. Leur ton méprisant donne une idée claire du jugement que ce dernier porte sur la pensée de son neveu : il renvoie, par ses sentences définitives, le récit de Nevers à une origine paranoïaque sans intérêt, décrédibilisant entièrement son témoignage. D'où le dispositif narratif très particulier du roman, qui construit une théorie du complot, par les lettres de Nevers, tout en la démentant, par les opinions de son oncle. Bioy Casares, à l'évidence, joue à instaurer une atmosphère de conspiration, en nommant l'un des personnages Dreyfus, et en installant chez Nevers le fantôme que « Dreyfus era el organizador de todos<sup>2</sup> ». Est ici mise en scène une histoire sans cesse minée par le doute, où la paranoïa possible du personnage est pointée du doigt par un narrateur surplombant. Comme dans « Markheim » ou « Casa tomada », un épisode met en scène des bruits mystérieux entendus par Nevers. Mais, contrairement à ce qui se passe chez

<sup>1</sup> *Nov*, p. 176-177 : « Ou bien fallait-il penser que le gouverneur était le responsable de tout ? Cela paraissait impossible : il était l'un des « malades ». Cependant, continue Nevers, il y a des gens qui s'opèrent eux-mêmes ; il y en a qui se suicident. Peut-être les a-t-il endormis et s'est-il endormi lui-même pour tout un temps ; peut-être pour des années ; peut-être jusqu'à ce que mort s'ensuive. Dreyfus, sans doute, leur donne (consciemment ou sans le savoir) une drogue quelconque. Peut-être, se dit-il en plein délire conjectural, cette drogue produit-elle alternativement deux types de sommeil correspondant à notre sommeil et à notre veille. L'un qui repose : ces patients le vivent durant le jour ; l'autre qui est actif : ils le vivent pendant la nuit, qui est plus vide que le jour, moins riche en événements susceptibles d'int interrompre leur sommeil [...]. Après ces piètres éculubrations, Nevers passe à je ne sais quelle digression métaphysique, évoque Schopenhauer et raconte, en termes emphatiques, un rêve qu'il a eu » (*Rom*, p. 143-144).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 184 : « c'était Dreyfus qui avait tout organisé » (*Rom*, p. 149).

Stevenson et Cortázar, le narrateur prend des précautions oratoires pour présenter l'événement, en sous-entendant une possible hallucination :

Lo que pasó después entra en la categoría de hechos que tuvieron un testigo ; que el testigo mienta, se engañe o diga la verdad, es cuestión que sólo podrá resolverse por un estudio lógico del conjunto de sus declaraciones.

Nevers dice que oyó unos quejidos ahogados ; que hubo un momento en que los oyó casi inconscientemente, y otro en que empezó a atenderlos ; que esta sucesión, aunque precisa en su mente, fue rápida<sup>1</sup>.

Le problème est que le narrateur, après avoir mis si régulièrement en doute les propos de Nevers, disparaît quasiment du texte au moment de la résolution du mystère, laissant le lecteur orphelin de ce regard surplombant, et à première vue rationnel, qui l'accompagnait depuis le début. Le texte, par conséquent, se replie sur sa paranoïa première, en proposant une conclusion satisfaisante du point de vue de Nevers et de ce que lui-même a vu, mais polluée par le souvenir des jugements extérieurs qui l'ont accompagné jusqu'alors. Comme dans « Casa tomada » et « Markheim », le récit recompose un rapport paranoïaque au monde qui l'entoure, en sous-entendant l'existence d'une autre réalité dont la principale caractéristique est de conspirer à nuire au personnage principal. Ce faisant, ces trois textes mettent en doute l'homogénéité du Moi, capable, comme Markheim, de se scinder en deux face à ses propres actions.

### 3. Une poétique de l'anti-réalisme ?

Ces critères thématiques de l'imaginaire du déplacement sont utiles en ce qu'ils nous permettent de dégager des constances dans la manière dont nos auteurs construisent un univers. En ce sens, leur pratique fictionnelle pourrait tout à fait s'inscrire dans celle du réalisme magique, si l'on compare les paragraphes précédents aux caractéristiques du réalisme magique selon Wendy Faris. Cette dernière a en effet proposé un tableau thématique assez convaincant du concept, en dégageant cinq caractéristiques principales et neuf caractéristiques secondaires<sup>2</sup>. Plusieurs de ces caractéristiques concordent avec ce que nous avons pu relever précédemment : le réalisme magique présenterait un monde où les frontières du réel et de l'imaginaire sont floues, remettant en question les représentations classiques du temps, de l'espace et de l'identité, multipliant les effets d'étrangeté, jouant sur la répétition et le dédoublement.

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 193 : « Ce qui se passa ensuite entra dans la catégorie des faits qui se produisirent devant témoin ; que le témoin mente, se trompe ou dise la vérité, c'est une question qui ne pourra être élucidée que par un examen méthodique de l'ensemble de ses déclarations./ Nevers dit qu'il entendit des plaintes étouffées ; qu'il y eut un moment où il les entendit presque inconsciemment puis un autre où il commence à y prêter attention ; que ces deux moments, bien distincts dans son esprit, se succédèrent rapidement » (*Rom*, p. 156).

<sup>2</sup> Wendy Faris, « Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction », *op. cit.*

Mais, aussi convaincants puissent-ils être, ces arguments se heurtent au défaut fondamental de la critique thématique, au sujet de laquelle on peut reprendre la remarque de Tzvetan Todorov : « avec la critique thématique, on dispose d'une liste infinie de termes qu'il faut inventer à partir de zéro pour chaque texte<sup>1</sup> ». Aucune liste, si complète soit-elle, ne pourra en effet rendre compte de l'ensemble des phénomènes présents dans chaque texte ; la souplesse même de cette méthode rend sa rigueur problématique, puisqu'il y suffit de combiner des éléments d'une énumération pour faire entrer un texte dans un cadre théorique. La méthode thématique, par ailleurs, n'informe qu'imparfaitement sur le point de vue des personnages, du lecteur et du narrateur sur l'univers proposé par la fiction. Or cette question est capitale dans nos textes, marqués majoritairement par la scission entre un monde premier et un monde secondaire : la relation entre les deux ne saurait être définie sans un minimum de rigueur théorique.

Le problème, au fond, est de définir le point de vue que la narration porte sur la fiction. Seule une recherche dans ce sens peut permettre de séparer deux types de réflexion que la critique a, souvent, tendance à mélanger, et qui a participé à la confusion autour de la littérature anti-réaliste, particulièrement le réalisme magique. La filiation de ce dernier avec le *romance*, telle que nous l'avons développée précédemment, est une filiation historique et géographique, qui concerne une esthétique générale, définie par une généalogie littéraire construite sur la longue durée. Elle se situe dans le cadre d'une réflexion sur le genre, au sens large du terme. Mais elle ne nous renseigne en rien sur la façon de raconter, sur la position du narrateur et sur la valeur textuelle de l'univers représenté. Comprendre le rapport entre monde premier et monde secondaire, dans notre corpus, suppose une étude narratologique des enjeux fictionnels ; dans ce cas, le concept de réalisme magique (mais aussi de fantastique) entre dans une autre catégorie, celle de mode narratif, qui concerne exclusivement le rapport au monde fictionnel, indépendamment des données d'histoire littéraire. Préciser la définition d'un imaginaire du déplacement suppose donc de s'engager dans cette voie, en souscrivant à la remarque de Charles Scheel selon qui « l'intérêt particulier des modes narratifs est de décrire le fonctionnement de textes "frontières" dans lesquels un code réaliste s'articule, paradoxalement, avec un code de l'imaginaire<sup>2</sup> ».

### 3.1. Qui croire ? Modes narratifs et représentations du surnaturel

#### a. Définition du mode narratif

Tzvetan Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique*, propose un schéma de la littérature anti-réaliste qui reste à bien des égards une référence : il y distingue l'étrange, où le

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 104.

<sup>2</sup> Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, op. cit., p. 106.

surnaturel ne serait qu'un effet de manche, gommé par des explications rationnelles ; le fantastique, qui est « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel<sup>1</sup> », où l'existence du surnaturel reste de l'ordre du doute ; et le merveilleux, où le récit est entièrement construit par un autre code de représentation, le surnaturel ne posant aucun problème aux personnages. Todorov, malheureusement, ne fait jamais de distinction claire entre genre et mode : malgré son souci de définir une structure rigoureuse du fantastique, il retombe, par moments, dans une conception générique de la notion<sup>2</sup>. Ce défaut de définition a été en partie corrigé par les travaux d'Amaryll Chanady, suivie par Charles Scheel, qui consiste en un examen de la littérature anti-réaliste comme mode-narratif<sup>3</sup>. Reprenant les définitions de Gérard Genette dans *Nouveau discours du récit*, qui regrettait la confusion que pouvait créer la double acception du terme<sup>4</sup>, Scheel décrit le mode narratif comme « l'association du mode et de la voix<sup>5</sup> », c'est-à-dire de la focalisation et de la situation narrative (homo-, hétéro- ou autodiégétique). Les modes changent en fonction de l'articulation qu'ils installent entre différents codes, notamment les codes réalistes et surnaturels :

Le « code » est la manière dont le discours narratif structure les données de l'histoire, leur octroyant un type de cohérence. Le(s) code(s) d'un texte détermine(nt) le mode du récit. Si des modes narratifs (improprement appelés « genres ») comme le policier, le fantastique, le féérique et la science-fiction sont devenus conventionnels, c'est parce que les textes qui les illustrent affichent leur(s) code(s), reconnaissable(s) par le lecteur<sup>6</sup>.

Dans le cadre de la littérature occidentale, le mode réaliste est « un degré zéro de la prose fictionnelle, constitué d'un seul code : celui régi par la notion de vraisemblance<sup>7</sup> » : ce code réaliste se construit par la création d'un cadre diégétique mimétique du monde réel, et par une structure événementielle organisée par une causalité rationnelle. À l'inverse, le code surnaturel, trahit cette causalité en proposant des phénomènes non acceptables par un esprit rationnel, dont ceux étudiés dans la partie précédente.

Par conséquent, un mode narratif réaliste consiste en une domination exclusive du code réaliste, tandis que le mode narratif merveilleux, pour reprendre le terme de Todorov, consiste en une acceptation totale de la logique du code surnaturel. Certains textes de notre corpus appartiennent clairement au mode merveilleux : un certain nombre de textes polynésiens de Stevenson, dont « *The Isle of Voices* » ou « *The Bottle Imp* », se déroulent ainsi dans un monde

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 29.

<sup>2</sup> Il affirme notamment à plusieurs reprises que le fantastique est un « genre » (*ibid.*, p. 46 et 47).

<sup>3</sup> Amaryll Chanady, *Magical Realism and the Fantastic : Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York et Londres, Garland Publishing, 1985 ; Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, op. cit.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 28. Les deux acceptions en question sont celle du mode au sens large, qui permet de distinguer récit et représentation dramatique, et du mode comme « procédés de régulation de l'information narrative », dont la focalisation.

<sup>5</sup> Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, op. cit., p. 105, n. 5.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 107.

où le surnaturel est considéré comme normal et ne pose guère de problèmes aux personnages ou au lecteur, ce dernier acceptant le contrat diégétique passé avec le narrateur. De la même façon, certains textes sont uniquement façonnés par un code réaliste – *Kidnapped*, de Stevenson, par exemple.

L'intérêt de la notion de mode narratif, comme le dit Scheel, réside dans son application aux formes frontières, qui utilisent plusieurs codes à la fois. Amaryll Chanady propose, dans ce genre de cas, de distinguer trois critères de définition :

- 1) La présence des deux codes narratifs, réaliste et surnaturel.
- 2) La manière dont la narration installe une hiérarchie entre ces codes.
- 3) L'attitude auctoriale par rapport aux univers représentés.

Ces trois traits distinctifs doivent permettre, tout en soulignant la proximité de ces formes frontières, d'en délimiter les définitions. Chanady s'appuie ici sur le concept de compétence littéraire, qui suppose une reconnaissance par le lecteur des codes narratifs, et engage ainsi sa capacité à se situer par rapport au monde fictionnel proposé.

Il faut bien distinguer à nouveau, à ce stade de la réflexion, la présence du surnaturel dans ces formes frontières et son existence dans des textes exprimant une authentique croyance dans l'irrationnel, distinction qui recoupe notre opposition entre imaginaire du déplacement et imagination territorialisée. Les modes narratifs mélangeant plusieurs codes sont, dans notre optique, des modes fondamentalement construits à partir d'une appréhension rationnelle du monde, qui est interrogée, et non niée. Comme l'écrit Chanady, l'auteur de récits magico-réalistes ou fantastiques « présente implicitement la vision irrationnelle du monde comme différente de la sienne<sup>1</sup> » : il est clair qu'il n'y croit pas, mais il crée tout de même une narration permettant de mettre en doute l'homogénéité du code réaliste.

#### *b. Le mode narratif fantastique*

Le mode narratif fantastique, selon Chanady, instaure une antinomie entre les codes réaliste et surnaturel, qu'elle définit comme « la présence simultanée de deux codes conflictuels dans le texte<sup>2</sup> », participant de la désorientation du lecteur face à une hiérarchie brouillée du système de représentation. Sa caractéristique principale est que cette antinomie est irrésolue : la narration indique au lecteur que l'antinomie n'est pas normale, mais elle ne donne jamais d'indices permettant de résoudre le problème ontologique posé par la cohabitation de deux codes narratifs.

---

<sup>1</sup> Amaryll Chanady, *Magical Realism and the Fantastic : Resolved versus Unresolved Antinomy*, *op. cit.*, p. 22. Nous utilisons la traduction donnée par Charles Scheel, qui cite abondamment l'ouvrage dans *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, *op. cit.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 11.

On retrouve ici l'idée de l'hésitation chère à Todorov, définie de manière plus rigoureusement narratologique : dans le mode fantastique, la voix narrative fait sentir au lecteur qu'un phénomène entre en contradiction avec le code réaliste, et s'en inquiète. Mais elle ne résout pas pour autant la question, puisque le propre du fantastique est de se soustraire à l'explication finale, en général du fait de l'incapacité de la voix narrative à résoudre cette antinomie.

Par ailleurs, le fantastique est défini par sa « réticence auctoriale », à savoir « la rétention délibérée d'informations et d'explications sur le monde déconcertant de la fiction narrée<sup>1</sup> ». Cela suppose que l'auteur ne vienne jamais contredire les informations apportées par la focalisation, que ce soit par une intrusion dans le texte ou par un dispositif paratextuel. La réticence auctoriale rend l'irrésolution de l'antinomie au niveau narratif encore plus spectaculaire, étant donné qu'elle n'explique pas la raison de cette antinomie – folie, maladie, rêve, ....

Un exemple flagrant, dans notre corpus, de mode narratif fantastique est le conte de Cortázar « Las Ménades ». Dans ce texte, le narrateur autodiégétique vient assister à une représentation musicale qui, peu à peu, tourne à une scène d'hystérie collective, comme si la foule de spectateurs, hypnotisée par la musique, était revenue à l'état sauvage. La particularité de la narration de ce conte est de faire du narrateur l'incarnation du point de vue rationnel sur les événements ; ce dernier, en effet, considère comme fondamentalement anormale cette invasion du surnaturel dans un cadre jusque-là régi par un code réaliste. « Realmente era una exageración<sup>2</sup> », pense-t-il ainsi lors des premiers signes d'hystérie, alors que le surnaturel n'est encore qu'au début de son apparition. En donnant à son narrateur le statut de spectateur, Cortázar confirme que la coexistence des deux codes est problématique, même si le narrateur, vers la fin, est lui aussi victime du délire général :

Hasta ese instante yo había mirado todo con una especie de espanto lúcido, por encima o por debajo de lo que estaba ocurriendo, pero en el mismo momento me distrajo un grito agudísimo a mi derecha y vi que el ciego se había levantado y revolvía los brazos como aspas, clamando, reclamando, pidiendo algo. Fue demasiado, entonces ya no pude seguir asistiendo, me sentí partícipe mezclado en ese desbordar del entusiasmo y corrí a mi vez hacia el escenario y salté por un costado, justamente cuando una multitud delirante rodeaba a los violinistas<sup>3</sup>.

Ce passage résume bien le fonctionnement du mode fantastique : la position de surplomb et l'expression « espanto lúcido » indique clairement la conscience du narrateur que la situation est en contradiction avec le code réaliste ; mais le fait que lui aussi cède à ce débordement

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>2</sup> *C.*, p. 428 : « C'était vraiment excessif » (*Nbc*, p. 274).

<sup>3</sup> *C.*, p. 432 : « J'avais jusque-là surveillé ce délire avec une sorte d'effroi lucide, me tenant un peu au-dessus ou au-dessous de ce qui arrivait, mais soudain un cri sursaut à ma droite me fit sursauter et je vis que l'aveugle s'était levé et qu'il agitait les bras en criant, comme s'il suppliait, réclamait quelque chose. Je n'y tins plus, de spectateur je devins acteur moi aussi, emporté par ce raz de marée d'enthousiasme, je courus à mon tour vers la scène et bondis sur l'estrade juste au moment où une foule délirante encerclait les violonistes » (*Nbc*, p. 277).

(« débordar ») amplifie la puissance du phénomène surnaturel, et en accrédite l'existence. La présence, jamais explicitée, si ce n'est par le sous-entendu du titre, de la mystérieuse femme en rouge qui semble le centre de la scène confirme l'intrusion du code surnaturel dans le code réaliste, tout en laissant une conclusion ouverte, sans résolution. Le fonctionnement de « Markheim », de Stevenson, suit à peu près la même logique : tout le début du conte est façonné par un code strictement réaliste, jusqu'à l'apparition des visions de Markheim, dont on ne quitte jamais le point de vue. La réticence auctoriale joue ici un rôle très important, en ne donnant jamais la clé pour identifier le personnage qui apparaît à la fin et qui semble un double de Markheim ; ce dernier perçoit qu'il a basculé dans un régime de représentation contradictoire, mais, comme le narrateur de « Las Ménades », finit par être envahi par le code surnaturel, sans que l'ensemble du texte ne se présente autrement que comme une hypothèse : en l'absence d'explications, l'antinomie reste irrésolue. Le même procédé sert de base à la nouvelle « The Body-Snatcher », où monte tout au long de la nouvelle « l'horreur de l'impossible » (« a horror of what could not be<sup>1</sup> »), la réapparition d'un cadavre censé avoir disparu. L'image qui sert de dénouement résume parfaitement le fonctionnement du fantastique : les deux personnages, épouvantés par la réapparition du cadavre, sautent du cabriolet dans lequel ils roulaient, laissant le corps s'en aller, et son mystère avec. Le lecteur termine sa lecture avec cette image du cabriolet disparaissant à l'horizon, emportant avec lui toute possibilité d'explication. L'antinomie est aussi, dans le fantastique, vecteur de frustration.

Tous ces exemples illustrent la manière dont le fantastique tend à rendre la cohabitation des deux codes problématique pour tout le monde : le lecteur, mais aussi les personnages et le narrateur. C'est pour cela que l'antinomie est irrésolue : face à cette contradiction patente, l'attitude attendue est celle de la perplexité, et de l'impossible prise de position par rapport à ce qui se produit, qui n'entre dans aucun système de croyance. La narration de « Casa tomada », de Cortázar, est à cet égard intéressante, parce que l'hésitation est maintenue malgré une narration qui, elle, accepte le surnaturel comme normal. On a déjà cité l'étrange réaction du narrateur et de sa sœur lorsqu'ils entendent pour la première fois des bruits dans la maison : tous deux agissent comme s'ils s'attendaient à une intrusion et qu'ils savaient qui en était responsable. Or l'incipit, en laissant entrouverte la possibilité de l'inceste entre les deux personnages et en donnant une impression d'étrangeté à leur mode de vie<sup>2</sup>, jette un doute sur la véracité du récit du narrateur. Sa réaction est étrange justement parce qu'elle est en décalage, comme le reste de son témoignage, avec le cadre réaliste qu'il décrit : contrairement à « Las Ménades », le narrateur n'est pas

---

<sup>1</sup> *W 11*, p. 145 (*Nvl 2*, p. 25).

<sup>2</sup> « No es un incesto consumado no mucho menos pero existe una relación ambigua entre los dos hermanos ; eso es evidente » (Ernesto González Bermejo, *Revelaciones de un cronopio*, *op. cit.*, p. 54).

l'incarnation d'une posture rationnelle, ce qui permet à l'auteur de créer l'irrésolution de l'antinomie, par le doute que le lecteur entretient vis-à-vis de la fiabilité de ce qui lui est raconté. On pourrait dire, en somme, que « Casa tomada » confirme la tendance de la réticence auctoriale, dans le fantastique, à créer la perturbation en faisant pencher la balance dans le sens inverse de celle de la narration, afin de laisser le lecteur en proie à l'hésitation. L'auteur représente la fiabilité rationnelle, lorsque le narrateur ne semble pas capable de cette fiabilité.

*c. Le mode narratif magico-réaliste*

La différence entre les modes narratifs fantastique et magico-réaliste n'est pas colossale, mais elle tient, pour l'essentiel, à ce point nodal qu'est la conscience, aux différents niveaux de réception du texte, du caractère problématique de l'antinomie des deux codes. Amaryll Chanady l'explique très clairement :

Le réalisme magique et le fantastique sont caractérisés par des codes cohérents du naturel et du surnaturel [...]. Alors que dans le fantastique, le surnaturel est perçu comme problématique, puisqu'il est manifestement antinomique par rapport au cadre rationnel du texte, le surnaturel dans le réalisme magique est accepté comme faisant partie de la réalité. Ce qui est antinomique au niveau sémantique est résolu au niveau de la fiction. La réticence auctoriale joue un rôle essentiel dans chacun de ces deux modes, mais elle assume une fonction différente dans les deux cas. Alors qu'elle crée une atmosphère d'incertitude et de désorientation dans le fantastique, elle facilite l'acceptation de l'incongru dans le réalisme magique. Dans le premier cas, elle rend le mystérieux encore plus inacceptable, dans l'autre, elle intègre le surnaturel dans le code du naturel, qui doit redéfinir ses frontières<sup>1</sup>.

Pour Chanady, le propre du réalisme magique comme mode narratif est d'ignorer l'antinomie des codes narratifs, ce qui le rend différent du fantastique. Il ne s'agit pas, comme on l'a déjà noté, de penser que la narration magico-réaliste exprime une croyance dans les phénomènes surnaturels ; la logique du mode est plutôt une logique d'esquive, où ni le narrateur, ni l'auteur, ne donne d'avis sur la question. Surnaturel et réalisme sont présentés de la même façon, sans que le narrateur ne semble se préoccuper des phénomènes inacceptables créés par cette cohabitation. Chanady cite le début de *La Métamorphose* comme l'exemple même d'une narration magico-réaliste : la proposition initiale, celle de la transformation soudaine de Gregor Samsa en cafard, a beau être rationnellement incompréhensible pour le lecteur, le narrateur fait comme si elle était normale, en se réfugiant derrière le point de vue de Gregor, focalisation majoritaire du texte. Fondamentalement, donc, et contrairement au fantastique, le réalisme magique est un mode caractérisé par l'absence de fiabilité des instances productrices du récit, comme l'explique Charles Scheel :

---

<sup>1</sup> Amaryll Chanady, *Magical Realism and the Fantastic : Resolved versus Unresolved Antinomy*, *op. cit.*, p. 30.



Le texte magico-réaliste pose un narrateur fantasque. En résolvant une antinomie criante par l'esquive, il la fait endosser au lecteur. Celui-ci fait alors face à une autre énigme : que penser d'un narrateur qui le met face à une résolution d'antinomie aussi incongrue ? Ainsi, la question de l'antinomie dans le réalisme magique est déplacée sur l'axe de communication : résolue par le narrateur, elle l'est d'autant moins pour le lecteur<sup>1</sup>.

De la même manière, la réticence auctoriale consiste à ne pas commenter la position pourtant contestable du narrateur, et à maintenir ce silence jusqu'au bout du texte, « laiss[ant] le lecteur mariner dans l'ambiguïté<sup>2</sup> » ; tout est fait pour que le lecteur ne puisse jamais distinguer de hiérarchie entre les deux codes.

La narration du conte de Cortázar « Axolotl » est, de ce point de vue, un exemple parfait. Le premier paragraphe fonctionne exactement comme l'incipit de *La Métamorphose*, en laissant le lecteur face à une proposition ontologiquement absurde, qui ne sera jamais démentie ni expliquée par la suite : « Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín de las Plantas y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl<sup>3</sup> ».

La proposition est doublement inacceptable, d'un point de vue rationnel : en raison de la métamorphose, en premier lieu, mais aussi parce que cette dernière suppose l'impossibilité du témoignage *a posteriori* que le lecteur est en train de lire. La suite du récit raconte le processus de la transformation, mais ne le rend jamais plus acceptable, et le narrateur autodiégétique n'est jamais, à l'inverse de « Casa tomada », mis en doute d'une manière ou d'une autre. Bien au contraire, les dernières lignes renforcent l'absence de fiabilité du narrateur, en laissant entendre que celui qui écrit pourrait être celui avec qui le narrateur a échangé son corps, dans une sorte de mise en abyme étourdissante pour les repères du lecteur : « creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl<sup>4</sup> ». Dans un entretien donné à la fin de sa vie, Cortázar a eu l'occasion de s'expliquer sur ce procédé :

O. P. : « Axolotl », ¿es también una pesadilla ? En « Axolotl », desde el comienzo mismo del cuento se nos obliga a aceptar que el narrador, que fue un hombre, es ahora un axolotl.

[...] J. C. : A tal punto es justo lo que decís que durante mucho tiempo – incluso antes de darlo a la imprenta – dudé si era bueno o no dejar así esa frase inicial, esa afirmación, « ahora soy un axolotl ». Dudé si no tendría que haberla suprimido y haber hecho el cuento de manera que finalmente se viera la metamorfosis pero

---

<sup>1</sup> Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>3</sup> C, p. 499 : « Il fut une époque où je pensais beaucoup aux axolotls. J'allais les voir à l'aquarium du Jardin des Plantes et je passais des heures à les regarder, à observer leur immobilité, leurs mouvements obscurs. Et maintenant je suis un axolotl » (*Nbc*, p. 336).

<sup>4</sup> C, p. 504 : « il croira qu'il invente un conte et il écrira tout cela sur les axolotls » (*Nbc*, p. 340).

que no esté anunciada. no sé porque lo dejé. No lo lamento ahora, tengo la impresión de que se ha jugado limpio, el lector tiene la sensación que no le engañan<sup>1</sup>.

Peut-être le lecteur a-t-il cette impression ; mais il ne fait aucun doute qu'il est, du fait de cette première phrase, mis face à une affirmation bouleversant ses repères et que la narration, en n'apportant jamais de correction, accrédite cet abandon du lecteur à son propre sort.

On trouve également chez Borges certaines nouvelles pouvant s'apparenter au mode narratif du réalisme magique, par la manière dont elles laissent le lecteur gérer une situation rationnellement invraisemblable. « El milagro secreto » est de celles-là, du fait de l'événement qui lui donne son titre : Jaromir Hladik, le personnage principal, est un écrivain qui, à l'instant même où il va être fusillé par les nazis – dans un contexte parfaitement réaliste et documenté historiquement –, se voit accorder un an pour terminer son œuvre. Le temps et l'espace autour de lui s'immobilisent, et son esprit a droit à une année entière de sursis, en attendant que les balles le tuent. Le « miracle » est, à tous les égards, impossible et inacceptable du point de vue rationnel, si l'on accepte au premier degré sa description :

El universo físico se detuvo.

Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro<sup>2</sup>.

Borges, volontairement, se réfugie derrière le point de vue de Hladik, qui est constamment convoqué lorsqu'il s'agit de donner une explication au phénomène. Pour le personnage, l'immobilisation du temps est sans aucun doute due à sa prière, faite en prison :

Pensó *estoy en el infierno, estoy muerto*. Pensó *estoy loco*. Pensó *el tiempo se ha detenido*. Luego reflexionó que en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento [...]. Otro « día » pasó, antes que Hladík entendiera.

Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor : un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto : lo mataría el plombo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden. De la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar et Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, op. cit., p. 94 : « O. P. : “Axolotl”, est-ce aussi un cauchemar ? Dès le début de cette nouvelle on est obligé d'accepter que le narrateur, qui a été un homme, soit maintenant un axolotl. / [...] J. C. : Ce que tu dis là est si vrai que pendant longtemps – et même à la veille de donner à l'imprimerie – je me suis demandé si c'était bon ou mauvais de laisser telle quelle cette phrase initiale, cette affirmation “maintenant je suis un axolotl”. Je me suis demandé s'il ne fallait pas la supprimer et écrire la nouvelle de façon qu'on voie finalement la métamorphose sans qu'elle ait été annoncée. Je ne sais pas pourquoi j'ai laissé la phrase. Je ne le regrette pas maintenant : j'ai l'impression d'avoir joué franc-jeu, le lecteur n'a pas l'impression d'avoir été dupe » (*Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 77-78).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 512 : « L'univers physique s'arrêta. / Les armes convergèrent sur Hladik, mais les hommes qui allaient le tuer étaient immobiles. Le bras du sergent éternisait un geste inachevé. Sur une dalle de la cour une abeille projetait une ombre fixe. Le vent avait cessé, comme dans un tableau » (*OeC*, p. 540-541).

<sup>3</sup> *ObC*, p. 512 : « Il pensa “je suis en enfer”, “je suis mort”. Il pensa “je suis fou”. Il pensa “le temps s'est arrêté”. Puis il réfléchit : dans ce cas, sa pensée se serait arrêtée [...]. Un autre “jour” passa avant que Hladik eût compris. / Il avait sollicité de Dieu une année entière pour terminer son travail : l'omnipotence divine lui accordait une année. Dieu

La dernière phrase peut résumer l'attitude du lecteur face à l'événement qui lui est proposé, au moins jusqu'à l'idée de la gratitude ; cette dernière propose une interprétation, en lien avec le discours indirect libre employé constamment par Borges dans ce passage. Or cette interprétation n'est, évidemment, jamais confirmée par l'auteur, qui se garde bien de donner une opinion sur le destin de son personnage. Ce qu'on sait des croyances religieuses de Borges laisse à penser que ce « miracle » n'est pas à prendre au premier degré, mais rien ne permet de confirmer *textuellement* cette hypothèse : à l'exception de l'explication religieuse de Hladik, aucune piste ne nous est fournie. Au niveau narratologique, donc, le code surnaturel est bel et bien accepté. L'ambivalence propre à l'écriture de Borges fait qu'il est tout à fait possible d'interpréter différemment le conte, surtout en regard des autres textes de *Ficciones*, qui font la part belle aux illusions et aux tromperies en tout genre. On peut tout à fait lire « El milagro secreto » comme un rêve ou comme une plongée dans le fantasme du personnage, d'autant que les pages précédentes nous ont montré ce dernier en train d'imaginer sa mort. Mais c'est aussi le propre de la narration magico-réaliste, par son refus de prendre en compte l'antinomie des codes narratifs, de faire naître des interprétations de ce genre ; « El milagro secreto », de ce point de vue, ne fait pas exception.

### 3.2. L'impossible unification des modes narratifs

#### a. *Narrations hétérogènes* : *The Master of Ballantrae* et *Plan de evasión*

Les définitions narratologiques d'Amaryll Chanady, sans doute les meilleures qui soient pour définir rigoureusement la littérature anti-réaliste, ont le défaut de sous-estimer la possible hétérogénéité de la narration d'un texte. Or l'un des procédés favoris des auteurs de notre corpus est, justement, de jouer sur la non-fiabilité du narrateur en multipliant les points de vue, brouillant ainsi les tentatives de définition. Un examen des romans de Stevenson *The Master of Ballantrae* et de Bioy Casares *Plan de evasión* nous en fournira une illustration.

La structure entière de *The Master of Ballantrae* est fondée sur « la curieuse alliance du réalisme et de fantastique<sup>1</sup> », qui passe par une narration extrêmement complexe. Stevenson fait en effet en sorte que le surnaturel soit présent tout au long de son récit, tout en multipliant les points de vue sur ces manifestations. Le surnaturel est incarné par le duo formé par le Maître, James Durie, et son serviteur hindou Secundra Dass, ramené de son exil aux Indes, duo autour duquel se construit progressivement une aura de magie et de mystère. Dès le moment de la dispute initiale,

---

opérait pour lui un miracle secret : le plomb germanique le tuerait à l'heure convenue ; mais, dans son esprit, une année s'écoulerait entre l'ordre et l'exécution de cet ordre. De la perplexité il passa à la stupeur, de la stupeur à la résignation, de la résignation à une soudaine gratitude » (*OeC*, p. 541).

<sup>1</sup> Julia Reid, *Robert Louis Stevenson, Science and the Fin de Siècle*, *op. cit.*, p. 134 : « a curious combination of realism and fantasy ».

le père de James en fait « a devil of a son<sup>1</sup> », première apparition de l'assimilation au diable qui va suivre le Maître durant tout le roman. Un des serviteurs de la maison, Macconochie, parle de l'amour qu'ont les gens du pays pour le Maître comme celui d'hommes ayant « the deil's in their thrapples<sup>2</sup> » ; Mackellar estime quant à lui qu'il a « all the gravity of the splendour of Satan in the *Paradise Lost*<sup>3</sup> ». Ce caractère diabolique, que toute la narration s'emploie à construire, est souligné par Stevenson lui-même dans une lettre à Sidney Colvin du 24 décembre 1887 : le Maître, dit-il, « is all I know of the devil<sup>4</sup> ». L'immortalité de James est le corollaire de cette assimilation. Comme Stevenson l'écrit dans une lettre à Henry James, en mars 1888, le Maître est un incubé<sup>5</sup>, capable de ressusciter, ce que ses réapparitions successives ne font que progressivement confirmer aux différents protagonistes du roman. Secundra Dass ne fait que confirmer le caractère surnaturel du Maître : Stevenson joue avec une certaine facilité sur les clichés des mystères de l'Inde pour ajouter à la figure de James Durie une dimension de magie exotique. Comme narrateur, Secundra Dass fait entrevoir la possibilité d'un monde où la magie paraît normale, contrairement à l'univers réaliste du début du roman. Dans l'épisode final du roman, lorsque Dass tente d'enterrer vivant le Maître pour lui permettre d'échapper aux bandits qui l'accompagnent, puis essaie de le ramener à la vie, il explique en effet que cette méthode fonctionne parfaitement en Inde :

The sahib and I alone with murderers ; try all way to escape, no way good. Then try this way : good way in warm climate, good way in India ; here, in this damn cold place, who can tell? I tell you pretty good hurry : you help, you light a fire, help rub [...]. I tell you I bury him alive. I teach him swallow his tongue. Now dig him up pretty good hurry<sup>6</sup>.

Devant l'échec de sa tentative, il répète ensuite « good way in India, no good here<sup>7</sup> », confirmant l'idée d'une différence ontologique de rapport au réel entre les deux mondes.

Tout l'intérêt du roman de Stevenson est que l'auteur n'y laisse jamais le lecteur s'installer dans la certitude, grâce à un savant dosage des points de vue. La raison première en est que les narrateurs principaux du roman, Mackellar et le chevalier Burke, sont des représentants évidents d'une attitude rationnelle. Durant toute la première partie du roman, Mackellar garde ainsi une grande distance avec les légendes qui entourent le Maître. Ce n'est qu'à partir du duel entre les

<sup>1</sup> *W* 12, p. 11 : « un diable de fils » (*MB*, p. 667).

<sup>2</sup> *W* 12, p. 18 : « possédés par le diable » (*MB*, p. 677).

<sup>3</sup> *W* 12, p. 109 : « toute la gravité et un peu de la splendeur de Satan dans *Le Paradis perdu* » (*MB*, p. 801).

<sup>4</sup> *W* 33, p. 126 : « est tout ce que je connais du diable » (*LMS*, p. 72).

<sup>5</sup> *W* 33, p. 135.

<sup>6</sup> *W* 12, p. 168 : « Le sahib et moi seuls avec assassins ; essayer tous les moyens échapper, pas moyen échapper. Alors essayer ce moyen ; bon moyen dans pays chaud, bon moyen en Inde ; ici, dans maudit pays froid, qui pouvoir dire ? Moi vous dire : faire très vite ; vous aider, vous allumer du feu, aider frictionner [...]. Moi enterrer le sahib vivant. Moi lui apprendre avaler sa langue. Maintenant déterrer lui, très vite » (*MB*, p. 883).

<sup>7</sup> *W* 12, p. 170 : « Bon moyen en Inde, pas bon ici » (*MB*, p. 885).

deux frères, et de la disparition du corps de James, que la peur du surnaturel semble envahir l'intendant :

And there was the bloodstain in the midst ; and a little farther off Mr. Henry's sword, the pommel of which was of silver ; but of the body, not a trace. My heart thumbed upon my ribs, the hair stirred upon my scalp, as I stood there staring – so strange was the sight, so dire the fears it wakened<sup>1</sup>.

La réaction de Mackellar est typique du registre fantastique : le *topos* des cheveux se dressant sur la tête y est en effet accompagné d'un vocabulaire qui joue à la fois sur l'incompréhension devant un tel événement, avec l'adjectif *strange*, et sur la terreur qu'il provoque (« fears »). Peu après, alors que Henry emmène son fils sur le lieu du duel et lui explique « how there was a man whom the devil tried to kill, and how near he came to kill the devil instead », Mackellar, malgré son agacement, reprend à son compte l'assimilation du Maître au diable<sup>2</sup>. Cette acceptation progressive de la dimension surnaturelle de son ennemi franchit un cap lors de la traversée sur la *Nonesuch*. Mackellar, à cette occasion, appelle presque systématiquement le Maître « this creature<sup>3</sup> », lui déniait le statut humain alors même qu'il est en train de tomber sous son charme. Lors de la dernière scène du roman, celle où Secundra Dass cherche à réanimer le Maître enterré, le témoignage de Mackellar penche définitivement du côté du surnaturel :

Leaning swiftly forth, I thought I could myself perceive a change upon the icy countenance of the unburied. The next moment I beheld his eyelids flutter ; the next they rose entirely, and the week-old corpse looked me for a moment in the face.

So much display of life I can myself swear to<sup>4</sup>.

Comme le fait remarquer Julia Reid, on assiste à « l'invasion progressive du récit de Mackellar par les forces incontrôlables de la superstition irrationnelle<sup>5</sup> ». Le rationalisme de Mackellar, comme celui de Henry avant lui, ne résiste pas aux résurrections répétées du Maître, et finit par devoir cohabiter avec le surnaturel. Ce changement est très visible, dans ce passage, par la modalisation de la description : d'abord hésitante (« I thought I could... »), elle devient plus affirmative avec « I beheld », avant de se défaire des verbes exprimant le point de vue de l'intendant, comme pour mieux confirmer que ce qui est raconté s'est vraiment passé.

---

<sup>1</sup> *W* 12, p. 82 : « Et au beau milieu, il y avait la tache de sang ; un peu plus loin, l'épée de M. Henry, dont le pommeau était d'argent ; mais aucune trace du corps. Mon cœur se mit à battre à tout rompre, mes cheveux se hérissèrent sur mon crâne, comme je restai là à regarder - tant le spectacle était étrange, tant les frayeurs qu'il suscitait étaient affreuses » (*MB*, p. 765).

<sup>2</sup> *W* 12, p. 96 : « comment se trouva ici un homme que le diable essaya de tuer et comment, au lieu de cela, cet homme fut à deux doigts de tuer le diable » (*MB*, p. 784).

<sup>3</sup> *W* 12, p. 122 : « cette créature » (*MB*, p. 820).

<sup>4</sup> *W* 12, p. 169 : « En me penchant vivement en avant, il me sembla percevoir un changement sur les traits glacés du déterré. L'instant d'après, je vis battre ses paupières ; puis elles se soulevèrent tout à fait, et ce cadavre d'une semaine me regarda en face un instant. / Qu'il ait donné un tel signe de vie, je suis tout prêt à le jurer » (*MB*, p. 884).

<sup>5</sup> Julia Reid, *Robert Louis Stevenson, Science and the Fin de Siècle*, *op. cit.*, p. 134 : « gradual invasion of Mackellar's narrative by the uncontrollable forces of irrational superstition ».

On ne peut pas dire, dans cette optique, que réalisme et surnaturel soient mis sur le même plan. Les doutes qui envahissent peu à peu Mackellar sont clairement indiqués comme étant en contradiction avec sa propre représentation du monde, qui a pour base une conception rationaliste de la réalité. En ce sens, la narration est plutôt de type fantastique : elle repose, pour reprendre les termes d'Amaryll Chanady, sur une antinomie irrésolue entre réalisme et surnaturel, le narrateur ne sachant quelle position adopter face à ces phénomènes qui l'envahissent. *The Master of Ballantrae* est construit de manière à ce que les narrateurs rationnels quittent peu à peu leur sphère de départ pour basculer dans le surnaturel. Mais le vrai problème de cette narration est que ceux qui l'assurent, aussi bien Mackellar que Burke, n'apparaissent pas comme des narrateurs fiables. Lors du duel entre les deux frères, théâtre de l'une des résurrections du Maître, Mackellar lui-même encourage à mettre en doute sa parole, en affirmant « I am no judge of the play » et « my head was gone », puis en ayant sans cesse recours à des modalisateurs du type « it seems », « I believe », ce qui laisse perplexe sur la fidélité de son témoignage<sup>1</sup>. Le même phénomène se reproduit lors de la scène finale : bien que Mackellar affirme être prêt à jurer de ce qu'il a vu, et qu'il fasse appel à d'autres témoins pour confirmer la résurrection fugitive du Maître, la piste de l'hallucination collective n'est pas à exclure. D'autant que le roman se clôt abruptement sur cette scène, sans qu'il y ait de retour d'autres personnages sur ce qu'eux ont vu.

La position de l'écrivain par rapport aux événements du roman est elle aussi, au demeurant, d'une grande ambivalence. Dans la préface, écrite en même temps que le roman mais publiée pour la première fois de manière posthume, Stevenson met en scène un dialogue fictif entre deux personnes qui ne sont autres que lui-même et son ami Charles Baxter – ce dernier étant couvert par un pseudonyme. Il s'y présente comme l'éditeur du texte de Mackellar, qu'il aurait justement récupéré par le biais de Baxter, ce qui lui permet d'affirmer son extériorité complète par rapport au texte, qu'il n'aurait pas du tout modifié. Cette posture narrative ne l'empêche pourtant pas de cultiver l'ambivalence quant aux événements racontés. Sa première réflexion sur les Durrisdeer est en effet d'affirmer que « one of them was out in the '45 ; one had some strange passages with the devil », avant de corriger aussitôt cette impression en parlant de « some deformed traditions » par la rumeur publique<sup>2</sup>. Il intervient une deuxième fois au cœur du roman, par le biais d'une note insérée dans le texte, où il critique à demi-mot l'intransigeance de Mackellar, « rather an exacting servant<sup>3</sup> ». Bien que très concise, la note jette une ombre sur la confiance à accorder au narrateur Mackellar, d'autant qu'elle se situe juste avant le récit des aventures du Maître aux Indes.

---

<sup>1</sup> *W* 12, p. 75 : « je ne suis pas à même de juger le combat », « je n'avais plus ma tête à moi », « je crois », « il me semble » (*MB*, p. 756).

<sup>2</sup> *W* 12, p. 2 : « il y en a un qui a pris part à l'Insurrection de 45, et un autre à qui il est arrivé des choses curieuses avec le diable », « certaines histoires déformées » (*MB*, p. 660 et 661).

<sup>3</sup> *W* 12, p. 99 : « devenu un serviteur plutôt exigeant » (*MB*, p. 787).

Par leur ambiguïté, les deux interventions de l'auteur contribuent à mettre en question la fiabilité narrative du roman, rendant l'identification du mode narratif choisi par Stevenson singulièrement difficile. Le fait que Mackellar ne donne pas tous les gages de fiabilité ouvre la voie à des lectures différentes, garanties par le refus de Stevenson d'avoir recours à une instance narrative surplombante. On peut ainsi estimer que le caractère surnaturel du Maître n'est qu'un effet construit par la peur et la haine de Mackellar et de Henry, qui fausse la représentation d'un monde entièrement réaliste. Le personnage de Secundra Dass, dans ce cas, ne fait que renforcer les préjugés des deux hommes, qui projettent sur lui les fantasmes d'un Orient où la magie est chose normale<sup>1</sup>. En construisant un roman fondé sur la multiplication des points de vue, Stevenson emmène son lecteur sur un terrain mouvant, où le souci de définition devient une véritable gageure.

*Plan de évasión*, de Bioy Casares, est également construit de telle sorte que le traitement du surnaturel y soit sans cesse fuyant. On a déjà parlé, au sujet de ce roman, de narration paranoïaque, due notamment à la structure narrative de départ : les événements sont racontés par les lettres de Nevers, personnage principal de l'histoire, mais c'est son oncle Antoine qui organise le récit, en commentant et critiquant l'écriture de son neveu. Cette illusion de roman épistolaire participe clairement de la difficulté à identifier un point de vue, puisque le narrateur premier interprète à sa manière ce que dit le narrateur second, et peut se permettre de sélectionner les extraits des lettres. L'incipit est, en soi, un résumé parfait du double jeu instauré par Bioy Casares dans la construction de son roman :

*Todavía no se acabó la primera tarde en estas islas y ya he visto algo tan grave que debo pedirte socorro, directamente, sin ninguna delicadeza. Intentaré explicarme con orden.*

Este es el primer párrafo de la primera carta de mi sobrino, el teniente de navío Enrique Nevers. Entre los amigos y los parientes no faltarán quienes digan que sus inauditas y pavorosas aventuras parecen justificar ese tono de alarma, pero que ellos, « los íntimos », saben que la verdadera justificación está en su carácter pusilánime<sup>2</sup>.

Le jeu sur le suspense et la possibilité d'un événement hors du commun, présenté par Nevers, est d'emblée miné par le commentaire de l'oncle, qui crée la méfiance envers ce qui est rapporté :

---

<sup>1</sup> Phénomène narratif que l'on peut interpréter comme des effets de réalisme magique, au sens canadien du terme : voir Raphaël Luis, « Stevenson face à la tragédie de 1745 : conflit historique et surnaturel dans *Le Maître de Ballantrae* », in *Interférences littéraires*, n°14, octobre 2014, « Le réalisme magique comme stratégie narrative dans la réappropriation des traumatismes historiques », s. dir. Eugène Arva et Hubert Roland, p. 129-143.

<sup>2</sup> Nov, p. 101 : « Il y a à peine un jour que je suis dans ces îles, et j'ai déjà vu quelque chose de tellement grave qu'il me faut bonnement et simplement t'appeler au secours. Je vais tenter de m'expliquer en procédant par ordre. / C'est ainsi que commence la première lettre de mon neveu, le lieutenant de vaisseau Henri Nevers. Il ne manquera pas, parmi ses amis et ses parents, de gens pour dire que ses aventures surprenantes et terrifiantes justifient ce ton angoissé, mais les « intimes », eux, savent que ce n'est là qu'un effet de son caractère pusillanime » (*Rom*, p. 83).

face à l'impression laissée par cet incipit, le lecteur s'interroge fatalement sur le degré de fiabilité de Nevers, et est peu prompt à lui accorder sa confiance. L'impression est d'autant plus forte que la place accordée aux textes de Nevers lui-même est finalement mineure, en regard de la reconstruction des événements réalisés par son oncle sur un ton qui oscille entre mépris et condescendance. En même temps, le récit emprunte parfois au discours indirect libre, ce qui contribue à masquer le point de vue énonciatif, en faisant réapparaître la voix de Nevers dans un texte rédigé par son oncle. Le fait est que, tout au long du roman, la narration joue de cet écart entre ce que Nevers pense du mystère de l'île du Diable, qu'il lie à un phénomène surnaturel, et le regard distancié que nous propose le narrateur premier, qui écarte systématiquement l'hypothèse du surnaturel. Lorsque Nevers demande ce que fait le gouverneur Castel avec les animaux qu'il fait venir sur l'île, Dreyfus, le second de Castel, refuse avec horreur d'en parler, attestant l'idée d'un phénomène fondamentalement anormal. On retrouve alors le va-et-vient habituel entre le point de vue de Nevers et celui de son oncle :

*La presencia de los animales y el espanto de Dreyfus sugieren algo – aclara sibilamente mi sobrino – que no se parece a la realidad. Pero Castel no era un sabio incomprendido o siniestro ; era un loco, o un sórdido coleccionista que gastaba los alimentos de los presidiarios en su jardín zoológico<sup>1</sup>.*

En faisant l'hypothèse de « algo que no se parece a la realidad », Nevers se met dans la position du narrateur fantastique, ne sachant que penser d'un phénomène qu'il croit surnaturel. Mais son oncle lui dénie ce droit, par l'ironie de l'adverbe *sibilamente*, qui laisse supposer que Nevers joue un rôle, et par l'affirmation définitive de la normalité de Castel. Le positionnement par rapport à ce qui se passe dans l'île du Diable est par ailleurs complexifié par les hésitations de Nevers lui-même, qui hésite entre plusieurs interprétations. Durant quelques jours, il imagine ainsi que Castel prépare une révolution, tout en se demandant s'il ne doit pas en rester à l'hypothèse surnaturelle :

*Sospecho que razono erróneamente al suponer que las actividades misteriosas que ocurren en la isla del Diablo son políticas y revolucionarias, escribe. Tal vez Castel fuese una especie de doctor Moreau. Le costaba crear, sin embargo, que la realidad se pareciera a una novela fantástica<sup>2</sup>.*

Mis face aux atermoiements de Nevers, amplifiés par le regard critique de son oncle, le lecteur se retrouve manipulé par cette suite d'interprétations qui éloignent puis rapprochent la possibilité du roman fantastique, par une sorte de négation du droit du lecteur à être placé dans une zone de confort où il puisse identifier un mode narratif. Bioy Casares s'amuse à créer un réseau de fausses

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 117 : « *La présence de ces animaux et l'air horrifié de Dreyfus laissent deviner quelque chose – ajoute mon neveu de façon mystérieuse – qui s'écarte de la réalité. Mais Castel n'était pas un savant incompris ou vicieux ; c'était un fou ou un collectionneur sordide qui subtilisait la nourriture des prisonniers pour alimenter son parc zoologique* » (*Rom*, p. 96).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 142 : « *Je crois que je raisonne de travers en pensant que les activités mystérieuses qui se déroulent dans l'île du Diable sont d'ordre politique et révolutionnaire, écrit-il. Peut-être Castel était-il une sorte de docteur Moreau. Il avait peine à croire, cependant, que la réalité ressemblât à un roman fantastique* » (*Rom*, p. 116).



pistes, en jouant sur les références littéraires pouvant servir de modèle d'identification au lecteur : *The Island of Dr. Moreau*, comme dans la citation ci-dessus, mais aussi *Le Mystère de la chambre jaune*, qui sous-entend que l'explication des événements devrait être, en définitive, rationnelle<sup>1</sup>.

La conclusion du roman devrait permettre, en dissipant toutes ces fausses pistes, de résoudre le problème de la narration. Or elle a plutôt tendance à complexifier l'ensemble, en faisant disparaître soudainement les narrateurs. La première piste de résolution appartient clairement au mode fantastique, puisqu'elle est précédée de quelques mots de l'oncle prévenant que l'antinomie, pour reprendre le terme de Chanady, restera irrésolue :

Lo que pasó después entra en la categoría de hechos que tuvieron un testigo ; que el testigo mienta, se engañe o diga la verdad, es cuestión que sólo podrá resolverse por un estudio lógico del conjunto de sus declaraciones<sup>2</sup>.

La suite des événements semble confirmer le bien-fondé de cette précaution oratoire, en présentant un phénomène foncièrement inexplicable :

Entonces, al salir Nevers empujando a un Dreyfus súbitamente privado de voluntad, habría ocurrido otro hecho asombroso. Nevers afirma que unas manos (o que sintió que unas manos), blandamente, sin ninguna fuerza, le apretaron, de atrás, el cuello. Se volvió. En la celda sólo estaba el cadáver<sup>3</sup>.

Notons bien tous les modalisateurs employés par le narrateur, visant à laisser planer le doute sur le témoignage de Nevers – bien que de manière moins définitive qu'auparavant. Pourtant, la suite du récit va offrir une explication au phénomène, faisant basculer le texte dans la science-fiction : des notes laissées par Castel explique qu'il menait, sur l'île du Diable, des expériences visant à modifier la perception physique de l'homme. Comme dans *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, la narration fantastique est remplacée par une explication scientifique qui, comme chez Stevenson, prend la forme d'un témoignage *a posteriori* du savant en question. Mais l'intérêt de *Plan de évasión* est que cette révélation finale débouche sur un silence de la part des deux narrateurs. Nevers complète les explications de Castel, puis disparaît sans que l'on sache ce qu'il advient de lui ; quant à Antoine, il ne réapparaît que pour dire deux phrases factuelles sur la source des textes qu'il propose. Le silence de ce dernier est d'autant plus troublant qu'il laisse le lecteur sur sa dernière impression, celle d'un narrateur fantastique, alors même que le cas semble résolu. La lettre de l'autre neveu d'Antoine, Xavier Brissac, qui forme le dernier chapitre, participe de ce trouble, en n'évoquant que vaguement les expériences de Castel. Tout semble fait, dans ce

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 116 et 128.

<sup>2</sup> *Nov*, p. 193 : « Ce qui se passa ensuite entre dans la catégorie des faits qui se produisirent devant témoin ; que le témoin mente, se trompe ou dise la vérité, c'est une question qui ne pourra être élucidée que par un examen méthodique de l'ensemble de ses déclarations » (*Rom*, p. 156).

<sup>3</sup> *Nov*, p. 194 : « Alors, au moment où Nevers sortait, poussant devant lui un Dreyfus subitement effondré, il se serait produit un autre fait surprenant. Nevers affirme que des mains (ou qu'il sentit que des mains), doucement, sans force aucune, lui serrèrent le cou par-derrière. Il se retourna. Il n'y avait dans la cellule que le cadavre du gouverneur » (*Rom*, p. 157).

dénouement, pour prolonger le doute du lecteur, en passant soudainement de la profusion de pistes d'interprétation à un silence qui jette un soupçon sur la réalité de ce qui nous a été montré. L'arrivée de Xavier Brissac qui, à son tour, écrit à Antoine donne l'impression d'un recommencement du récit, qui serait alors pris dans un processus infini, comme le laissent entendre les derniers mots, « Etcétera<sup>1</sup> ». Cette conclusion ambiguë vient ainsi réaffirmer l'incertitude narrative propre au roman, dont l'on n'arrive pas à dégager un paradigme clair.

*b. L'effet de mise en recueil : l'impossible unification d'un domaine de représentation*

Même s'il ne s'agit que de deux exemples parmi d'autres, l'étude de ces deux romans nous montre à quel point il est difficile d'inscrire la pratique de nos auteurs dans un mode narratif homogène. Mener cette analyse à l'échelle des recueils de contes et nouvelles, susceptibles d'être révélateurs d'une poétique d'ensemble conduit à une conclusion semblable.

Le recueil des *Fables* de Stevenson, par exemple, semble constamment travailler à rendre impossible toute définition d'un code de représentation unique. Pour ce faire, il réutilise les codes du conte et de la fable classiques, mais les déplace de façon à les mettre en décalage par rapport à leur usage traditionnel. Le meilleur exemple en est son utilisation de la formule introductive « il était une fois », censée être, de la part du narrateur, l'indication de l'entrée dans un univers de prodiges et de fantaisie indifférent à la vraisemblance, et que Stevenson utilise systématiquement dans une optique différente. Dans « The Two Matches » comme dans « The Sick Man and the Fireman », la formule ouvre sur un monde qui n'a rien de merveilleux, puisque tous les codes de la représentation réaliste y sont respectés, avec notamment la mention de la Californie dans le premier. Dans « The Yellow Paint », l'incipit laisse augurer d'un monde merveilleux, en mettant en avant une manifestation de magie :

In a certain city there lived a physician who sold yellow paint. This was of so singular a virtue that whoso was bedaubed with it from head to heel was set free from the dangers of life, and the bondage of sin, and the fear of death forever. So the physician said in his prospectus ; and so said all the citizens of the city<sup>2</sup>.

Ce genre d'ouverture est à mi-chemin entre l'univers fabuleux du conte et l'affirmation scandaleuse du mode magico-réaliste, du fait de son inscription réaliste. La suite du récit, qui montre l'inefficacité de la peinture, amène pourtant à relire ces premières phrases d'un autre œil. La deuxième phrase, en avançant des justifications au caractère magique de la peinture, désarme par là-même la dimension fabuleuse du récit, d'autant que ces justifications viennent de sources intéressées (le médecin) ou potentiellement crédules (les citoyens). La phrase d'introduction, dès

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 206.

<sup>2</sup> *W 5*, p. 60 : « Il était une fois dans une ville un médecin qui vendait de la peinture jaune dont les vertus étaient si singulières que quiconque s'en enduisait de la tête aux pieds était à jamais délivré des embûches de la vie, des chaînes du péché et de la crainte de la mort ; le prospectus du médecin en faisait foi et tous les citoyens étaient prêts à en témoigner » (*Nov 2*, p. 717).

lors, peut être lue comme un effet de discours indirect libre, où les propriétés magiques de la peinture sont simplement affirmées par le médecin. Sous le couvert du « il était une fois », Stevenson piège ainsi le lecteur, amené à partager la crédulité de ceux qui croient à l'efficacité de la peinture.

A l'inverse, « The Poor Thing » et « The Scientific Ape » partent d'une situation *a priori* réaliste, avant que ne s'insère un phénomène surnaturel : l'apparition de « the Poor Thing » et le fait que le singe parle et pense comme un humain. Le recueil, en fait, est marqué par une hétérogénéité permanente. Une partie n'a rien de fantastique, et consiste plutôt en une mise en récit de situations problématiques, propices à une conclusion morale. Six fables entrent dans cette catégorie : « The Sinking Ship », « The Two Matches », « The Sick Man and the Fireman », « The Penitent », « The Four Reformers » et « The Citizen and the Traveller ». Les seize autres textes comportent, chacun à leur façon, des traces de surnaturel, passant d'un champ de représentation à l'autre, comme le fait le reste de la production stevensonienne. « Something in It » rappelle ainsi le merveilleux polynésien de « The Bottle Imp » ou de « The Isle of Voices », la présence du fakir dans « Faith, Half-Faith and No Faith at All » peut faire penser au rôle de Secundra Dass dans *The Master of Ballantrae*, tandis que les réflexions sur les métamorphoses et les débats scientifiques de « The Clockmaker » et « The Scientific Ape » se rapprochent davantage des thèmes science-fictionnels de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Dans l'ensemble, le type de narration de la fable, qui offre une grande souplesse dans le contrat passé avec le lecteur, permet à Stevenson de s'émanciper de toute exigence de ce point de vue, et de mettre en place les positionnements les plus divers qui soient.

Les recueils *Ficciones* et *Final del juego* travaillent de la même façon sur la malléabilité de la narration anti-réaliste. Borges, à son habitude, lance une fausse piste dans les prologues aux deux parties de *Ficciones*. Au sujet de la première partie, « El jardín de senderos que se bifurcan », il affirme ainsi que toutes les nouvelles y sont fantastiques, à l'exception de la nouvelle éponyme, qui serait policière<sup>1</sup> ; à propos de « Artificios », il estime que « las piezas de este libro no difieren de las que forman el anterior<sup>2</sup> », jugement laconique qui laisse à entendre qu'elles sont également fantastiques. Or cette allégation ne résiste clairement pas à l'examen narratologique, ne serait-ce parce que certains des nouvelles, comme « El fin », « La forma de la espalda » ou « Tema del traidor y del héroe » empruntent à l'esthétique réaliste. « La muerte y la brújula » est dans le même cas : elle se construit comme une nouvelle fantastique, mais le dénouement révèle que cette piste est, depuis le début, une manipulation visant à tromper Lonnröt. La difficulté de l'écriture de Borges est qu'elle ne traite pas toujours du surnaturel, mais cherche plutôt à imaginer une réalité

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 429.

<sup>2</sup> *ObC*, p. 483 : « les pièces de ce livre ne diffèrent pas de celles qui constituent le précédent » (*OeC*, p. 509).

secrète, une forme d'organisation du réel dissimulée, sans pour autant l'expliquer par une forme ou une autre de surnaturel : que ce soit par l'étude de livres imaginaires (« Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », « El acercamiento a Almotásim », « Examen de la obra de Herbert Quain ), par l'idée de la manipulation historique (« La lotería en Babilonia », « Tres versiones de Judas », « La secta del Fénix ») ou par la fiction essayistique (« La biblioteca de Babel », « Pierre Menard »), sa narration échappe aux domaines du fantastique ou du réalisme magique. Deux nouvelles pourraient être intégrées au mode narratif fantastique : « El Sur », qui joue sur l'hésitation vis-à-vis du sort de Dahlmann, l'antinomie étant irrésolue en bonne partie du fait de la focalisation quasi permanente autour du point de vue du personnage ; et « El jardín de senderos que se bifurcan », dont la suite de coïncidences nous font hésiter sur le traitement du code réaliste. Si « El milagro secreto », comme on l'a vu, peut s'analyser selon le mode magico-réaliste, deux autres nouvelles mettent clairement en leur centre un code surnaturel. Dans « Las ruinas circulares », l'invention d'un cadre géographique s'accompagne d'une narration qui ne prend jamais réellement de distances avec ce qui est raconté : le procédé magique de création d'un homme par le rêve n'y est jamais démenti, et est même au contraire confirmé par la mise en abyme finale. Le thème du rêve, à l'évidence, vient compliquer l'analyse d'un certain nombre de nouvelles du recueil, car il laisse toujours entrouverte la possibilité de l'interprétation par l'illusion ; il n'empêche que « Las ruinas circulares » est la nouvelle de *Ficciones* qui se rapproche le plus du merveilleux. « Funes el memorioso », enfin, pourrait se lire comme étant à mi-chemin entre narration fantastique et magico-réaliste : l'antinomie des codes réaliste et surnaturel y est créée par l'irruption d'une proposition impossible dans un monde indiqué, contrairement à « Los ruinas circulares », comme rationnel ; l'infirmité de Funes, capable de se souvenir du moindre détail, a quelque chose de semblable aux particularités des grands romans magico-réalistes de Salman Rushdie (*Midnight's Children*) ou Günter Grass (*Le Tambour*). Si l'antinomie n'est pas irrésolue, puisqu'il n'est à aucun moment question de mettre en doute la réalité de la situation de Funes, elle n'est pas non plus réellement ignorée. La narration, qui se construit comme un témoignage, fait sentir la surprise du narrateur par rapport à ce phénomène.

Un regard panoramique de *Final del juego* renvoie la même impression d'impossibilité de définir un mode narratif constant. De manière encore plus claire que Borges dans *Ficciones*, Cortázar n'hésite pas à rester dans un mode narratif réaliste : « Los amigos », « El móvil » et « Torito » sont dans ce cas, tout comme « Los venenos » et « Final del juego », qui ont la particularité de reposer sur une narration enfantine rendant la description du réel plus ambiguë. « Las Ménades », comme on l'a vu, relève plutôt du fantastique, tout comme la nouvelle qui lui sert de miroir, « La banda ». C'est également le cas de « La puerta condenada », « Después del

almuerzo » et « Sobremesa » qui, chacune à leur façon, sont des modèles du genre. Dans « La puerta condenada », l'antinomie est irrésolue du fait d'une réticence auctoriale évidente, tous les événements passant par le prisme du point de vue du personnage principal et ne s'en désolidarisant jamais ; l'existence possible d'un fantôme est présentée comme éminemment problématique du point de vue des règles rationnelles du monde, mais aucune conclusion ne permet de juger de la fiabilité du narrateur. Dans « Después del almuerzo », c'est par l'emploi d'une narration autodiégétique que se construit le mode fantastique. Il suffit au narrateur de ne jamais identifier autrement que par un pronom l'être qu'il doit promener pour que s'installe un malaise chez le lecteur. Est-ce un animal ? Un jeune enfant ? Ou autre chose, qui appartiendrait au domaine du surnaturel ? La question, là encore, n'est jamais résolue. Quant à « Sobremesa », c'est l'absence de narrateur visible qui y crée le mode fantastique : la forme épistolaire permet en effet de supprimer l'idée même d'une source fiable, laissant face à face deux témoignages qui aboutissent à un événement en apparence surnaturel. Le code surnaturel, dans les autres nouvelles, est traité de manière plus ambivalente à l'exception d'« Axolotl », dont on a vu qu'elle pouvait s'analyser selon la grille de lecture magico-réaliste. On retrouve dans le recueil la même difficulté de définition que chez Borges, à savoir des nouvelles qui travaillent sur le glissement du rêve et/ou de la fiction à la réalité, et rendent par conséquent l'interprétation difficile. « Continuidad de los parques », « El río », « Relato con un fondo de agua », « Una flor amarilla » ou « La noche boca arriba » peuvent ainsi – en particulier les deux dernières – se lire comme des nouvelles fantastiques ; mais le problème est qu'elles ne présentent pas tant un cadre réaliste dans lequel surviendraient des événements magiques que deux mondes parallèles communiquant un bref moment sous l'effet de la lecture, du rêve ou de la maladie. Le caractère hallucinatoire de ces nouvelles rend le code surnaturel flottant, et le met clairement en lien avec une volonté d'illustrer le pouvoir paradoxal de la fiction, capable de créer une boucle impossible comme dans « Continuidad de los parques ».

### 3.3. Du néo-fantastique à la définition introuvable

Même en utilisant la définition extrêmement rigoureuse d'Amaryll Chanady – et peut-être aussi parce que sa rigueur rend l'inscription dans un mode narratif sujette à davantage de conditions –, il apparaît assez nettement que le déplacement perpétuel est aussi une caractéristique du fonctionnement narratif des textes de notre corpus. Si l'inscription de leur pratique dans la généalogie générique du *romance* fonctionne pour la majorité des textes, la recherche d'un mode narratif dominant dans leur fiction s'avère en grande partie une voie sans issue. Leur cas ne s'apparente même pas à celui d'une œuvre dominée par un mode particulier,

entouré d'un grand nombre d'exceptions ; chaque narrateur, au contraire, semble apporter une pierre nouvelle à un édifice fait de dizaines de points de vue différents sur ce qu'est une littérature anti-réaliste.

Un concept critique aussi large que le néo-fantastique proposé par Jaime Alazraki pourrait, dès lors, englober toutes ces pratiques sous une dénomination commune, en faisant de son hétérogénéité un critère définitoire. Alazraki, constatant les défauts de la notion de fantastique, cherche en effet une manière de définir les écrits de Borges, Kafka ou Cortázar qui, estime-t-il, ont pour spécificité de dissimuler une réalité seconde sous la réalité quotidienne, une définition qui se rapproche de notre distinction entre monde premier et monde secondaire : « le néo-fantastique présuppose que le monde réel est un masque, une tromperie occultant une réalité seconde qui est la destinataire véritable de la narration néo-fantastique<sup>1</sup> ». Cette réalité seconde est une « alternative gnoséologique<sup>2</sup> » au monde rationnel, au sens où elle propose des métaphores capables d'ouvrir sur un mode de représentation complètement différent. L'intérêt de la thèse d'Alazraki est qu'en lieu et place d'un fantastique instaurant une rupture entre ordre rationnel et ordre surnaturel, il propose une réflexion sur le caractère arbitraire de la représentation. Il compare pour cela le néo-fantastique à la géométrie non-euclidienne : il s'agit, pour lui, de penser non plus la représentation en relation avec les choses réelles, mais comme étant de l'ordre pur et simple des idées. La représentation réaliste, comme la représentation néo-fantastique, sont des propositions de codage, et n'ont rien à voir avec le réel lui-même ; elles ne peuvent donc pas s'exclure, puisqu'elles sont de l'ordre de l'arbitraire linguistique. Alazraki, par le biais de Cortázar, retrouve ici le postulat stevensonien de l'autonomie de la représentation littéraire, et la nécessité de s'émanciper de la relation au réel, définie par l'auteur écossais dans « A Note on Realism ».

Les définitions de Jaime Alazraki coïncident plutôt bien avec les conclusions qui ont été les nôtres au fil de cette étude. Mais, en se dispensant d'une approche narratologique, elles retrouvent la confusion entre genre et mode. Le fait qu'Alazraki commence son article « Que es el neofantástico ? » sur une comparaison entre le genre du conte et le genre du fantastique est révélateur d'une confusion entre deux réalités qui, fondamentalement, ne concernent pas la même chose. Cela condamne par conséquent la définition du néo-fantastique au flou, puisqu'elle navigue dans la zone floue située entre genre et mode. Cela n'empêche en rien, néanmoins, que les conclusions d'Alazraki sur le rapport du néo-fantastique au réel soient d'un grand intérêt pour notre tentative de définition d'un espace esthétique où inscrire la production esthétique de nos auteurs. Car ce premier parcours à travers leurs œuvres confirme bien que le fondement de leur

---

<sup>1</sup> Jaime Alazraki, « Que es el neofantástico ? », *Mester*, 19 (2), 1990, p. 29 : « lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica ».

<sup>2</sup> Jaime Alazraki, *En busca del unicornio*, *op. cit.*, p. 44 : « una alternativa gnoseológica ».

ambition littéraire est de faire bouger les modes de représentation, afin d'interroger l'arbitraire de leur répartition. Ce mouvement, qui est celui de l'irrévérence bourgeoise, rend le souci d'identification notionnelle de leur pratique en partie illusoire, en raison de la mobilité de cette dernière, mais aussi indispensable : car c'est en comprenant d'abord leur rapport à l'immobilité qu'on peut éclairer au mieux leur goût du déplacement.

## CONCLUSION

### UNE UTOPIE LITTÉRAIRE ?

Dans un article consacré à la place historique à accorder à Robert Louis Stevenson, Nathalie Jaëck propose de voir l'écrivain écossais comme le tenant d'une sorte d'utopie littéraire, fondée sur l'indétermination, la dislocation et le transitoire : « son écriture semble explorer sa capacité à être précaire ; toute position y est rendue temporaire ; toute localisation, arbitraire<sup>1</sup> ». Le substrat théorique de cet article est le concept deleuzien de déterritorialisation, dont nous avons vu en introduction avec quelle méfiance il fallait l'utiliser. Néanmoins, la description donnée par Nathalie Jaëck rejoint bien des points soulevés durant cette première partie : écrivain situé dans une période de transition, entre le triomphe du réalisme et l'émergence du modernisme, Stevenson fait de cette incertitude une esthétique, en mettant en question le concept même d'identité, que celle-ci soit culturelle ou littéraire. Les pages précédentes ont montré comment cette curieuse forme d'utopie littéraire, à la recherche d'un « territoire neutre » où s'installer, se faisait jour dans les textes de Bioy Casares, Borges et Cortázar, quoique de manière propre à chacun. L'art du paradoxe de Borges, cherchant à pointer du doigt les contradictions inhérentes à ce qu'il considère comme des idéologies (le nationalisme et le réalisme) sans jamais céder à la tentation de définir sa propre position, n'a pas d'équivalent chez Cortázar, dont les positions dans les années 1950 sont plus bruyamment polémiques, inspirées par le modèle français de conception de la littérature, ni chez Bioy Casares, plutôt avare en considérations théoriques. Mais leurs fictions tendent à déployer les mêmes stratégies : plutôt que s'opposer frontalement au réalisme européen, comme le fait Alejo Carpentier à la même époque, ils opèrent par déstabilisation permanente des certitudes esthétiques, rendant extrêmement difficile toute définition. Dans ce territoire qu'ils partagent avec Stevenson, une filiation apparaît néanmoins, qui les rattache à la forme du *romance*. Par son ancienneté et sa flexibilité formelle, le *romance* offre en effet toutes sortes de possibilité pour qui veut se détacher des modes de son époque et opérer dans ce que Nathalie Jaëck nomme, au sujet de Stevenson, un « no text's land<sup>2</sup> ». Dans son article,

---

<sup>1</sup> Nathalie Jaëck, « Stevenson (and Co's) Literary Utopia », *Journal of Stevenson Studies*, n°8, 2011, p. 194 : « writing seems to explore its capacity for precariousness, and to treat each position as temporary, each location as arbitrary ».

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 184.



cette dernière précise bien, au demeurant, que l'utopie littéraire en question ne concerne pas seulement la contestation des valeurs nationales ou de l'esthétique réaliste ; il s'agit bien également « d'écrire dans le genre et en-dehors de lui<sup>1</sup> » et donc de bousculer les structures formelles en plus des modes de représentation. C'est ce double mouvement – l'utilisation du genre littéraire en même temps que sa contestation – qu'il nous faut désormais étudier.

---

<sup>1</sup> *Ibid.* : « he writes in an out of the genre ».

DEUXIÈME PARTIE

**STRATÉGIES GÉNÉRIQUES**



Le fait de considérer la pratique de nos auteurs du point de vue des catégories génériques ne tient pas seulement à une exigence de classification ; il revêt une importance réelle quant aux conceptions de la littérature qui sous-tendent chaque choix puisque, comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer, « la question de savoir ce qu'est un genre littéraire est censée être identique à la question de savoir ce qu'est la littérature<sup>1</sup> ». La confusion fréquente entre genres et modes de représentations complique quelque peu la situation, puisque le refus du réalisme étudié dans le chapitre précédent est souvent perçu, à tort, comme un choix générique. Cela ne signifie pas pour autant que ces deux questions soient indépendantes : comme on l'a vu, la contestation du mode réaliste a comme corollaire générique la prédilection pour les structures du *romance*. Les analyses de Franco Moretti évoquées en introduction sont tout à fait révélatrices de ce problème. Son concept de « roman sérieux » est en grande partie fondé sur la question de la représentation, le sérieux n'étant qu'un terme alternatif pour exprimer le souci de fidélité du réalisme. Lorsqu'il s'agit de définir les réactions à ce « roman sérieux », Moretti bascule en revanche vers une définition générique, en distinguant deux types de contre-modèles : la littérature de masse, formée par des sous-genres dits « populaires », et une esthétique de l'éclatement des genres, le *modern epic*. La question de la rigueur argumentative d'un tel va-et-vient se pose évidemment, mais ne doit pas pour autant faire oublier que ce cadre théorique aux contours brouillés est aussi celui dans lequel la plupart des écrivains, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, ont pensé leur propre positionnement, et qu'il doit en ce sens être étudié comme un objet de croyance, aux conséquences pratiques indéniables.

Cette partie s'articulera donc autour de la question fondamentale des évidences génériques circulant dans le processus d'écriture de l'histoire littéraire, évidences que nos auteurs cherchent à contester. Comme le rappelle Thomas Pavel, la contestation du réalisme à partir du XIX<sup>e</sup> siècle ne s'est faite que minoritairement en revenant aux formes anciennes de l'art narratif (le roman de chevalerie, l'épopée, la pastorale). Ce sont, au contraire, les propositions du romantisme allemand et leur héritage dans le modernisme du début du XX<sup>e</sup> siècle qui ont été vues comme l'avenir de la narration : « à l'occasion de ce changement de cap », écrit Pavel, « le roman était mis en demeure de rompre avec l'imitation prosaïque de l'action humaine pour se rendre digne de réintégrer l'unité spirituelle primordiale de la poésie<sup>2</sup> ». Renonçant à l'intrigue, le roman devait être porté avant tout par le style et par l'expérimentation esthétique. Apparaît ainsi une nouvelle ligne de fracture, une disjonction entre modernité poétique et narration événementielle classique s'ajoutant à la séparation entre *novel* et *romance*. Le résultat a été, selon Thomas Pavel, d'installer des frontières infranchissables entre les différentes pratiques génériques :

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 8.

<sup>2</sup> Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 23.

Au fur et à mesure que les régions explorées par le roman se faisaient plus obscures et que le raffinement formel se faisait plus osé, la masse des lecteurs, rebutée par la difficulté croissante des romans haut de gamme, ne se résolvait pas à faire le deuil de la lisibilité et se dédommageait en fréquentant les œuvres qui la perpétuaient. Il s'ensuivit une double spécialisation, celle des publics et celle de la production, tant et si bien qu'entre le succès des ouvrages destinés au « grand public » et celui des romans « haut de gamme », l'écart est devenu de plus en plus difficile à rattraper<sup>1</sup>.

Stevenson, entre 1870 et 1894, comme Borges, Bioy Casares et Cortázar à partir des années 1930, étaient parfaitement conscients de cette double spécialisation et des problèmes qu'elle soulevait. Toute leur stratégie littéraire est fondée sur l'idée d'éviter cette spécialisation, en opérant une synthèse entre ces deux directions en apparence opposées : conserver l'exigence poétique et stylistique de la première, tout en assumant une défense de l'art de l'intrigue et de la structuration par les conventions génériques. À cet égard, le positionnement géographique et esthétique étudié dans la partie précédente est tout sauf anodin. Plutôt que s'inscrire dans la dynamique de spécialisation à l'œuvre dans les centres de l'univers littéraire, chacun d'eux a effectué un pas de côté pour trouver une autre manière de reconfigurer les équilibres générique. L'influence de la littérature américaine (Poe, Melville, Hawthorne), qui cherche, contrairement à la littérature européenne, à fonder une tradition sur le *romance* a été de ce point de vue essentielle pour l'un comme pour les autres, comme nous aurons l'occasion de le voir.

Le problème, bien sûr, est que ce pas de côté n'a initialement guère été perçu par la critique, qui a eu tendance à renvoyer Stevenson dans un camp (la littérature de masse), les écrivains argentins dans l'autre (la modernité poétique), par un effet pervers de son propre ethnocentrisme. L'objectif de cette partie sera donc de réévaluer cet effort de synthèse des quatre auteurs de notre corpus, à la recherche d'une forme de récit à la fois événementiel et poétique, codifié et libre. Pour cela, nous étudierons la manière dont on peut analyser leurs stratégies comme une entreprise de contre-histoire littéraire (chapitre 3), principalement fondé sur l'utilisation des littératures de genre (chapitre 4) ; on en déduira que la forme idéale sous laquelle s'exprime leur désir de synthèse est la fable (chapitre 5).

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

## CHAPITRE 3

### LA SPHÈRE ET LE LABYRINTHE

Si l'on en revient un instant aux propositions de Franco Moretti, il apparaît assez clairement, comme expliqué en introduction, que son schéma offre une armature théorique particulièrement séduisante pour notre sujet. Ses deux propositions d'alternative au « roman sérieux » résument en effet le clivage que nous cherchons à mettre en valeur dans la période de la littérature latino-américaine précédant le « boom » : d'un côté, des œuvres-monstres, pariant sur l'éclatement des structures génériques par le biais des techniques venues du modernisme ; de l'autre, des textes conservant un lien très fort aux conventions génériques, et particulièrement à la littérature de masse, que l'on renommera ici littérature de genre. On essayera donc dans ce chapitre de mettre en valeur l'importance de cette dernière dans la stratégie littéraire de nos auteurs, dans ce qui s'apparente à un processus de contestation des hiérarchies de l'histoire de la littérature.

#### **1. La révolution polyphonique : le discours dominant sur la littérature latino-américaine**

Bien qu'inversant les termes de la réflexion bakhtinienne, Franco Moretti en reprend l'idée selon laquelle l'avenir du récit passe par une profonde remise en question du monologisme, en l'inscrivant dans une démonstration géographique bien plus avancée que celle du théoricien russe. Les théories narratives sur la littérature latino-américaine du XX<sup>e</sup> siècle, cet ensemble que Gerald Martin a pu appeler « Latin American New Novel », s'étendant des années 1930 à la fin des années 1970<sup>1</sup>, s'inscrivent pour leur majorité dans cette lecture de l'histoire littéraire. Elles ont tendance à considérer que la contestation du réalisme a permis l'apparition progressive de narrations d'une grande complexité, ouvertes sur l'imaginaire, dont le « boom », dans les années 1960 serait l'aboutissement. Ces œuvres n'expriment plus seulement la vision du monde occidentale, mais une multitude de points de vue : ce sont, en somme, des récits foncièrement polyphoniques, à l'ambition totalisatrice. Cette idée se retrouve dans de nombreux travaux, dont

---

<sup>1</sup> Gerald Martin, « The Novel of a Continent : Latin America », *op. cit.*

on ne gardera ici que quelques exemples, suivant deux lignes directrices : l'une qui cherche sa source dans l'histoire du continent, l'autre qui s'aligne sur l'histoire littéraire européenne.

### 1.1. Le baroque et l'excès

Le premier concept participant de ce discours dominant sur l'Amérique latine est celui de l'écriture baroque. L'idée que le baroque est l'expression par excellence du continent traverse en effet la théorie sur la littérature latino-américaine depuis plusieurs décennies, le point de départ étant les travaux de Lezama Lima, Sarduy et Carpentier avant et pendant le « boom ». Le fondement de la conception du baroque n'est pas tant l'œuvre-monde que l'idée d'un langage plus complexe, susceptible de faire exploser la monologie européenne : le baroque rejoint le discours dominant qui nous occupe au sens où il s'inscrit dans une écriture de l'excès.

Alejo Carpentier est sans aucun doute l'un des auteurs-clés pour saisir le concept de baroque latino-américain. Ce dernier est en germe, chez l'auteur cubain, dès le fameux prologue à *El Reino de este mundo* sur le réel merveilleux ; il passe peu à peu, au fil des années, du réel merveilleux au baroque, pour finir par affirmer dans « Problemática de la actual novela latinoamericana » que « el legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco<sup>1</sup> ». Comme pour le réel merveilleux, son explication tient à la dimension exceptionnelle de la nature américaine, pour laquelle il est nécessaire de trouver une expression stylistique appropriée. Il s'agit, dit-il, de décrire des éléments qui n'existent pas ailleurs, de les faire exister par une description proliférante et une prose qui « donne du relief » (« da relieve<sup>2</sup> »). Notons bien que Carpentier considère que le baroque appartient à l'histoire latino-américaine depuis toujours, mais que la littérature ne s'en est encore jamais suffisamment emparée :

Nuestro arte siempre fue barroco : desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente [...]. No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos ; barroquismo creado por necesidad de *nombrar las cosas*, aunque con ello nos alejemos de las técnicas en boga<sup>3</sup>.

Le mélange, classique chez Carpentier, des réalités culturelles et naturelles pose la même question que celle que nous avons soulevée à propos du réel merveilleux : dans quelle mesure le

---

<sup>1</sup> Alejo Carpentier, *Obras completas XIII, op. cit.*, p. 41 : « le style légitime du romancier latino-américain actuel, c'est le style baroque » (Alejo Carpentier, *Essais littéraires, op. cit.*, p. 312).

<sup>2</sup> *Obras completas XIII*, p. 40 ; *Essais littéraires*, p. 309.

<sup>3</sup> *Obras completas XIII*, p. 41 : « Notre art a toujours été un art baroque : depuis les sculptures précolombiennes et les codex, jusqu'aux meilleurs romans contemporains américains, en passant par les cathédrales et les monastères coloniaux de notre continent [...]. Il ne faut pas craindre le baroque, c'est notre art, il est né des arbres, des neufs, des retablos, des autels, des sculptures decadentes et des portraits calligraphiques et même des néoclassicismes tardifs ; c'est un baroque inventé par la nécessité de *nommer les choses*, même si en faisant cela nous nous éloignons des techniques à la mode » (*Essais littéraires*, p. 311).

baroque est-il un style, à partir du moment où il semble se contenter d'imiter la nature ? N'est-il pas juste une forme alternative du réalisme ? Quoi qu'il en soit, l'idée de Carpentier est bien de se défaire, par le baroque, du mode de nomination hérité de la colonisation, pour affirmer un langage spécifiquement latino-américain. Les réalités continentales, écrit-il, « se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales<sup>1</sup> ». Cette position, qui trouve sa formulation définitive dans sa conférence de mai 1975 « Lo barroco y lo real maravilloso », prononcée à Caracas, a été reprise par de nombreux travaux critiques à la suite de Carpentier, sous des formes plus ou moins éloignées de la formulation de l'écrivain cubain. Sans entrer dans le détail de chacun de ces travaux, il est clair que la majorité d'entre eux tendent à voir le baroque comme une esthétique spécifiquement latino-américaine, permettant de rompre avec le réalisme ou le classicisme hérités de la colonisation européenne. On retrouve cette idée chez Julio Ortega (Pérou), pour qui le baroque est l'esthétique latente de la littérature latino-américaine<sup>2</sup>, Bolívar Echevarría (Équateur), qui voit le baroque comme une manière d'habiter le monde comme exception, en cherchant à reconstruire ce qui a été détruit par l'histoire<sup>3</sup>, ou Irlemar Chiampi (Brésil), chez qui le baroque permet de critiquer les récits occidentaux en faisant resurgir tous les temps du continent :

Le baroque, pour nous, trouve sa dynamique dans la temporalité parallèle de la méta-histoire : c'est notre devenir permanent, le mort qui continue à parler, un passé qui dialogue avec le présent à travers ses fragments et de ses ruines<sup>4</sup>.

Toutes ces théories reprennent l'idée d'une écriture de l'excès, susceptible de rendre compte au mieux du supposé excès naturel du continent, et de mettre ainsi en crise les modèles européens, un trajet historique et théorique qu'un ouvrage collectif de 2011, dirigé par Jean-Claude Laborie, s'est attaché à retracer dans toutes ses dimensions<sup>5</sup>. Dans un ouvrage récent, Santiago Cevallos fait une critique intéressante de ces positions, en prenant notamment ses distances avec l'idée carpentierienne du baroque comme représentation du Nouveau Monde, qu'il voit comme le reflet d'un regard de touriste sur le continent<sup>6</sup>. Plus généralement, il s'oppose à ce qu'il appelle le « baroque de l'abondance », pour privilégier un baroque « latent » : ce dernier fonctionnerait par la dissimulation du contenu, par une esthétique de la parenthèse, où ce qui compte vraiment dans le texte est toujours caché. Dans le baroque latent, écrit-il, « nous trouvons la ruine mélancolique du monde, la critique radicale de la "couleur locale" et l'idée de l'américain

<sup>1</sup> *Obras completas XIII*, p. 40 : « doivent devenir universell[le]s par l'opération des mots justes » (*Essais littéraires*, p. 310).

<sup>2</sup> Julio Ortega, *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.

<sup>3</sup> Bolívar Echevarría, *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 1998.

<sup>4</sup> Irlemar Chiampi, *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 11 : « Lo barroco se dinamiza para nosotros en la temporalidad paralela de la metahistoria : es nuestro devenir permanente, el muerto que continúa hablando, un pasado que dialoga con el presente a través de sus fragmentos y ruinas ».

<sup>5</sup> Jean-Claude Laborie (dir.), *Excessives Amériques. Héritage et transfert culturel*, op. cit.

<sup>6</sup> Santiago Cevallos, *El barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*, op. cit.



comme occultation<sup>1</sup> ». Aussi intéressante que soit cette thèse, qui apporte une voix dissonante bienvenue sur le sujet, la conception du baroque qu'elle présente déplace en fait la question, puisque Cevallos suppose que l'on puisse définir le baroque non plus comme excès, mais comme manque. Il est néanmoins notable que des travaux se distinguent du discours dominant sur le sujet.

## 1.2. La pensée de la déconstruction

La pensée sur le baroque s'inscrit dans l'idée que la révolution littéraire latino-américaine passe par l'abondance, mais aussi par la déconstruction de l'écriture coloniale. Il s'agit bien de théoriser la littérature du continent dans son rapport immédiat avec un autre mode de représentation et, surtout, de ne pas limiter l'enjeu de la forme esthétique à la simple histoire littéraire ; dans le cas du baroque, la pensée esthétique se lie intimement avec une conception de la nature. Une autre façon de ne pas voir la littérature comme une forme autonome de discours, mais comme une donnée à part entière des représentations du continent, est fournie par l'universitaire cubain Roberto González Echevarría, l'un des critiques du « boom » les plus influents. S'élevant à la fois contre l'idée de l'autonomie du fait littéraire et contre la posture de victimisation des études culturelles, González Echevarría, inspiré par Bakhtine, Derrida et Foucault, fait l'hypothèse que la littérature latino-américaine du XX<sup>e</sup> siècle peut se comprendre dans une logique de déconstruction<sup>2</sup>. Dans *Mito y archivo*, il affirme ainsi que la fiction littéraire a toujours tendance à imiter les discours de la réalité :

Mon hypothèse est que, quand il n'a pas de forme propre, le roman prend généralement celle d'un document donné, auquel on a accordé la capacité de véhiculer la « vérité » – c'est-à-dire le pouvoir – à des moments déterminés de l'histoire. Le roman, ou ce que l'on a nommé roman à différentes époques, imite ces documents pour mettre en lumière leur caractère conventionnel<sup>3</sup>.

En Amérique Latine, cette imitation des textes officiels est évolutive : durant la période coloniale, il s'agit d'imiter le discours juridique ; au XIX<sup>e</sup>, le discours scientifique des explorateurs ; à partir de 1920, le discours anthropologique. C'est ici que la thèse de González Echevarría est particulièrement intéressante. Il estime en effet que le roman épouse l'évolution de l'anthropologie, passant d'un mode « réaliste », basé sur l'observation des peuples et la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 33, n. 14 : « nos encontramos con el arruinamiento melancólico del mundo, la crítica radical del 'color local' y con lo americano como ocultamiento ».

<sup>2</sup> La critique des études culturelles et l'affirmation de la dette envers Foucault et Derrida se trouve dans le prologue à l'édition de 2001 de *La voz de los maestros*, *op. cit.* ; la dimension bakhtinienne de sa réflexion est expliquée dans *Mito y archivo : una teoría de la narrativa latinoamericana*, Mexico, Fondo de cultura económica, 2000, p. 32.

<sup>3</sup> Roberto González Echevarría, *Mito y archivo*, *op. cit.*, p. 32 : « Mi hipótesis es que, al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la "verdad" – es decir, el poder – en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversas épocas, imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de éstos ».

description, à une interrogation, à partir de la décolonisation, sur cette pratique et une mise en doute de son objectivité. La disparition du positivisme et, du même coup, de la référence que constituait le discours des sciences naturelles, ouvre la voie à une anthropologie multiculturaliste : « ce que cherche ce nouveau discours », écrit-il, « n'est pas tant la connaissance de l'Autre que la connaissance de la connaissance que l'Autre possède<sup>1</sup> ». Cette évolution renvoie au passage du roman de la veine régionaliste à une pratique moderne, où la question centrale est la démonstration par le texte de sa propre littéarité. González Echevarría lit par exemple « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » de Borges comme une critique de la visée anthropologique du roman régionaliste : la fiction a pour but de déconstruire la description vraisemblable d'une culture.

Dès lors, la fiction latino-américaine est un perpétuel questionnement de l'autorité, qui trouve sa vraie voie avec le roman d'après 1950, comme le montre González Echevarría dans un autre de ses ouvrages, *La voz de los maestros* : « sa caractéristique fondamentale est de déconstruire le discours de l'identité, qui était, depuis le début, celui de l'autorité<sup>2</sup> ». L'originalité de ce discours de l'identité est qu'il est à la fois combattu et construit par la littérature. Celle-ci transmet en effet les mythes identitaires fondateurs du continent : les figures du maître, de l'auteur, du dictateur, de l'auteur ; la terre vue comme source d'imitation esthétique ; l'exil comme regard plus authentique. Autant de thèmes qui n'ont rien à voir avec la réalité sociale du continent, bien plus complexe, et qui tendent à légitimer une unité culturelle inexistante :

Ma proposition, par conséquent, est que le concept de culture que présente la littérature latino-américaine moderne pour comprendre l'univers latino-américain est davantage une partie du processus d'autoconstitution littéraire que le reflet des réalités sociales et politiques des divers pays latino-américains<sup>3</sup>.

Ce discours de l'identité, forgé par la littérature romantique du XIX<sup>e</sup> siècle, est combattu par ce que González Echevarría nomme la littérature « postmoderne », qu'il fait aller de Borges et Carpentier, les deux précurseurs, aux romans de dictateurs des années 1970 ; cette dernière a comme objectif de déconstruire tous les discours, mais ne peut s'empêcher, en un sens, de les véhiculer. Néanmoins, elle offre un type d'écriture que le continent ne connaissait pas : celui de l'éclatement des discours, de la mise en question de toute autorité dans le mouvement même de l'écriture, une position que l'on peut qualifier aussi bien de bakhtinienne que de derridienne.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 208 : « lo que busca el nuevo discurso no es tanto conocimiento sobre el Otro, sino conocimiento sobre el conocimiento que el Otro posee ».

<sup>2</sup> Roberto González Echevarría, *La voz de los maestros*, *op. cit.*, p. 24 : « su característica fundamental es deconstruir el discurso de la identidad, que era, desde el principio, el de la autoridad ».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 32 : « Lo que de hecho propongo es que el concepto de la cultura que presenta la literatura latinoamericana moderna para abarcar el universo latinoamericano representa más una parte del proceso de autoconstitución literaria que el reflejo de las realidades sociales y políticas de los diversos países latinoamericanos ».

On le voit, la pensée de Roberto González Echevarría est en désaccord fondamental avec les théories du baroque sur ce qui fait le fondement de l'esthétique latino-américaine : le baroque repose sur un discours d'autorité – la nature comme base de l'identité – que González Echevarría perçoit comme dépassé et déconstruit par la littérature à partir de la Seconde Guerre mondiale. En revanche, les deux thèses se rejoignent pour penser la révolution littéraire latino-américaine à l'intérieur des limites du continent, en postulant une relation entre les formes esthétiques et les réalités socio-culturelles, même si elles ne comprennent pas cette relation de la même façon. Par ailleurs, elles s'inscrivent bien dans le discours dominant que nous cherchons à caractériser, puisque toutes les deux défendent l'idée d'une déconstruction du langage monologique majoritaire, par l'excès et l'ouverture aux quatre vents de la fiction : dans le cas du baroque, ce langage est celui des colonisateurs ; dans le cas de González Echevarría, il s'agit de celui de l'identité latino-américaine, construit à la fois de l'intérieur et de l'extérieur.

### 1.3. La fiction ulysséenne

Contrairement à ces deux thèses, d'autres réflexions critiques tendent à lire la révolution littéraire latino-américaine non comme un processus fondamentalement continental, mais en regard de l'histoire littéraire mondiale : le mouvement de déconstruction bakhtinienne serait équivalent à celui à l'œuvre en Europe ou aux États-Unis. Carlos Fuentes a lui-même appartenu au « boom », et en a sans doute été le meilleur promoteur. À plusieurs reprises, et notamment dans son essai *Le Sourire d'Érasme*, Fuentes présente une théorie générale de la fiction latino-américaine s'appuyant sur deux références philosophico-littéraires : les travaux de Giambattista Vico et de Mikhaïl Bakhtine<sup>1</sup>. Il voit chez le premier un vecteur de la prise de conscience de la relativité du temps et de l'espace occidentaux, jusque-là vécus en Amérique latine comme des références indépassables. Grâce au philosophe italien, l'histoire n'est plus envisagée comme un processus linéaire devant aboutir au triomphe du rationalisme occidental, ainsi que le défendaient les Lumières, mais comme un mouvement à plusieurs possibilités. Chez Vico, Fuentes voit en fait un contre-modèle à l'idée du retard historique de l'Amérique latine, dans un acte d'affirmation identitaire très clair :

Dépourvus d'histoire et d'universalité – tout ce qui est différent est illusoire, dirait Voltaire – nous, les peuples de l'hémisphère occidental – sauvages, enfants ou idiots – avons toutefois préféré, dans l'enthousiasme de l'indépendance, la religion du progrès et la négation du passé, nous unir à ce qui nous niait. Nous avons voulu, cette fois, arriver à l'heure au banquet de la civilisation : dépasser d'un coup ce que nous percevions comme des retards indiens, noirs, métis, espagnols, coloniaux, contre-réformistes. Nous avons rejeté ce que nous avions fait

---

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, *Le sourire d'Érasme : épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, trad. Ève-Marie Fell et Claude Fell, Paris, Gallimard, 1992.

– un monde polyculturel et multiracial en développement – et nous avons proclamé ce que nous ne pouvions être – des Européens modernes – sans assimiler ce que nous étions déjà – indo-afro-ibéro-américains. Le prix à payer, politique et culturel, a été très élevé. Nous aurions mieux fait de lire Vico que Voltaire<sup>1</sup>.

L'opposition entre Vico et Voltaire sonne clairement comme une mise en accusation de cette idée récurrente du retard culturel, si bien présentée par Octavio Paz dans son discours de réception du prix Nobel, et réutilisée plus largement par Pascale Casanova pour définir le rapport au temps à l'intérieur de la République mondiale des lettres. La pensée de la pluralité est une façon de refuser l'alignement sur le rythme historique imposé par les centres – qu'ils soient ou non coloniaux.

De Vico, Fuentes passe à Bakhtine, qu'il conçoit comme le théoricien esthétique de la position philosophique du penseur italien. C'est évidemment la pensée de Bakhtine sur le roman qui intéresse Fuentes : pour exprimer une critique de la domination occidentale, le roman est la forme idéale, puisqu'il met en lumière la relativité du langage par le phénomène de la polyphonie. Fuentes reprend ici l'opposition entre épique et roman, mentionnée plus haut, avec une attention particulière à l'idée de la conscience galiléenne du langage :

La révolution dans le roman moderne est, dans une large mesure, une rébellion contre la conception successive et discrète du temps, et, par extension, contre la notion d'un seul temps, d'une seule civilisation, d'un seul langage<sup>2</sup>.

En retournant aux textes fondateurs du continent, aux voix qui le traversent, le roman latino-américain doit faire exploser l'univocité occidentale, entrer dans le « processus de destruction parodique des anciens mondes romanesques<sup>3</sup> » analysé par Bakhtine :

Les caractéristiques du roman d'après Bakhtine conviennent magistralement à une étude du roman hispano-américain : forme incomplète, arène où peuvent se fondre histoire lointaine et langages conflictuels, dépassant l'orthodoxie d'un langage unitaire ou d'une seule cosmovision<sup>4</sup>.

En somme, la synthèse des apports de Vico et Bakhtine permet à Fuentes de présenter le roman latino-américain du XX<sup>e</sup> siècle comme un moment de dépassement de la dictature historique des centres, et de prise de conscience de l'identité réelle du continent : la pluralité et la polyphonie. Sa thèse n'est pas très éloignée du schéma de Moretti, mais en renvoie une image brouillée, qui n'est pas sans contradictions. L'écrivain mexicain, en prenant Bakhtine comme référence, va à l'encontre de ce qu'il préconise lui-même pour la fiction latino-américaine, une forme épique et mythique<sup>5</sup>. Car c'est précisément l'épopée que Bakhtine prend comme exemple

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

<sup>2</sup> Carlos Fuentes, *Le sourire d'Érasme*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>3</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 130.

<sup>4</sup> Carlos Fuentes, *Le sourire d'Érasme*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>5</sup> Fuentes parle de « l'exigence épique » du roman hispano-américain » (*ibid.*, p. 54), en plus de donner comme sous-titre à son ouvrage *Épopée, utopie et mythe*.

du monologisme dont le roman doit à tout prix s'éloigner, pour aller vers le roman réaliste, aboutissement de la polyphonie. Les clarifications théoriques proposées par Fuentes, conscient de cette contradiction, sont d'ailleurs d'une clarté toute relative : reprenant les théories de Ortega y Gasset, Hegel et Simone Weil sur l'épique, il amalgame l'idée d'achèvement épique, au cœur des théories d'Ortega et Bakhtine, à la pensée de l'épique en mouvement de Hegel et Weil. Cela l'amène à une conclusion curieuse, à propos de Bernal Díaz del Castillo, où il cherche à fusionner roman et épopée : « il produit, pour ainsi dire, un *roman épique*, avec autant de mouvement et de nouveauté que l'*épopée* selon Hegel et Simone Weil, et autant de nouveauté et de dynamisme que le *roman* selon Bakhtine et Ortega<sup>1</sup> ». La contradiction est patente, malgré le tour de passe-passe argumentatif. Car Fuentes, en simplifiant outre mesure les positions de chaque théoricien pour les rendre compatibles, finit par réduire à néant leurs différences, donnant l'impression que roman et épique sont, en définitive, la même chose. Le débat peut paraître secondaire, mais il est symptomatique d'une tendance de Fuentes à multiplier les références jusqu'à la contradiction, ce que Roberto González Echevarría avait déjà remarqué au sujet de *Cervantes o la crítica de la lectura*<sup>2</sup>.

Quoi qu'il en soit, l'ouvrage de Fuentes a une dimension clairement revendicative, au sens où il affirme la possibilité d'une forme fictionnelle typiquement latino-américaine et justifie, dans le même geste, la réussite de ses contemporains du « boom » par une vision clairement orientée : celle d'un roman pluriel, polyphonique et bakhtinien.

Il n'y a là, *a priori*, pas de différence fondamentale avec les thèses d'un González Echevarría. Pourtant, Fuentes, comme Moretti et d'autres, présente les choses de telle manière qu'il en finit par aligner cette période de la littérature hispano-américaine sur l'histoire littéraire européenne et nord-américaine. *Le sourire d'Érasme* met ainsi en avant le rôle capital joué par James Joyce dans la redécouverte de Vico :

Vico et Joyce : un philosophe qui se refuse à embrasser rien moins que la totalité de l'histoire humaine, qui n'est autre que l'histoire des créations culturelles de l'humanité ; et un romancier qui s'interdit de n'embrasser rien moins que l'épopée totale de l'Occident, dans le but d'en rire et de la recréer comme langage non officiel, non consacré.

Tous les deux parviennent à leur fin – une philosophie de l'histoire, dans le cas de Vico ; un roman historique au sens le plus profond, dans le cas de Joyce – grâce à une combinaison de langages pluralistes, variés, hétérogènes et centrifuges<sup>3</sup>.

Joyce comme modèle de la révolution littéraire latino-américaine, aux côtés de William Faulkner : ce duo-là réapparaît dans tous les ouvrages critiques consacrés à la période, instituant

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>2</sup> Voir Roberto González Echevarría, *La voz de los maestros*, *op. cit.*, chapitre 6.

<sup>3</sup> Carlos Fuentes, *Le sourire d'Érasme*, *op. cit.*, p. 41.

leur influence comme une évidence critique. Pascale Casanova l'explique par le fait que ces deux auteurs (auxquels elle ajoute Dante) « donnent aux démunis littéraires de nouveaux moyens spécifiques pour réduire la distance qui les sépare des centres<sup>1</sup> », ce qui rejoint tout à fait la prise de conscience mise en scène par Carlos Fuentes. Pour Casanova, l'influence de Faulkner est encore plus importante que celle de Joyce : l'écrivain américain est « devenu le porte-drapeau de la libération littéraire des écrivains dits du “boom” latino-américain », qui a permis à l'Amérique Latine de « réconcilier l'esthétique la plus moderne avec les structures sociales et les paysages réputés les plus archaïques<sup>2</sup> ». De Fuentes à García Márquez, nombreux sont en effet les écrivains à avoir reconnu leur dette envers Faulkner, souvent découvert par la traduction de *The Wild Palms* par Borges en 1940. Le résultat logique de cette insistance sur le rôle de Joyce et de Faulkner est de lire la mutation fictionnelle de la littérature latino-américaine en lien avec une période de la littérature occidentale, le modernisme, comme le corpus choisi par Franco Moretti le laisse entrevoir. Giuseppe Bellini le résume parfaitement lorsqu'il écrit que, à partir des années 1940, « l'influence sur les générations les plus jeunes d'auteurs comme Kafka, Mann, Proust, Gide, Faulkner, Dos Passos, Hemingway, la découverte de Joyce, Huxley, des courants de la psychanalyse et des techniques cinématographiques ouvrent la voie à des structures narratives nouvelles et variées<sup>3</sup> ». Carlos Fuentes voit dans cette influence une possibilité pour les écrivains latino-américains de travailler sur le temps :

Le roman hispano-américain s'inscrit à l'évidence dans une approche universalisée du phénomène narratif, compris comme une incontournable chronotopie. La relation/relativité de l'observateur/lecteur/narrateur dans le temps et dans l'espace est érigée dans le roman occidental contemporain en principe créatif. L'axe temporel domine dans le roman européen et nord-américain écrit entre 1910 et 1930. Gide, Proust, Mann, Virginia Woolf, Döblin, Broch, Hesse, Kafka, Joyce, Faulkner, Dos Passos, se montrent soucieux de créer, de nier, de combiner le temps. Simultanéité et séquence, synchronisme, temps progressif et temps mythique sont, pour chacun d'entre eux, des éléments essentiels de composition, à des degrés divers. Le temps comme oublié : Kafka. La libération de l'ordre du temps : Proust. Le temps comme création narrative : Faulkner. L'incapacité à dominer le temps : Dos Passos. La révolution dans le roman moderne est, dans une large mesure, une rébellion contre la conception successive et discrète du temps et, par extension, contre la notion d'un seul temps, d'une seule civilisation, d'un seul langage. Joyce, au nom de Vico, porte le coup de grâce au temps des Lumières<sup>4</sup>.

« Une approche universalisée du temps narratif » : l'expression de Fuentes ne saurait mieux illustrer cet embrigadement de la littérature latino-américaine dans le plus grand ensemble de la révolution moderniste du récit. Que Fuentes, pourtant ardent promoteur de l'identité latino-américaine, fasse revenir le « boom » et ses précurseurs dans le giron d'un mouvement européen

---

<sup>1</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 456.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 477 et 478.

<sup>3</sup> Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1997, p. 467.

<sup>4</sup> Carlos Fuentes, *Le sourire d'Érasme*, op. cit., p. 49.

et nord-américain est extrêmement révélateur de la force de conviction de cette lecture historique des évolutions littéraires.

L'exemple le plus complet et le plus développé vient de l'universitaire Gerald Martin, qui met clairement en relation cette tendance à l'« œuvre-monde » polyphonique avec la période moderniste, qui en serait l'apogée. Martin estime même qu'en Amérique latine, la période 1920-1970 est « une version *sui generis* du modernisme européen<sup>1</sup> », qui se caractérise par la recherche par le continent de son identité propre, à la faveur d'un phénomène de circulation entre les cultures, les continents, et les classes sociales. C'est ce qu'il nomme le moment « ulysseén » de la littérature latino-américaine, en référence à Joyce, pierre angulaire, avec Faulkner, de la révolution littéraire continentale. À ses yeux, Joyce et Faulkner, par leur propre expérience du métissage et du rapport entre centre et périphérie, ont offert un modèle parfait à l'Amérique latine, déchirée entre la domination coloniale de l'Europe et sa volonté d'indépendance. Les mots ne sont pas les mêmes, mais le statut de semi-périphérie proposé par Moretti est ici évident : « Joyce et Faulkner ont montré la voie, tous les deux étant de régions marginales, avec cette part de biculturalisme nécessaire<sup>2</sup> ».

Tout au long d'une étude extrêmement détaillée, fondée sur des distinctions chronologiques très précises, Martin construit l'histoire de cette version alternative du modernisme. Il fournit ainsi une liste détaillée de ce que Joyce a apporté à la fiction latino-américaine, liste qui résume parfaitement les caractéristiques de ce roman « moderne », voire moderniste<sup>3</sup> :

1. L'incorporation du mythe dans le roman, par l'usage de matériaux locaux – pour Joyce, la tradition des contes irlandais. On retrouve là l'hybridité théorisée par Moretti au sujet des œuvres semi-périphériques, et le rôle du mythe dont Fuentes soulignait l'importance.
2. Une exploration inédite du langage, par l'humour et la parodie, que Martin rattache à la tradition de Rabelais, Sterne et Carroll.
3. L'exploration des rapports entre temps et conscience, nourrie par les travaux de Freud et Bergson. « Pour de nombreux romanciers et critiques latino-américains dans les années 1930 et plus tard, l'héritage suprême de Joyce fut le flux de conscience et le monologue intérieur<sup>4</sup> », écrit Martin, attestant de la remise en question du temps européen-centré qui était au cœur de l'analyse de Fuentes.

---

<sup>1</sup> Gerald Martin, « The Novel of a Continent : Latin America », *op. cit.*, p. 661 : « a *sui generis* version of European modernism ».

<sup>2</sup> Gerald Martin, *Journeys through the Labyrinth : Latin American Fiction in the Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 127 : « Joyce and Faulkner had shown the way, and both were from marginal regions with something of the bi-culturalism required ».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 130 et suivantes.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 131 : « for many Latin American novelists and critics in the 1930s and after, Joyce's suprem legacy was the stream of consciousness and the interior monologue ».

4. L'ambition totalisatrice de créer un roman aux dimensions de l'univers, dans l'esprit de Rabelais, Dante ou Cervantès. C'est ici que le terme *ulysséen* prend tout son sens, puisqu'il s'agit de recréer la quête identitaire de l'*Odyssée*, en l'adaptant au monde moderne.
5. L'inscription de cette quête dans l'exploration de la ville, qui devient par conséquent le lieu par excellence d'expression de la polyphonie et de la pluralité.
6. La recherche de l'Autre, par la mise en valeur de la culture populaire et des personnages féminins.
7. Une approche puriste du style, à la Flaubert, où la création esthétique est considérée comme un travail auquel se consacrer entièrement.

On le voit, cette liste est suffisamment large pour faire de Joyce une incarnation quasi héroïque de l'intégralité de la révolution narrative de l'époque. Comme Fuentes, Martin investit cette influence d'une dimension identitaire, qui saisit l'héritage occidental pour mieux le tordre et l'adapter à sa réalité géographique, comme ont su le faire Joyce et Faulkner :

Il ne fait guère de doute que le « Latin American New Novel » est le phénomène artistique par lequel la région s'est réappropriée l'attention de l'Occident à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, ni que cela s'est produit au travers de ce que l'on pourrait appeler une forme « joycienne » ou « ulysséenne » (ou même bakhtinienne<sup>1</sup>).

Comme celle de Fuentes, la thèse de Martin n'est pas sans ambiguïtés ; car le parti-pris qui consiste à voir ce moment de la littérature latino-américaine comme une recherche d'identité s'accommode assez mal de l'affirmation selon laquelle Amérique latine et Europe partagent le même dilemme « labyrinthique », pour reprendre son expression. Le motif du labyrinthe, censé représenter la quête critique de l'identité, ne peut en effet être appliqué de concert au modernisme européen et à la littérature latino-américaine sans, dans le même temps, réduire la particularité culturelle de cette dernière. Il y a là un curieux souci de rabattre à tout prix l'évolution du roman latino-américain sur son homologue européen ou nord-américain, qui interroge sur la place laissée à la spécificité du premier.

Dans l'ensemble, ces théories critiques soulèvent plusieurs problèmes. Le premier, et pas le moins important, est, comme nous l'avons souligné, de vouloir aligner à tout prix l'histoire de la littérature latino-américaine sur un modèle extérieur, en l'occurrence celui des centres européens et nord-américains. Il ne s'agit pas, évidemment, de nier l'importance de l'influence de Joyce et Faulkner sur les écrivains du « boom ». Mais de cette évidence à un alignement du « New Novel » du continent sur le modernisme, il y a un fossé qu'on ne saurait franchir qu'avec une grande

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 30 : « Little wonder that the Latin American New Novel is the artistic phenomenon which has heralded the region's reappropriation of the West's attention in the late twentieth century, and little wonder that it has assumed what one might call the "Joycean" or "Ulysean" (or even Bakhtinian) form ».



méfiance. Les thèses de Moretti, mais aussi celles de Pascale Casanova, semblent contourner cet écueil en situant leur analyse dans un système-monde qui évite ce genre de raccourcis, mais retombent en fait sur le problème d'une définition du centre comme littérature-source. Fondamentalement, ces théories, de manière plus ou moins claire et affirmée, conservent le schéma source/réception et, presque automatiquement, postulent la supériorité de la source, systématiquement centrale, la périphérie restant en position passive de réception. Moretti, pourtant beaucoup moins caricatural que d'autres sur la question, s'est vu reprocher ce défaut à plusieurs reprises, à partir de contre-exemples assez convaincants<sup>1</sup>.

Le second point problématique réside dans la tendance à la généralisation de ce récit critique à toute la littérature latino-américaine à partir de quelques auteurs, souvent les mêmes. La lecture du court chapitre de Casanova consacré à l'Amérique latine est tout à fait révélatrice des courts-circuits argumentatifs que peut créer ce genre de réflexions. Bien qu'ayant une connaissance visiblement approximative de l'ensemble de la littérature latino-américaine<sup>2</sup>, l'auteur se contente de citer deux références de García Márquez et Vargas Llosa pour prouver que Faulkner n'est pas « l'objet d'une vague admiration », mais « l'inventeur d'une solution spécifique » pour toute la littérature latino-américaine<sup>3</sup>. Bien sûr, la structure de l'ouvrage de Casanova, qui réfléchit à l'échelle mondiale, rend inévitable l'adoption d'une position de surplomb généralisatrice ; mais ce raisonnement par induction n'en est pas moins problématique, puisqu'il étend à un continent entier une influence supposément révolutionnaire, à partir d'une hypothèse venue non pas de l'étude du continent en question, mais de l'extérieur. En somme, la position de Casanova revient à imposer au continent latino-américain un schéma général, dont la seule justification est la création même de ce schéma. « Faute d'un cadre fixant le calibrage empirique des assertions, il est presque impossible de discuter les postulats de Casanova sur des cas précis<sup>4</sup> », souligne avec une grande justesse Jérôme David à ce sujet.

Consciemment ou non, ces théories opèrent en fait une entreprise de légitimation des formes littéraires, où sont d'abord valorisées les formes exhibant leur ambition par des projets-mondes, des œuvres échappant à toute classification. Pourquoi, par exemple, Gerald Martin cherche-t-il à tout prix à lier Borges à Faulkner, tout en niant les influences de Stevenson, Chesterton ou

---

<sup>1</sup> Voir entre autres Eileen Julien, « Arguments and Further Conjectures on World Literature », in Gunilla Lindberg-Wada (dir.), *Studying Transcultural Literary History*, Berlin, de Gruyter, 2006, p. 122-132, Francesca Orsini, « India in the Mirror of World Fiction », *New Left Review* 13, 2002, p. 75-88 et Efrain Kristal, « Considering Coldly... : A Response to Franco Moretti », *New Left Review* 15, 2002, p. 61-74.

<sup>2</sup> Il est particulièrement surprenant de croiser une affirmation comme « dès les années 70, c'est-à-dire dès les prémices du "boom" », alors que le « boom » se termine justement dans les années 1970 (Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 452).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 477-478.

<sup>4</sup> Jérôme David, « Pour une macrohistoire de la littérature mondiale », *op. cit.*, p. 124.

Wells ? Dire que le goût de l'écrivain argentin pour ces derniers est un « réflexe défensif<sup>1</sup> » ne saurait être un argument suffisant, et frôle même l'entreprise de discréditation, en laissant entendre que l'admiration assumée pour des écrivains « secondaires » ne peut être qu'un effet de manches, cachant l'essentiel. Un des points aveugles du raisonnement de Pascale Casanova est aussi cette définition implicite d'un canon d'œuvres qu'il serait digne de considérer dans l'évolution de la littérature mondiale, tout en en excluant d'autres. Le chapitre 5 de la première partie de *La République mondiale des lettres*, intitulé « De l'internationalisme littéraire à la mondialisation commerciale » est, à cet égard, extrêmement problématique : Casanova y discrédite toute forme appartenant de près ou de loin à la littérature de genre, vouée aux gémonies de la « world fiction » par le biais d'affirmations caricaturales et, parfois, clairement contestables<sup>2</sup>. Il est fascinant de constater, à ce sujet, la réapparition de la figure de Borges, ici convoquée pour discréditer les romans « à l'érudition faussement réflexive qui fait du livre le sujet proclamé du livre, effet de modernité forcément "borgésienne"<sup>3</sup> ». L'argument consiste évidemment à penser Borges comme un écrivain forcément sérieux et moderne, au contraire de ses imitateurs ; mais que ce soit lui, et pas un autre, qui soit pris comme modèle n'interroge jamais l'auteur, comme si la relation entre un auteur aussi canonique et la littérature de genre restait de l'ordre de l'inconscient, et de l'inacceptable. Jérôme David a fait part de sa perplexité devant cette manière d'exclure du canon de réflexion ce qui ne correspond pas aux critères de définition d'une littérature exigeante et sérieuse :

Ces anathèmes remplacent l'analyse critique. Ils condamnent une partie de la « littérature mondiale » au lieu de la prendre pour objet, que la « littérature mondiale » corresponde d'ailleurs à un canon, à une croyance ou à une structure objective. Ils témoignent de ce que le modèle sociologique n'accueille pas avec le même degré de « rupture épistémologique » les œuvres qui sont conformes au goût spontané du sociologue et celles qui ne le sont pas<sup>4</sup>.

David montre bien à quel point le raisonnement de Casanova postule des normes littéraires relevant presque du réflexe, ainsi que de la formation bourdieusienne de l'auteur, de sorte que « l'universalité sociologique surimpose en filigrane sa propre littérature mondiale à celle qu'elle prend pour objet<sup>5</sup> ». Casanova n'est pas la seule à écrire une histoire littéraire selon des normes qui sont, au fond, celles de la modernité européenne : Fuentes et Martin, ainsi que Moretti, à un degré nettement moindre, semblent incapables de penser la littérature latino-américaine indépendamment d'un cadre d'exigence moderniste, comme s'il était nécessaire de justifier à tout

<sup>1</sup> Gerald Martin, *Journeys through the Labyrinth*, *op. cit.*, p. 156 : « a defensive reflex ».

<sup>2</sup> Il est difficile d'accepter, par exemple, un jugement aussi définitif que celui faisant du roman d'aventures « une version occidentale du roman néo-colonial » (Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 248).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 248-249.

<sup>4</sup> Jérôme David, *Spectres de Goethe*, *op. cit.*, p. 251-252.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 250.

prix le sérieux de celle-ci. Tous expriment ce « désir de distinction dont font preuve désormais les avant-gardes<sup>1</sup> », pour reprendre les termes de Ruth Amossy ; il s'agit de « communier dans l'horreur du déjà-vu et du pré-conçu<sup>2</sup> », en affirmant que la « grande » littérature est celle qui échappe au stéréotype, qui est originale. Tzvetan Todorov en offre un bon exemple, lorsqu'il estime que toute œuvre qui n'échappe pas aux structures littéraires préconstruites « pass[e] automatiquement dans une autre catégorie : celle de la littérature dite “populaire”, “de masses”, là ; celle de l'exercice scolaire, ici<sup>3</sup> ». Lire la littérature latino-américaine en regard du modernisme occidental relève typiquement de ce raccourci critique, imposant une norme qui ne présente, en définitive, qu'une version de l'histoire littéraire. Cette mise en valeur de préférences littéraires, lorsqu'on l'ajoute aux défauts fondamentaux du concept d'influence, doit faire apparaître les limites des thèses ci-dessus.

## 2. Un contre-modèle : la littérature de genre

Gerald Martin, dans son analyse de la littérature latino-américaine, définit l'écrivain « ulyséen » comme celui qui endosse le rôle de « pont culturel, d'intermédiaire efficace entre deux mondes<sup>4</sup> ». Cette définition rejoint tout à fait celle que nous avons dégagée dans notre première partie ; mais, contrairement à Martin, notre hypothèse est que l'on peut lire ce passage entre deux mondes non seulement du point de vue du grand roman polyphonique, mais aussi de celui des structures préconstruites de la littérature de genre.

Ce terme est un peu choisi par défaut, tant le champ qu'il représente est difficile à unifier sémantiquement, comme le rappelle Anne Besson :

Il n'existe tout simplement pas de terme qui en rende compte de manière pleinement satisfaisante : « littératures de genres » est sans doute le plus neutre, mais, difficilement maniable, il n'indique pas explicitement l'enjeu commercial primordial sur ce marché ; « littérature commerciale », à l'inverse, est trop réducteur tout en incluant des « best-sellers » n'appartenant pas forcément à des genres identifiés ; « littérature populaire » tend à s'attacher plus spécifiquement aux productions du XIX<sup>e</sup> siècle, et l'on s'accorde sur l'ambiguïté de l'adjectif (pour le peuple, par le peuple, du peuple ?). Enfin, « paralittérature », qui semblait s'imposer, est encore trop souvent ressenti comme péjoratif par les amateurs des « autres littératures » pour pouvoir être manié sans guillemets<sup>5</sup>.

La réserve au sujet du terme « littérature de genre » nous semble ici la plus facile à contourner, étant donné qu'Anne Besson raisonne dans un contexte (les grands cycles littéraires

---

<sup>1</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 77.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971. On trouve un bon exemple d'opposition caricaturale entre romance et grands romans « modernistes » dans Marc Courtieu, *Événement et roman : une relation critique*, *op. cit.*.

<sup>4</sup> Gerald Martin, *Journeys through the Labyrinth*, *op. cit.*, p. 166 : « cultural bridge, effective intermediaries between two worlds ».

<sup>5</sup> Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 5.

contemporains) où l'enjeu commercial est plus présent, et de manière différente, que chez nos écrivains. Les autres termes, au contraire, semblent bien plus restrictifs, et réduiraient le champ d'application de ce que nous cherchons à définir. Bien sûr, « littérature de genre » a ses défauts, au premier rang desquels l'ambiguïté fondamentale du concept de genre, dont on a vu à quel point il pouvait être confondu avec le mode narratif. Il est clair, en effet, que les critères de définition ne sont pas les mêmes lorsqu'on parle du fantastique ou de la science-fiction d'un côté, du roman d'aventures ou du récit policier de l'autre : dans un cas, c'est la question du rapport au réel qui est centrale ; dans l'autre, c'est l'organisation du récit. Il est possible de parler d'un roman policier réaliste ; définir un roman fantastique comme réaliste n'a, en revanche, aucun sens. Malgré tout, une sorte de définition instinctive tend à classer ensemble ces formes, aux côtés de la *fantasy* et de tous ses avatars ; il y a là en partie un classement par exclusion, qui consiste à ranger dans ces catégories tout ce qui n'entre pas dans le cadre de la « grande » littérature – et qui n'est donc pas directement défini par la nouveauté et la recherche de modernité littéraire.

En reprenant les propos de Ruth Amossy cités plus haut, on peut trouver dans le rôle des structures littéraires préconstruites une définition relativement convaincante de ce qu'est la littérature de genre. Comme le souligne Daniel Couégnas dans son étude sur la paralittérature, le stéréotype instaure avant tout une relation avec un lectorat : il permet de créer une impression de communauté, en réduisant le réel à une dimension plus immédiatement compréhensible qui s'appuie sur les représentations que le lecteur en a<sup>1</sup>. Il s'agit de permettre à ce dernier de se retrouver dans des codes qui préexistent à la lecture, que ce soit au niveau externe (paratexte, organisation du récit), ou interne (personnages). Le lecteur, en somme, doit être familier avec les repères d'ensemble du livre : il « se love et s'enferme dans les limites étroites de ce qui n'est que du langage, mécanisé et usé<sup>2</sup> » ; il retrouve des structures auxquelles il s'attend du fait du contrat de lecture.

L'opposition avec le concept d'« œuvre-monde », censée déconstruire les repères et apporter de la nouveauté, est évidemment nette. Notre hypothèse, donc, consiste à réévaluer l'importance de ces structures de littérature de genre chez nos auteurs, qui fonctionnent comme un cadre à l'intérieur duquel donner libre cours à leur projet fictionnel, cadre le plus susceptible de traduire ce positionnement d'entre-deux qui est le leur. Face à la grille de lecture dominante de la littérature latino-américaine, nous proposons de lire la pratique fictionnelle de Borges, Bioy Casares et Cortázar en regard de celle de Stevenson, en la considérant comme animée par un goût commun pour des modèles littéraires très différents de ceux définis plus haut, et dont les maîtres-mots sont géométrie, simplicité et plaisir.

---

<sup>1</sup> Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Seuil, 1992, p. 101-102.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 103.

## 2.1. Construire une contre-histoire littéraire

Le premier pilier de ce contre-modèle est la volonté de se constituer une généalogie littéraire qui ne soit pas celle de la soi-disant modernité, ni celle de l'ambition totalisante des œuvres échappant à toute classification. Une telle attitude est bien résumée par Ricardo Piglia lorsqu'il parle de la stratégie littéraire de Borges comme d'« une façon de lire, une posture de combat, en opposition aux hiérarchies littéraires, aux valeurs consacrées et aux lieux communs<sup>1</sup> ». Il s'agit, à l'évidence, de se situer en marge des prescriptions du milieu littéraire, en adoptant volontairement le comportement de l'iconoclaste ou de l'autodidacte, réfractaire aux influences et modèles communs.

### a. *Le plaisir de la lecture*

Parler de posture, pour définir la relation de nos écrivains à la littérature de genre, ne doit pas faire penser que leur goût pour ce type de fiction est purement stratégique. Il trouve au contraire ses sources dans des souvenirs d'enfance dont l'impact reste extrêmement fort lorsqu'il faut, à l'âge adulte, dégager des préférences littéraires. C'est dans l'enfance que se cristallise une passion pour la littérature qui ne se dément plus par la suite. Stevenson n'a cessé d'insister sur l'influence des lectures qui lui ont été faites lorsque, tout jeune, il était obligé de garder le lit du fait de sa santé fragile :

The remainder of my childish recollections are all of the matter of what was read to me, and not of any manner in the words. If these pleased me it was unconsciously ; I listened for news of the great vacant world upon whose edge I stood ; I listened for delightful plots that I might re-enact in play, and romantic scenes and circumstances that I might call up before me, with closed eyes, when I was tired of Scotland, and home, and that weary prison of the sick-chamber in which I lay so long in durance. *Robinson Crusoe* ; some of the books of that cheerful, ingenious, romantic soul, Mayne Reid ; and a work rather gruesome and bloody for a child, but very picturesque, called *Paul Blake* ; these are the three strongest impressions I remember<sup>2</sup>.

On remarquera, dans ce passage de « Rosa Quo Locorum » (écrit en 1893, inachevé), à quel point le plaisir d'entendre des histoires est, d'emblée, lié à une évasion hors de l'Écosse, dont la proximité syntaxique avec la chambre de malade et la « prison » de sa maison est pour le moins

---

<sup>1</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción, op. cit.*, p. 24 : « un modo de leer, una posición de combate, una aptitud frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes ».

<sup>2</sup> *W 30*, p. 3 : « Tous mes souvenirs d'enfance se sont nourris de ce que l'on me lisait. J'écoutais les nouvelles monter, de ce grand monde vacant sur le sommet duquel je me trouvais, je les écoutais pour les intrigues palpitantes que je pouvais ensuite rejouer pour moi seul, pour les scènes romantiques et pour les événements que je pouvais faire revivre devant moi, rien qu'en fermant les yeux, quand j'étais fatigué de l'Écosse et de la maison, et de cette prison qu'était devenue ma chambre de malade. *Robinson Crusoe*, quelques ouvrages de ce bon vieux romantique de Mayne-Reid, si ingénieux et gai, et puis un autre livre (plutôt macabre et sanglant pour un enfant, mais tellement pittoresque) intitulé *Paul Blake* – voilà ce qui me fit, d'abord, la plus forte impression » (*EAF*, p. 81).

frappante. Entendre des histoires représente la liberté, liberté encore augmentée lorsque l'enfant apprend à lire, grâce, dans le cas de Stevenson, à un livre de conte de fées :

[...] And, taking a book of fairy tales, [I] went down alone through a fir-wood, reading as I walked. How often since then has it befallen me to be happy even so ; but that was the first time : the shock of that pleasure I have never since forgot, and if my mind serves me to the last, I never shall, for it was then that I knew I loved reading<sup>1</sup>.

Les premières lectures de Stevenson sont clairement liées à l'univers de la littérature de genre, transmettant cette fascination du pittoresque et de l'événement aventureux dont il fait part dans la citation ci-dessus. Sa description de la découverte de la bibliothèque de son père ne laisse, de ce point de vue, aucune ambiguïté :

My father's library was a spot of some austerity ; the proceedings of learned societies, some Latin divinity, cyclopaedias, physical science, and, above all, optics, held the chief place upon the shelves, and it was only in holes and corners that anything really legible existed as by accident. The *Parent's Assistant*, *Rob Roy*, *Waverley*, and *Guy Mannering*, the *Voyages of Captain Woods Rogers*, Fuller's and Bunyan's *Holy Wars*, *The Reflections of Robinson Crusoe*, *The Female Bluebeard*, G. Sand's *Mare au Diable* — (how came it in that grave assembly!), Ainsworth's *Tower of London*, and four old volumes of *Punch* — these were the chief exceptions<sup>2</sup>.

Bien que la découverte de la bibliothèque paternelle constitue, en soi, un cliché autobiographique, il faut quand même noter le soin avec lequel Stevenson présente ses lectures comme survenant « by accident », « in holes and corners », un positionnement vis-à-vis de son père – et, par extension, des valeurs familiales et nationales – qu'il conservera tout au long de la vie de ce dernier. Le fait est que cette énumération se compose principalement de romans d'aventure et de romans historiques, posant la première pierre des références qui seront celles de Stevenson dans sa jeunesse et tout au long de sa vie : Walter Scott, bien sûr, mais aussi Alexandre Dumas, Paul Bunyan, *Robinson Crusoe*, les *Mille et une Nuits*, Mayne-Reid, Dickens et Marryat, entre autres.

Lire les souvenirs autobiographiques des écrivains argentins revient à faire à peu près le même constat, assez classique pour des enfants, d'une passion pour la littérature de genre. « Creo que los primeros libros que me regalaron fueron *La isla del tesoro* de Stevenson y *Las minas del rey*

---

<sup>1</sup> *W* 30, p. 3 : « Je descendis tout seul vers le hameau, à travers un bois de sapin, et je lisais tout en marchant. Combien de fois, depuis, cela m'est-il arrivé, d'éprouver ce bonheur ? Mais cette fois-là, eh bien, c'était la première fois. Jamais je n'ai oublié le choc de ce plaisir nouveau, et si mon esprit continue de me servir, j'en garderai le souvenir jusqu'à la fin, car ce fut ce jour-là que je découvris que j'aimais la lecture » (*EAF*, p. 82).

<sup>2</sup> *W* 30, p. 5 : « La bibliothèque de mon père était des plus austères : des comptes rendus de sociétés savantes, quelques textes latins, des encyclopédies, des livres de physique, et particulièrement d'optique, couvraient l'essentiel des rayons, et ce n'est que par accident, dans les trous et les recoins, que l'on pouvait espérer découvrir quelque chose de réellement lisible. *Parent's Assistant*, *Rob Roy*, *Waverley* et *Guy Mannering*, *The Voyages of Captain Wood Rogers*, les *Holy Wars* de Fuller et de Bunyan, *The Reflections of Robinson Crusoe*, *The Female Bluebeard*, *La Mare au diable*, de George Sand (comment avait-elle pu arriver au milieu d'une si grave assemblée ?), *La Tour de Londres* d'Ainsworth, et quatre vieux volumes de *Punch* – voilà quelles étaient les rares exceptions » (*EAF*, p. 84).

*Salomón* de Rider Haggard<sup>1</sup> », affirme ainsi Bioy Casares. Michel Lafon ajoute à cette liste Wells, Chesterton, Poe, Conan Doyle et Gaston Leroux, entre autres<sup>2</sup>. Bioy Casares date au demeurant de la lecture de *Don Quixote* son goût pour le romanesque, en le liant très fortement à la notion d'aventure :

L'autre livre<sup>3</sup> fut le *Quichotte*. C'est-à-dire, le premier chapitre, où Don Quichotte décide d'abandonner son village et prend congé de tous ses amis pour partir à l'aventure, pour aller affronter l'inconnu. Le début du *Quichotte* est resté gravé en moi pour toujours, comme l'esprit du romanesque<sup>4</sup>.

Le goût pour l'imaginaire et le roman d'aventures se retrouve également dans la liste des premiers livres lus par Borges :

Le premier roman que j'ai lu jusqu'au bout fut *Huckleberry Finn*. Vinrent après *Roughing it* et *Flush Days in California*. J'ai aussi lu les livres du Capitaine Marryat, *Les Premiers hommes dans la Lune* de Wells, Edgar Allan Poe et une édition en un volume de Longfellow, *Treasure Island*, Dickens, *Don Quichotte*, *Tom Brown's School Days*, les *Contes* de Grimm, Lewis Carroll, *Les aventures de Mr Verdant Green* (un livre aujourd'hui oublié), la traduction de Burton des *Mille et une Nuits*<sup>5</sup>.

Alicia Jurado, sur la base de discussions avec l'auteur, ajoute à cette liste les romans de Kipling et les romans policiers d'Eduardo Gutiérrez, auteur argentin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>, ce qui est confirmé par le petit article « La fruición literaria », paru dans *La Prensa* en 1927, où Borges lie ses lectures d'enfance à cette jouissance (« fruición ») dont parle le titre :

Sospecho que los novelones policiales de Eduardo Gutiérrez y una mitología griega y el *Estudiante de Salamanca* y las tan razonables y tan nada fantásticas fantasías de Julio Verne y los grandiosos folletines de Stevenson y la primera novela por entregas del mundo : las *1001 Noches*, son los mejores goces literarios que he practicado. La lista es heterogénea y no puede confesar otra unidad que la consentida por la edad tempranísima en que los leí<sup>7</sup>.

Julio Cortázar, que Karine Berriot compare à « Robinson enfermé pendant de longues heures solitaires dans l'île de ses livres », lisant Dumas, Hugo, Poe, Defoe et Jules Verne jusqu'à voir

---

<sup>1</sup> *Mem*, p. 50 : « je crois que les premiers livres qu'on m'a offerts furent *Treasure Island* de Stevenson et *King's Salomon Mines* de Rider Haggard ».

<sup>2</sup> Michel Lafon, « L'invention d'Adolfo Bioy Casares », *Rom*, p. XIII.

<sup>3</sup> Bioy Casares cite ses deux premiers souvenirs de lecture, le premier étant *Le Petit Bob* de Gyp.

<sup>4</sup> Cité in Guillermo Saavedra, *La curiosidad impertinente*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges, *Livre de préfaces* suivi de *Essai d'autobiographie*, trad. Michel Seymour Pritier, Paris, Gallimard, 1980, p. 276. Le texte espagnol de l'*Essai d'autobiographie* n'existant pas, sa première version étant une traduction en anglais (Jorge Luis Borges, « An Autobiographical Essay », *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*, trad. Norman T. di Giovanni, New York, E. P. Dutton, 1971), nous nous permettons de citer directement la traduction française.

<sup>6</sup> Alicia Jurado, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964, p. 28, citée par Daniel Balderston, *El precursor velado*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1928, p. 45 : « Je soupçonne les romans-feuilletons d'Eduardo Gutiérrez, une histoire de la mythologie grecque et *L'Étudiant de Salamanca*, les fantasies de Jules Verne qui sont tellement raisonnables et si peu fantastiques, ainsi que les ouvrages grandioses de Stevenson et le premier roman à épisodes du monde, *Les Mille et une nuits*, d'être les plaisirs littéraires les plus délicieux que j'ai jamais pratiqués. Cette liste hétérogène ne saurait prétendre à d'autre unité que celle due à l'âge précoce du lecteur » (*OeC*, p. 914).

naître une « vocation future de Phileas Fogg<sup>1</sup> », impute cette expérience de la lecture à sa mère, dont les goûts hétéroclites ont développé chez lui une très large ouverture aux possibles de la fiction :

En su juventud [mi madre] era una buena lectora y lo ha sido a lo largo de toda su vida. Lectora muy indiscriminada, sin ningún rigor científico, lectora de novelas, lectora de cuentos, romántica por naturaleza. Eso ayudó mis primeros pasos en la infancia, porque a través de mi madre yo fui recibiendo los libros que ella consideraba que yo podía leer en esa época, muchos de los cuales eran folletines, libros de poca calidad, novelones.

Pero eso se mezclaba con las buenas obras de Alejandro Dumas, de Víctor Hugo, de manera que sin que hubiera un criterio de selección severo yo tuve acceso a una biblioteca que me abrió enormemente la imaginación, que me hizo entrar en ese mundo que ya nada tenía que ver con el pequeño mundo de Bánfield, donde yo vivía con mis amigos y mi familia<sup>2</sup>.

Comme chez Stevenson, la lecture de l'enfance est liée à l'évasion : évasion fictionnelle, bien sûr, mais aussi découverte d'un nouvel univers, indépendant du contexte familial.

Aimer le roman d'aventures ou d'autres formes de littérature de genre étant enfant n'a, évidemment, rien de foncièrement original. Ce qui frappe chez nos auteurs est que ce goût ne s'est pas évanoui avec le temps, et est au contraire venu étayer et structurer une théorie plus générale de la fiction, où les généalogies littéraires n'ont pas une allure classique. Au cœur de cette théorie se trouve l'idée de la lecture vécue comme plaisir, et non comme exigence intellectuelle, à l'image de ce conseil prodigué par Borges :

J'ai toujours donné ce conseil à mes étudiants : si un livre vous ennue, abandonnez-le ; ne lisez pas un livre parce qu'il est fameux, ou moderne, ou ancien. Si un livre vous semble ennuyeux, laissez-le ; même si ce livre est le *Paradis perdu* - qui pour moi n'est pas ennuyeux - ou *Don Quichotte* - qui pour moi ne l'est pas davantage. Mais si un livre vous ennue, ne le lisez pas ; c'est qu'il n'a pas été écrit pour vous. La lecture doit être une des formes du bonheur<sup>3</sup>.

Stevenson ne cesse de théoriser ce point de vue sur la lecture, dans un grand nombre de ses essais. L'ouverture de « A Gossip on Romance » en est sans doute l'exemple le plus connu :

In anything fit to be called by the name of reading, the process itself should be absorbing and voluptuous ; we should gloat over a book, be rapt clean out of ourselves, and rise for the perusal, our mind filled with the busiest, kaleidoscopic dance of images, incapable of sleep or of continuous thought. The words, if the

---

<sup>1</sup> Karine Berriot, *Julio Cortázar, l'enchanteur*, op. cit., p. 67.

<sup>2</sup> Julio Cortázar et Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, op. cit., p. 51 : « Dans sa jeunesse, [ma mère] était une bonne lectrice et elle l'est restée toute sa vie. Elle lisait sans aucune discrimination, sans aucune rigueur scientifique, des romans, des nouvelles, et elle était romantique par nature. Cela m'a aidé à découvrir très jeune la lecture car ma mère me donnait au fur et à mesure les livres qu'elle estimait que je pouvais lire et qui étaient pour la plupart des feuilletons, des livres sans grande qualité, des romans populaires./ Mais à cela se mêlaient des œuvres d'Alexandre Dumas ou de Victor Hugo ; c'est ainsi que sans grand contrôle sélectif j'ai eu accès à une littérature qui m'a ouvert énormément l'imagination, qui m'a fait entrer d'emblée dans ce monde qui n'avait plus rien à voir avec le petit monde de Bánfield où je vivais avec mes amis et ma famille » (Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 42).

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, *Borges para millones*, traduit dans *Cours de littérature anglaise*, op. cit., p. 365.



book be eloquent, should run thenceforward in our ears like the noise of breakers, and the story, if it be a story, repeat itself in a thousand coloured pictures to the eye. It was for this last pleasure that we read so closely, and loved our books so dearly, in the bright, troubled period of boyhood<sup>1</sup>.

On ne sait trop, à la lecture de ces lignes, ce qui est premier dans l'esprit de Stevenson : est-ce la lecture qui prolonge le bonheur de l'enfance ? Ou le souvenir de l'enfance qui permet à la lecture de conserver sa capacité à captiver ? Le fait est que les deux sont intimement liés à l'idée du plaisir, un avis que partagent sans réserve Borges et Bioy Casares lorsqu'ils écrivent dans leur prologue à un recueil de contes que « uno de los muchos agrados que puede suministrar la literatura es el agrado de lo narrativo<sup>2</sup> ». Borges, au demeurant, fait de la relecture des livres qu'il aime le plus le fondement de sa pratique de lecteur : « debo confesar (no sin lástima y conciencia de mi pobreza) que releo con un muy recordativo placer y que las lecturas nuevas no me entusiasman<sup>3</sup> ». À la suite de la citation déjà proposée de « La fruición literaria », où il confesse n'avoir rien trouvé de plus agréable à lire que Jules Verne, la mythologie grecque, Eduardo Gutiérrez, les *Mille et Une Nuits* et Stevenson, Borges affirme qu'il cherche à retrouver ce plaisir en les relisant :

Yo era un hospitalario lector en este anteaer, un cortesísimo indagador de vidas ajenas y todo lo aceptaba con venturosa y álcere resignación [...]. Cada cuento era una aventura y yo buscaba lugares condignos y prestigiosos para vivirla : el descanso más empinado de la escalera, un altillo, la azotea de la casa<sup>4</sup>.

Daniel Balderston a bien montré à quel point lectures d'enfance et plaisir étaient, chez Borges, intimement liés, et comment ce lien se faisait souvent par le biais d'une référence à Stevenson, notamment à *Treasure Island*, roman par excellence de l'enfance<sup>5</sup>. L'objectif de la *Antología de la literatura fantástica* est sensiblement le même, rappeler que la fiction n'est pas seulement affaire de réalisme ou de dénonciation sociale, mais bien de plaisir, partagé par le lecteur :

---

<sup>1</sup> *W* 29, p. 93 : « Toute lecture digne de ce nom se doit d'être absorbante et voluptueuse. Nous devons dévorer le livre que nous lisons, être captivés par lui, arrachés à nous-mêmes, et puis sortir de là l'esprit en feu, incapables de dormir ou de rassembler nos idées, emportés dans un tourbillon d'images animées, comme brassées dans un kaléidoscope. Les mots, si le livre nous parle, doivent continuer de résonner à nos oreilles comme le tumulte des vagues sur les récifs, et l'histoire – s'il s'agit d'une histoire – repasser sous nos yeux en milliers d'images colorées. C'est pour ce plaisir-là que, dans la période éclatante et troublée de l'enfance, nous lisons avec tant d'attention, et adorons si tendrement nos livres » (*EAF*, p. 213).

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 7 : « l'un des nombreux plaisirs que la littérature peut procurer est le plaisir de la narration ».

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos*, *op. cit.*, p. 102 : « je dois avouer (non sans compassion et conscience de ma pauvreté) que je relis avec un très vif plaisir et que les lectures nouvelles ne m'enthousiasment guère » (*OeC*, p. 914).

<sup>4</sup> *El idioma de los argentinos*, *op. cit.*, p. 101 : « J'étais un lecteur hospitalier à cette époque, un courtois investigateur de vies lointaines, et j'acceptais tout avec une résignation aventureuse et joyeuse... Chaque conte était une aventure, et je cherchais des lieux dignes et prestigieux pour la vivre : le palier le plus élevé de l'escalier, un grenier, la terrasse de la maison » (*OeC*, p. 914).

<sup>5</sup> Daniel Balderston, *El precursor velado*, *op. cit.*, chapitre 1.

Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión : contar cuentos<sup>1</sup>.

L'idée que la littérature de l'Amérique latine manque d'intrigue, qu'elle est trop sérieuse, se retrouve dans un texte tardif de Julio Cortázar, écrit pour servir de préface à une édition de Dickens. Cortázar y défend la valeur des écrivains populaires, qui savent créer le plaisir de la fiction :

Es un hecho que la búsqueda de verdad y de profundidad en la novela moderna parece alejarnos cada vez más del puro placer narrativo ; casi nada se cuenta hoy por el encanto de contarlo, pero tal vez por eso cuando en nuestros días surge nuevamente un gran narrador, hay como un inconsciente reconocimiento agradecido de ese arte esencialmente hedónico, y libros como *Cien años de soledad* encuentran millones de lectores apasionados, exactamente como los encontraron Charles Dickens y Alexandre Dumas en su tiempo<sup>2</sup>.

Cortázar fait ici le constat que la littérature est dominée par un esprit de sérieux, qui donne la préférence à la recherche de profondeur (« profundidad ») plutôt qu'à la légèreté de l'intrigue, alors que lui préfère voir cohabiter les deux dimensions, représentées sous les traits respectifs de Dimitri Karamazov et Samuel Pickwick. La suite du texte est une apologie du plaisir de la lecture, et de sa profondeur insoupçonnée :

Simplemente me gustaría contribuir a una especie de liberación moral de esos lectores que creen de su responsabilidad consagrarse a la literatura « profunda », rellénesse esta palabra como se prefiera. Apunto a una dialéctica de la lectura que debería ser también una dialéctica de vida, una pulsación más isócrona de la búsqueda y el gusto, del conocimiento y del placer, mejor ajustada a todo eso que tenemos al alcance de la mano que casi no los vemos : el gran latido cósmico, el diástole y el sístole del día y de la noche, del flujo y el reflujo del oceano<sup>3</sup>.

La distinction entre Karamazov et Pickwick recouvre en partie une autre opposition centrale dans cette offensive en faveur du plaisir narratif, celle, déjà plusieurs fois évoquée, qui sépare *novel* et *romance*. Cette dimension polémique se retrouve dans le texte de Stevenson « The Lantern-Bearers » (1887), où l'écrivain écossais montre que le plaisir de la lecture ne relève pas d'un point

---

<sup>1</sup> Adolfo Bioy Casares, « Prólogo », in Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, op. cit., p. 8 : « Nous, compilateurs de cette anthologie, croyons donc que le roman, dans notre pays et à notre époque, souffre d'une grave faiblesse quant à l'intrigue, parce que les auteurs ont oublié ce que nous pourrions appeler l'objectif primordial de la profession : raconter des histoires ».

<sup>2</sup> Julio Cortázar, « Reencuentros con Samuel Pickwick », prologue à Charles Dickens, *Papeles póstumos del Club Pickwick*, Barcelone, Círculo de lectores, 1981, p. 9-21, *Cri*, p. 735 : « C'est un fait que la recherche de vérité et de profondeur dans le roman moderne semble nous éloigner chaque jour plus du pur plaisir narratif ; presque rien n'est aujourd'hui raconté pour le bonheur de raconter, et peut-être est-ce pour cette raison que de nos jours, lorsque surgit un nouveau grand conteur, se produit une sorte de reconnaissance inconsciente et pleine de gratitude de cet art essentiellement hédonique, et que des livres comme *Cent ans de solitude* trouvent des millions de lecteurs passionnés, exactement comme les ont trouvés Charles Dickens et Alexandre Dumas à leur époque ».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 736 : « J'aimerais contribuer à une sorte de libération morale de ces lecteurs qui croient que leur responsabilité est de se consacrer à la littérature « profonde » – mettez ce que vous voulez sous cette étiquette. Je cherche une dialectique de la lecture qui devrait être aussi une dialectique de vie, une pulsation plus isochrone de la recherche et du goût, de la connaissance et du plaisir, mieux ajustée à tout ce que nous avons sous la main au point de ne presque pas le voir : le grand battement cosmique, la diastole et la systole du jour et de la nuit, du flux et du reflux de l'océan ».

de vue gratuit et hédoniste, mais vaut pour la profondeur intérieure qu'il offre. Il illustre sa position par la métaphore de la lanterne sourde que les enfants portent, la nuit, pour aller rejoindre leurs amis, dans une sorte de version miniature du roman d'aventure. L'image est, pour Stevenson, un moyen de souligner le pouvoir de l'imagination en opposant l'apparence de banalité de l'événement à la richesse intérieure qu'il offre pour les personnes concernées :

Justice is not done to the versatility and the unplumbed childishness of man's imagination. His life from without may seem but a rude mound of mud ; there will be some golden chamber at the heart of it, in which he dwells delighted ; and for as dark as his pathway seems to the observer, he will have some kind of a bull's-eye at his belt<sup>1</sup>.

La lanterne sourde représente donc le bonheur intérieur que suscite l'aventure imaginée, aventure qui se reflète dans la fiction de genre, ou est créée par elle – là encore, l'ambiguïté de la pensée stevensonienne amène les deux termes du raisonnement à se recouvrir l'un l'autre, comme s'ils ne pouvaient être distingués chronologiquement. Quoi qu'il en soit, le roman d'aventure, entre autres formes du même type, a ce pouvoir d'éveiller chez le lecteur un plaisir intérieur extrêmement profond. Cela offre à Stevenson l'opportunité d'envoyer une pique aux écrivains de *novels* et particulièrement à Zola, sa cible préférée :

To draw a life without delights is to prove I have not realised it. To picture a man without some sort of poetry – well, it goes near to prove my case, for it shows an author may have little enough [...]. [I could] describe the boys as very cold, spat upon by flurries of rain, and drearily surrounded, all of which they were ; and their talk as silly and indecent ; which it certainly was. I might upon these lines, and had I Zola's genius, turn out, in a page or so, a gem of literary art, render the lantern-light with the touches of a master, and lay on the indecency with the ungrudging hand of love ; and when all was done, what a triumph would my picture be of shallowness and dullness ! how it would have missed the point ! how it would have belied the boys ! To the ear of the stenographer, the talk is merely silly and indecent ; but ask the boys themselves, and they are discussing (as it is highly proper they should) the possibilities of existence. To the eye of the observer they are wet and cold and drearily surrounded ; but ask themselves, and they are in the heaven of a recondite pleasure, the ground of which is an ill-smelling lantern<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *W* 30, p. 23 : « On ne rend pas assez justice à la versatilité et à l'insondable puérité de l'imagination humaine. La vie d'un homme peut n'être, en apparence, qu'un grossier tas de boue – mais dans le cœur de celui-ci soyez sûr qu'il est une salle dorée, où il vit dans le ravissement : aussi sombre que puisse paraître son chemin à un observateur, il n'en porte pas moins à sa ceinture, lui aussi, une sorte de lanterne sourde » (*EAF*, p. 53).

<sup>2</sup> *W* 30, p. 25-26 : « Peindre une vie sans délices, c'est donner la preuve que l'on n'y a rien compris. Peindre un homme sans aucune espèce de poésie, eh bien, cela n'est pas loin de prouver la justesse de mon propos, car cela révèle plutôt les insuffisances de l'auteur [...]. [Je pourrais] décrire ces garçons frigorifiés, recevant les crachats des averses soudaines, dans un environnement sinistre, ce qui était effectivement leur cas, dire leur conversation bête et vulgaire, ce qu'elle était certainement. Je pourrais dans cette veine, si j'avais le génie d'un Zola, façonner en une page ou deux un joyau d'art littéraire, rendre, d'un pinceau de maître, la lumière de la lanterne, flatter d'une main amoureuse leur vulgarité : mais tout cela accompli, quel triomphe de superficialité et d'ennui serait mon tableau ! Comme il serait passé à côté de l'essentiel ! Comme il aurait méjugé les gamins ! A l'oreille du sténographe, leurs propos sont simplement bêtes, vulgaires ; mais interrogez-les : eux croient discuter (comme il est juste qu'ils le fassent) des possibilités de l'existence. A l'œil de l'observateur ils sont trempés, transis, dans un lieu sinistre ; mais interrogez-les : eux sont au paradis d'un plaisir secret, dont la base est une lanterne nauséabonde » (*EAF*, p. 57-58).

Ne nous y trompons pas : le compliment fait aux talents descriptifs de Zola est sincère. Stevenson ne reproche jamais à Zola un manque de talent, mais son incompréhension devant ce qui fait la richesse et la profondeur de la vie. L'absence de la notion de plaisir dans la littérature naturaliste est, aux yeux de Stevenson, un scandale, puisqu'elle revient à nier ce qui, selon lui, fait tout le pouvoir de la fiction : créer un échange de plaisir, qui rende la vie intérieure plus brillante. Le plaisir de la lecture, par conséquent, est à deux faces : plaisir de lire et d'avoir lu, bien sûr, mais aussi nécessité de créer du plaisir chez le lecteur lorsque l'on prend la plume. Il ne s'agit pas pour autant de faire de la littérature un divertissement ; comme le laisse entendre l'exemple de la lanterne sourde, le plaisir stevensonien s'inscrit dans une pensée de la profondeur. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

### *b. La construction d'une autre histoire littéraire*

Dans cette optique, l'objectif de nos auteurs est donc de bousculer les généalogies littéraires, en affirmant que se trouvent, à l'origine de leur propre pratique fictionnelle, voire de leur vocation, des écrivains peu reconnus et même, parfois, méprisés. La part de provocation est évidente, mais elle n'est pas le seul ressort explicatif de ce positionnement. Le but est aussi de rendre une certaine malléabilité à l'histoire littéraire, afin de pouvoir au mieux s'y situer. L'exemple le plus marquant de cette façon de procéder est fourni par les anthologies de Bioy Casares et Borges, et notamment la *Antología de la literatura fantástica*, réalisée avec Silvina Ocampo. Alors que le fantastique est un genre qui, dans l'esprit collectif, débute vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec le roman gothique, puis s'installe lors du siècle suivant, notamment avec le romantisme, les trois auteurs décident volontairement, dans l'édition de 1940, de s'émanciper de toutes ces représentations et de proposer une anthologie complètement libre. La préface de Bioy Casares, au demeurant, propose tout sauf une définition, laissant le lecteur dans une sorte de flou à l'heure de commencer le parcours à travers l'anthologie. Il faut dire que, si Borges, Bioy et Ocampo proposent plusieurs auteurs canoniques du genre (Maupassant, Poe, Kafka, Macedonio Fernández, ...), ils n'hésitent pas à brouiller les pistes, en ouvrant l'anthologie à tous les vents. La diversité y est géographique, avec l'ajout d'auteurs chinois (Tsao Hsue-Kin, Chuang Tzu) aux écrivains européens et américains ; historique, puisque les auteurs n'hésitent pas à remonter jusqu'à l'Antiquité (Pétrone, par exemple) et à présenter des exemples immédiatement contemporains (Borges lui-même) ; générique, avec une majorité de contes, mais aussi plusieurs extraits de romans, dont le choix n'est pas forcément justifié ; et même disciplinaire, avec l'adjonction du philosophe Swedenborg, notamment. Ce dernier est au nombre des auteurs inattendus de l'anthologie, au même titre que Rabelais ou Joyce, rarement étiquetés comme des

écrivains fantastiques. Surtout, aucun de ces textes n'est classé, que ce soit par ordre chronologique, par appartenance géographique ou par formes du fantastique : la liberté est laissée au lecteur d'interpréter comme il le souhaite l'ordre proposé par les compilateurs.

L'extrême originalité de la *Antología de la literatura fantástica* a fait de cet ouvrage un des monuments les plus parcourus par la critique dans toute la littérature latino-américaine<sup>1</sup>. L'analyse la plus complète en a sans doute été proposée par Annick Louis, qui s'est justement interrogée sur la façon dont l'anthologie cherchait à la fois à imposer une définition dans le champ littéraire, et à se situer par rapport à un public. La *Antología de la literatura fantástica*, écrit-elle, illustre la « volonté de déplacer une définition du fantastique et d'en imposer une autre<sup>2</sup> ». En excluant les représentants les plus évidents du fantastique « classique », tels Hoffmann, Ambrose Bierce ou le roman gothique, et en introduisant des textes que personne n'avait songé à qualifier de fantastiques, les trois auteurs proposent, en filigrane, une nouvelle définition, dont l'originalité est qu'elle n'est pas affichée comme telle. Citons, à nouveau, Annick Louis :

L'anthologie remplit une double fonction : la juxtaposition de textes sous le titre *Antología de la literatura fantástica* leur donne une orientation générale, en même temps que l'ensemble de ces textes forge une conception de la littérature fantastique [...]. La *Antología de la literatura fantástica* est moins un lieu de fondation de précurseurs que l'espace d'une création : celle d'un contexte de production, dans lequel s'insère la pratique du genre fantastique qu'ont, en tant que lecteurs, les compilateurs<sup>3</sup>.

On retrouve, dans cette définition, le processus de création défini dans la première partie : par un phénomène de déplacement (celui, ici, de la définition canonique d'une notion littéraire), nos auteurs fondent un « espace de création », pour reprendre les termes d'Annick Louis, qui leur offre la liberté nécessaire pour redéfinir le concept à leur guise. Par conséquent, l'anthologie fonctionne par l'espace qu'elle laisse entre les textes, et par la liberté allouée au lecteur : elle « suppose la construction, de la part du lecteur, d'un fil conducteur<sup>4</sup> ».

La portée provocatrice de la méthode employée par Bioy, Borges et Ocampo est visible dans les réactions suscitées par ce travail d'anthologie. Roger Caillois, installé en Argentine pendant la Seconde Guerre mondiale, est un exemple assez parlant des réticences que peut susciter une vision aussi iconoclaste de l'histoire littéraire. Dès la parution de la *Antología de la literatura*

---

<sup>1</sup> Citons notamment Daniel Balderston, « De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores », *op. cit.*, Olga Pampa Arán, « La literatura de Tlön », in Susana Romano-Sued (dir.), *Borgesíada*, Córdoba, Topografía, 1999, p. 107-135, et Rafael Olea Franco, « Borges y la *Antología de la literatura fantástica* », *Variaciones Borges*, 22, 2006, p. 251-276.

<sup>2</sup> Annick Louis, « Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 49 / 2, 2001, p. 416 : « voluntad de desplazar una definición de lo fantástico e imponer otra ».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 420 : « la antología desempeña una doble función : la yuxtaposición de textos bajo el título *Antología de la literatura fantástica* les da una orientación genérica, al tiempo que el conjunto de los textos forja una concepción de la literatura fantástica [...]. La *Antología de la literatura fantástica* constituye menos un lugar de fundación de precursores que el espacio de una creación, la de un contexto de producción en el que se inserta la práctica del género fantástico que tienen los compiladores en tanto lectores ».

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 422 : « demanda la construcción, por parte del lector, de un hilo conductor ».

*fantástica*, Caillois, qu'un conflit larvé opposait à Borges, s'étonne auprès de sa protectrice, Victoria Ocampo, des choix du trio. Si l'absence de la littérature allemande lui paraît particulièrement surprenante, il trouve tout bonnement « incroyable » la présence de Swedenborg, dont il ne cache pas considérer la sélection comme un contresens<sup>1</sup>. Un accrochage sérieux opposera Caillois et Borges sur un sujet semblable l'année suivante. En avril 1942, Borges, en grande partie forcé par Victoria Ocampo, écrit dans *Sur* un compte-rendu sur l'ouvrage de Caillois consacré au roman policier, paru l'année précédente<sup>2</sup>. Face à la proposition de généalogie historique faite par Caillois, qui voit la naissance du roman policier en France, Borges décide d'opter pour un ton polémique, n'hésitant pas à faire part de son désaccord dans des termes où la sévérité le dispute à une ironie mordante :

En la monografía de Caillois, lo literario (juicios, resúmenes, censuras, aprobaciones) me parece muy valadero ; lo histórico-sociológico, muy *unconvincing*. (He declarado ya mis limitaciones).

En la página 14 de su tratado, Caillois procura derivar el *roman policier* de una circunstancia concreta : los espías anónimos de Fouché, el horror de la idea de polizontes disfrazados y ubicuos. Menciona la novela de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, y los folletines de Gaboriau. Añade : « Poco importa la exacta cronología ». Si la cronología exacta importara, no sería ilegítimo recordar que *Une ténébreuse affaire* (obra que prefigura con vaguedad las novelas policiales de nuestro tiempo) es de 1841, es decir el año en que aparecieron *The Murders in the Rue Morgue*, espécimen perfecto del género. En cuanto al « precursor » Gaboriau, su primera novela – *L'affaire Lerouge* – es de 1863... Verosíblemente, la prehistoria del género policial está en los hábitos mentales y en los irrecuperables *Erlebnisse* de Edgar Allan Poe, su inventor ; no en la aversión que produjeron, hacia 1799, los *agents provocateurs* de Fouché<sup>3</sup>.

Il est amusant de constater que Borges, si peu soucieux de chronologie dans la *Antología de la literatura fantástica*, fonde tout son raisonnement, au demeurant assez convaincant, sur la précision des dates. En défendant l'influence de Poe, Borges cherche surtout à combattre une histoire littéraire faite pour et par la France, et à réaffirmer la prééminence de la culture anglo-saxonne, dont on a vu à quel point elle lui était chère. Furieux de cette critique, Caillois fait insérer dans le même numéro une réponse à Borges, où il accuse ce dernier de manipuler son texte, qui ne

---

<sup>1</sup> Roger Caillois et Victoria Ocampo, *Correspondance : 1939-1978*, Paris, Stock, 1997, p. 114, cité par Annick Louis in « Définiendo un género », *op. cit.*, p. 416.

<sup>2</sup> Roger Caillois, *Le roman policier*, Buenos Aires, Éditions des Lettres françaises, 1941.

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, « Roger Caillois : *Le roman policier* », *Sur* n°91, avril 1942, p. 56 : « Dans la monographie de Caillois, la partie littéraire (jugements, résumés, censures, approbations) me semble très valable, ce qui a trait à l'histoire et à la sociologie me paraît très *unconvincing*. (J'ai déclaré ci-dessus mes limitations). À la page 14 de son traité, Caillois essaye de faire dériver le *roman policier* d'une circonstance concrète, à savoir les espions anonymes de Fouché, cette horrible idée de mouchards déguisés ayant le don d'ubiquité. Il mentionne le roman de Balzac *Une ténébreuse affaire* et les feuilletons de Gaboriau. Il ajoute : "Peu importe la chronologie exacte". Si la chronologie exacte importait, il ne serait pas illégitime de rappeler qu'*Une ténébreuse affaire* (œuvre qui préfigure vaguement les romans policiers de notre temps) date de 1841, c'est-à-dire de l'année où parut *The Murders in the rue Morgue*, parfait spécimen du genre. Pour ce qui est du "précurseur" Gaboriau, son premier roman, *L'affaire Lerouge*, est de 1863... Selon toute vraisemblance, la préhistoire du genre policier réside dans les habitudes mentales d'Edgar Allan Poe, son inventeur et dans ses irrécupérables *Erlebnisse*, mais certes pas dans l'aversion que produisirent, vers 1799, les agents provocateurs de Fouché » (*OeC*, p. 953).

dressait pas, selon lui, une généalogie aussi nette<sup>1</sup>. Dans le numéro suivant de *Sur*, la réponse de Borges, cinglante, met définitivement les choses au clair, en mettant en lumière ce qu'il considère être la filiation historique correcte :

El género policial tiene un siglo, el género policial es un ejercicio de las literaturas de idioma inglés ¿por qué indagar su causalidad, su prehistoria, en una circunstancia francesa ? En Francia, el género policial es un prestámo. Sus ejecutores son Gaboriau, Leblanc, Leroux, Véry, Simenon – literatos muy olvidables. De los muchos enigmas que han emitido, no acude a mi recuero sino el deleitable *Cuarto Amarillo*, cuyo buen argumento sobrevive a su tremebunda escritura. En Inglaterra (me limitaré al siglo XIX) tenemos *The Moonstone* (1868) de Collins, *The Mystery of Edwin Drood* (1870) de Dickens, *A Study in Scarlet* (1887) de Conan Doyle, *The Big Bow Mystery* (1892) de Zangwill, *The Wrecker* (1892) de R. L. Stevenson.

La conjetura de Caillois no es errónea ; entiendo que es inepta, inverificable<sup>2</sup>.

On retrouve, dans la courte énumération des titres que Borges considère comme les meilleurs représentants du roman policier, l'esprit de la *Antología de la literatura fantástica* : si la présence des romans de Collins et Conan Doyle ne se discute pas, celle de *The Mystery of Edwin Drood* et de *The Wrecker* suppose, déjà, un choix qui n'est pas évident. Mettre le roman de Stevenson, notamment, au nombre des grands romans policiers du siècle peut paraître surprenant, puisqu'il est la plupart du temps considéré comme un mélange de roman d'apprentissage et de roman d'aventure. La structure du roman, qui s'organise autour d'un mystère central, justifie le choix de Borges ; mais il indique aussi une personnalisation des sommets du genre, sous couvert d'une affirmation sonnante comme une évidence partagée.

La violence de la pique finale est à comprendre au regard des relations compliquées entretenues par les deux hommes<sup>3</sup>. La polémique, néanmoins, montre à quel point le besoin de définir des généalogies historiques et littéraires est un enjeu de pouvoir pour Borges – et, partant, pour ceux qui l'accompagnent dans ce travail : affirmer que le roman policier est une invention de langue anglaise, c'est donner un sens à l'histoire littéraire et, du même coup, s'inscrire dans cette histoire. Borges, d'un même geste, crée et justifie ses précurseurs : que son effort porte ainsi sur

---

<sup>1</sup> Le texte est reproduit dans *OeC*, p. 1720-1721.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, « Observación final », *Sur* n°92, mai 1942, p. 73 : « Le genre policier a un siècle ; le genre policier est un exercice des littératures de langue anglaise. Pourquoi donc rechercher son origine, sa préhistoire dans une circonstance française ? En France, le genre policier est un emprunt qui a été pratiqué par Gaboriau, Leblanc, Leroux, Véry, Simenon, hommes de lettres que l'on peut parfaitement oublier. Parmi les nombreuses énigmes qu'ils proposent, mon souvenir n'a retenu que la délectable *Chambre jaune* dont l'excellent argument survit à son effroyable rédaction. En Angleterre – je me limiterai au XIX<sup>e</sup> siècle – nous avons *The Moonstone* (1868) de Collins, *The Mystery of Edwin Drood* (1870) de Dickens, *A Study in Scarlet* (1887) de Conan Doyle, *The Big Bow Mystery* (1892) de Zangwill, *The Wrecker* (1892) de R. L. Stevenson. La conjecture de Caillois n'est pas erronée, je prétends tout simplement qu'elle est inepte et invérifiable » (*OeC*, p. 955).

<sup>3</sup> Pour des études plus détaillées sur la polémique Borges/Caillois, nous renvoyons à Analía Capdevila, « Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial) », in *Borges, ocho ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo/Tesis, 1995, p. 67-98, Annick Louis, « Caillois-Borges ou qu'est-ce qui s'est passé ? » in Jean-Patrice Courtois et Isabelle Krzywkowski, *Diagonales sur Roger Caillois*, Paris, L'Improviste, 2002, p. 81-106, et à la notice de Jean-Pierre Bernès dans *OeC*, p. 1544-1548.

deux formes appartenant à la littérature de genre, le fantastique et le policier, et qu'il soit prêt à se lancer dans de telles polémiques indique bien l'importance pour lui de pouvoir reconstituer selon son bon vouloir l'histoire de ces formes considérées comme mineures.

Le travail très minutieux de Borges et Bioy sur la constitution d'une contre-histoire littéraire – qu'on retrouve dans bien d'autres essais de Borges – n'a pas d'équivalent aussi spectaculaire chez Stevenson et Cortázar. Chacun d'eux, néanmoins, s'attache à proposer des modèles inattendus, à emprunter des sentiers de traverse dès lors qu'il s'agit de parler d'influences ou d'histoire littéraire. La mise en exergue systématique, chez Borges et Bioy, d'auteurs considérés comme « mineurs » trouve un écho évident dans les essais de Stevenson. Le raisonnement de « Books which Have Influenced Me » (1887) en est un bon exemple. Stevenson, encouragé par le rédacteur en chef du *British Weekly* à parler des livres qui l'ont marqué, commence son raisonnement par une phrase célèbre, « The most influential books, and the truest in their influence, are works of fiction<sup>1</sup> », qui lui permet de souligner l'importance capitale de Shakespeare et de Dumas sur toute son œuvre. Mais, à peine lancé dans ces réflexions, il change de direction, laissant de côté la fiction :

But of works of art little can be said ; their influence is profound and silent, like the influence of nature ; they mould by contact ; we drink them up like water, and are bettered, yet know not how. It is in books more specifically didactic that we can follow out the effect, and distinguish and weigh and compare<sup>2</sup>.

Et Stevenson d'enchaîner par des remarques sur l'influence qu'ont eue pour lui Montaigne, Whitman, Spencer ou Marc Aurèle – influences réelles, mais surprenantes pour un lecteur qui ne connaîtrait de Stevenson que l'auteur de romans d'aventure, et s'attendrait à entendre parler davantage de Scott, Dumas ou n'importe quel autre représentant du genre. Comme Borges et Bioy, Stevenson fonctionne en faisant des sauts de côté, afin d'être là où on ne l'attend pas : tout en affirmant fermement que rien n'égale l'influence des œuvres de fiction, il passe ces dernières sous silence, laissant au lecteur la charge de chercher le nom des textes dissimulés par cette omission délibérée. C'est donc ailleurs dans ses essais qu'il faut trouver le nom de ces textes : les pièces du théâtre pour enfants de Skelt (« A Penny Plain and Twopence Coloured » [1884]), les romans d'aventure de Mayne-Reid et de tous les auteurs trouvés dans la bibliothèque de son père (« Rosa Quo Locorum » [1893]), Marryat, Washington Irving, Charles Kingsley, Charles Johnson et autres écrivains « populaires » cités comme sources de *Treasure Island* et de *The Master of Ballantrae* (« My First Book : *Treasure Island* » [1894], « Note to *The Master of Ballantrae* » [1894]).

---

<sup>1</sup> *W* 28, p. 40 : « les livres dont l'influence est la plus durable sont les œuvres de fiction » (*EAF*, p. 323).

<sup>2</sup> *W* 28, p. 40-41 : « Mais on ne peut pas dire grand-chose des œuvres d'art. Leur influence est profonde et silencieuse, comme celle de la nature. Elles modèlent par contraste. Nous les buvons comme de l'eau et devenons meilleurs, mais sans savoir comment. Ce sont les livres plus spécifiquement didactiques dont nous pouvons le mieux suivre l'effet, le distinguer, le soupeser, le comparer » (*EAF*, p. 324).



Ajoutés à Dumas, Scott et Hugo, ces écrivains forment une constellation dont la reconnaissance critique reste assez inégale, pour ne pas dire, pour certains, nulle. Stevenson, de manière très bourgeoise, joue sur la double filiation de son œuvre, en mettant en exergue sa dette envers tous ces écrivains peu reconnus tout en s'inscrivant, également, dans les pas d'une famille plus académiquement acceptable de moralistes et de philosophes ; le trio Hugo-Dumas-Scott représente, de ce point de vue, une sorte de synthèse entre ces deux aspirations. En s'installant dans cet espace de l'entre-deux, Stevenson passe d'une généalogie littéraire à l'autre, sans jamais rester dans aucune : le sillage dans lequel il se situe ne cesse de changer, afin qu'on ne puisse l'enfermer ni dans le rôle de descendant d'écrivains populaires, ni dans celui d'essayiste moraliste. Cette volonté de garder à tout prix sa liberté vis-à-vis des pesanteurs de l'histoire littéraire s'apparente à un parcours d'équilibriste, puisque l'objectif est, à l'évidence, de conserver son territoire de création autonome, indépendant des généalogies trop rigides.

Il est nécessaire, à ce point de la réflexion, de faire une place à part à Julio Cortázar. S'il partage une grande partie des convictions exposées dans ce chapitre, Cortázar est aussi, de nos quatre écrivains, le moins enclin à réécrire l'histoire littéraire à sa façon, et à mettre en avant le poids des littératures de genre. Dans son très ambitieux essai *Teoría del túnel* comme dans « Situación de la novela » (1950), son propos consiste justement à tracer une généalogie de la fiction qui ressemble clairement à celles que l'on a vues à l'œuvre chez Fuentes ou Martín. Dans ces deux textes, Cortázar construit en effet une réflexion qui le mène à voir l'aboutissement de la recherche littéraire dans la révolution des années 1915-1935, chez Joyce, Broch, Kafka ou Woolf. Son hypothèse est que ce qu'il appelle la littérature « traditionnelle » (dans son esprit, le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles) est une entreprise analytique, qui ne pense qu'en termes d'adaptation aux possibilités du langage : elle cherche à analyser le monde, en gardant une « confianza orgánica en que el lenguaje es como la piel de la literatura<sup>1</sup> ». Les romans de cette époque, dont il fait de Balzac l'exemple type, sont donc écrits en langage « scientifique », le langage « poétique » n'ayant que valeur de décoration, comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir. À partir de 1910, les écrivains, suivant des précurseurs comme Nerval ou Keats, commencent à détruire cette logique, et cherchent à utiliser la langue de manière nouvelle, en interrogeant son arbitraire et en mettant en valeur sa dimension poétique. Le but est de remettre à neuf le langage littéraire, une entreprise jusqu'alors réservée à la poésie la plus élevée, et qui devient le sujet de la forme romanesque. D'où l'idée du « tunnel », qui suggère le caractère de destruction des fondements mêmes du roman :

---

<sup>1</sup> *Cri*, p. 63 : « confiance organique dans le fait que le langage est comme la peau de la littérature ».

El golpe de Estado que da la poesía en el territorio mismo de la prosa novelesca (de la que hasta entonces había sido mero adorno y complemento) revela en toda su magnífica violencia las ambiciones de nuestro tiempo y sus logros<sup>1</sup>.

Cortázar propose une chronologie assez précise<sup>2</sup> : de 1900 à 1910, la branche esthétique de la littérature traditionnelle (c'est-à-dire le culte du Livre inspiré de Flaubert, par exemple) est en déclin ; de 1910 à 1920, apparaît le nouvel ordre poétique du roman, avec Joyce, tandis que Proust porte à son apogée la ligne traditionnelle<sup>3</sup> ; de 1920 à 1930, l'influence joycienne domine et parachève la révolution romanesque ; à partir de 1930, enfin, le roman revient en arrière, à un conformisme qu'il regrette. Sans aucune ambiguïté, Cortázar sous-entend que son œuvre à venir devra se situer dans le cadre de ce roman-poème qu'il comprend comme une synthèse entre surréalisme et existentialisme. Tout en reconnaissant son admiration pour de « magníficos novelistas<sup>4</sup> » comme Conrad, Henry James, Mauriac, Steinbeck ou Wells, il considère que ces derniers sont, en un sens, anachroniques, et en restent à une écriture traditionnelle du roman : « se hace allí gran literatura, pero siempre la tradicional, la que resulta del uso estético de la lengua y no alcanza a salirse de él porque no le crea necesario o posible<sup>5</sup> ». Cortázar, donc, défend bien l'idée d'une littérature « ulysséenne », pour reprendre l'expression de Gerald Martin, au sens où il voit l'évolution des formes comme devant aboutir à la modernité de la révolution de Joyce et ses contemporains. De ce point de vue, il est très loin de la pensée de Borges et Bioy Casares.

Le paradoxe de Cortázar est que ses premiers recueils de contes, ceux que nous avons intégrés à notre corpus, ne traduisent que très imparfaitement les thèses défendues dans *Teoría del túnel* et « Situación de la novela », pourtant écrits juste avant ou en même temps. Sa défense d'un grand roman poétique et polyphonique ne trouvera sa vraie traduction qu'avec la rédaction de *Rayuela*, paru en 1963. La lecture chronologique des essais de Cortázar laisse l'étrange impression d'une évolution à rebours de sa fiction : alors que cette dernière passe du conte fantastique (à défaut d'autres termes) au roman-poème, son œuvre critique fait le chemin dans le sens inverse, de *Teoría del túnel* à des réflexions plus poussées sur la forme du conte et sur son histoire. C'est ainsi dans un essai de 1975, « Notas sobre el gótico en el Río de la Plata », que l'on trouve le mieux décrite l'existence de « l'autre » Cortázar, celui qui ne jure pas seulement par Joyce, Broch et Woolf. Cortázar y montre l'influence très profonde qu'a exercée sur lui le gothique, qu'il voit à

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 279 : « Le coup d'État fomenté par la poésie sur le territoire même de la prose romanesque (dont elle n'était, jusque là, qu'un simple agrément et complément) révèle dans toute sa magnifique violence les ambitions de notre époque et ses succès ».

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 81-82.

<sup>3</sup> Cortázar est ambigu au sujet de Proust, qu'il classe plutôt dans la ligne traditionnelle dans *Teoría del túnel*, mais qu'il incorpore dans la révolution poétique dans « Situación de la novela ».

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 280 : « magníficos romanciers ».

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 59-60 : « il s'agit bien de grande littérature, mais d'une littérature encore traditionnelle, qui résulte d'un usage esthétique du langage et n'arrive pas s'en défaire, parce qu'elle croit cela inutile ou impossible ».

l'origine des textes de Borges, Bioy Casares et Silvina Ocampo : il en revient aux lectures d'enfance, en affirmant que « todo niño es en principio gótico<sup>1</sup> », et que la lecture de Poe, Hugo, Scott, Eugène Sue et de toute la littérature fantastique de genre n'ont fait qu'augmenter, chez lui, cette tendance. Il en profite pour faire part de son peu de goût pour Lovecraft, dont la scénographie lui semble proche du « gran guñol<sup>2</sup> », et de sa dette immense envers Edgar Allan Poe, qu'il n'a, pour le coup, cessé de rappeler tout au long de sa carrière, notamment dans l'essai « Vida de Edgar Allan Poe » (1956). L'exemple de Poe, au demeurant, indique que le paradoxe cortazarrien n'est pas forcément une contradiction ; car l'essai qui lui est consacré met justement en avant la profonde liberté poétique de son œuvre, cette liberté poétique que Cortázar place au-dessus de toute autre valeur. Il est aussi la preuve que les généalogies tracées par l'auteur argentin ne sont pas fixes et définitives : il parle ainsi de son œuvre, comme de celle de Borges et Bioy, comme appartenant au lignage d'un gothique supérieur, à la suite de Poe, mais aussi Beckford, Stevenson, Bierce ou Buzzati. S'il serait faux de dire que Cortázar a le même souci d'inventer une contre-histoire littéraire que Stevenson, Borges et Bioy Casares, c'est aussi parce que son œuvre est peut-être davantage marquée par l'indécision vis-à-vis de la forme à adopter pour son projet, et donc de la généalogie dans laquelle se situer. Sa relative mise à distance de ses premiers recueils dans la dernière partie de sa vie est ainsi démentie par le fait qu'il les commente sans cesse dans ses essais, dans une curieuse valse avec son propre héritage.

### *c. La recherche d'un nouveau public*

Cette façon de se situer vis-à-vis de l'histoire littéraire, avec les réserves qui s'imposent pour Cortázar, est aussi, pour nos auteurs, un moyen de trouver un lectorat qui ne soit pas réduit au simple milieu intellectuel. La conséquence directe de leur positionnement sur la question de la littérature de genre est qu'ils ne s'adressent jamais uniquement au public classique de la littérature dite « sérieuse », et travaillent, sur ce point également, à la création d'un territoire à part. Ce souci relève pour Stevenson de l'obsession. Dès ses débuts comme écrivain, son exploration des bas-fonds d'Édimbourg et ses tribulations diverses et variées sont marquées par ce souci d'échapper à sa classe sociale et d'affiner sa perception du monde. Mais c'est bien son voyage aux États-Unis en 1879, que Richard Ambrosini peut à juste titre définir comme le « point nodal de la carrière artistique de Stevenson<sup>3</sup> », qui représente un tournant dans sa réflexion. Forcé de voyager avec les

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 507 : « tout enfant est en principe gothique ».

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 512 : « grand guignol ».

<sup>3</sup> Richard Ambrosini, *La prosa del romanzo*, Rome, Bulzoni Editore, 2001, p. 104 : « punto nodale della carriera artistica di Stevenson ».

classes les plus pauvres, Stevenson fait l'expérience, durant sa traversée de l'Atlantique, du fossé qui le sépare d'un public aussi démuné :

The fact that I spent the better part of my day in writing had gone abroad over the ship and tickled them all prodigiously. Whenever they met me they referred to my absurd occupation with familiarity and breadth of humorous intention. Their manner was well calculated to remind me of my fallen fortunes. You may be sincerely amused by the amateur literary efforts of a gentleman, but you scarce publish the feeling to his face. 'Well !' they would say : 'still writing ?' And the smile would widen into a laugh<sup>1</sup>.

Ce regard porté sur lui, en même temps que la découverte, au fil du trajet, du pouvoir que recèlent les histoires dans des moments aussi difficiles, contribue à l'évidence à changer son regard sur le métier d'écrivain. La découverte du début de massification du lectorat américain est aussi, par contraste avec l'entre-soi londonien dans lequel il a commencé sa carrière, un choc. C'est à travers cette expérience, à ajouter au poids toujours présent de son éducation calviniste, qu'il faut comprendre le refus de Stevenson de considérer la littérature comme un exercice intellectuel, coupé des réalités de tout un chacun ; son parcours, au contraire, atteste d'un souci de chercher à se rendre utile auprès d'un public le plus large possible. « What kind of pleasure is required to please this mighty public<sup>2</sup> ? », se demande-t-il dans l'essai au titre révélateur « Popular Authors » (1888). Il est frappant de constater que, dans ce récit, Stevenson ne se considère pas comme faisant partie de ces « écrivains populaires », alors même que les succès de *Treasure Island* et, surtout, de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* l'ont rendu extrêmement célèbre, notamment aux États-Unis :

For I and my fellows have no such popularity to be accounted for. The reputation of an upper-class author is made for him at dinner-tables and nursed in newspaper paragraphs, and, when all is done, amounts to no great matter. We call it popularity, surely in a pleasant error<sup>3</sup>.

Écartant l'idée de définir par le talent ou par le traitement de certaines thématiques ce qui fait le succès de ces écrivains, Stevenson reprend une idée centrale dans toute sa conception de la fiction : celle de la capacité de la littérature populaire à donner forme aux rêves d'un large public, rêves qu'il compare à ceux des enfants. « The tales were not true to what men see ; they were true

---

<sup>1</sup> *W* 18, p. 41 : « La rumeur s'était répandue que je passais l'essentiel de mes journées à écrire, plus d'un en avait été prodigieusement chatouillé. Me rencontrait-on, qu'aussitôt on faisait allusion à mes occupations absurdes avec autant de familiarité que d'humour appuyé – le propos bien calculé de l'affaire étant de me rappeler que la fortune m'avait abandonné. S'amuser sincèrement du gentleman qui, en amateur, s'efforce à la littérature n'a rien de répréhensible, mais de là à aller le lui crier aux oreilles ! « Alors !, me jetait-on pourtant, toujours à écrire ? » – et aussitôt le sourire s'élargissait jusqu'au rire » (R. L. Stevenson, *La route de Silverado*, *op. cit.*, p. 128-129).

<sup>2</sup> *W* 28, p. 17 : « Quel sorte de talent faut-il pour plaire au grand public ? » (*EAF*, p. 315).

<sup>3</sup> *W* 28, p. 17 : « Moi et mes semblables ne pouvons nous targuer d'aucune popularité comparable à la leur. La réputation d'un auteur distingué lui est faite dans les dîners en ville, et soignée dans les paragraphes de journaux, mais quand tout a été dit et fait, cela ne représente pas une bien grande affaire. Nous l'appelons popularité, certainement par une plaisante erreur » (*EAF*, p. 315-316).

to what the readers dreamed », écrit-il dans « Popular Authors », avant d'évoquer les aspirations enfouies des lecteurs lambda :

They long, not to enter into the lives of others, but to behold themselves in changed situations, ardently but impotently preconceived. The imagination (save the mark!) of the popular author here comes to the rescue, supplies some body of circumstance to these phantom aspirations, and conducts the readers where they will. Where they will : that's the point ; elsewhere they will not follow [...]. In defect of any other gift, they have instinctive sympathy with the popular mind<sup>1</sup>.

D'où, selon Stevenson, le caractère répétitif de la littérature populaire, ces structures tendant toutes au même but : exprimer l'accomplissement d'un rêve, celui d'une jeune fille épousant un prince ou d'un jeune garçon partant à l'aventure. En même temps, ce rêve ne fonctionne, sous forme littéraire, que s'il s'accompagne d'une familiarité sociale, où les lecteurs peuvent reconnaître un de leurs semblables :

Burning as they are to penetrate into the homes of the peerage, they must still be conducted there by some character of their own class, into whose person they cheerfully migrate for the time of reading [...]. Hence these dreary virtuous *ouvriers and ouvrières* of Xavier de Montépin. He can do nothing with them ; and he is far too clever not to be aware of that. When he writes for the *Figaro*, he discards these venerable puppets and doubtless glories in their absence ; but so soon as he must address the great audience of the halfpenny journal, out comes the puppets and are furbished up [...]. See them for what they are – Montépin's decoys ; without these he could not make his public feel at home in the houses of the fraudulent bankers and the wicked dukes<sup>2</sup>.

L'exemple de l'auteur de romans-feuilletons Montépin révèle l'effort d'adaptation au public que suppose l'écriture fictionnelle : il s'agit bien de mettre en forme cette dernière de façon à ce que le lecteur y entre facilement, et qu'il y trouve le plaisir dont on a vu à quel point il était, pour Stevenson, un devoir capital de la littérature. On remarquera que cette évocation est loin d'être seulement laudative ; il y a dans le ton de Stevenson comme un jugement sur l'opportunité de ce processus, ce qui ne l'empêche pas d'admirer ce sens de l'adaptation aux attentes populaires.

Cette analyse du fonctionnement des écrivains populaires recoupe, en bien des points, ce que Stevenson dit du pouvoir de la fiction en général. Comment se fait-il, alors, qu'il s'exclue du

---

<sup>1</sup> *W* 28, p. 18-19 : « Les histoires ne sont pas fidèles à ce que les gens voient, mais elles le sont à ce que les lecteurs rêvent », « Ils rêvent, non de pénétrer dans la vie des autres, mais de se contempler eux-mêmes dans des situations nouvelles, espérées jusque-là confusément, avec une ardeur impuissante. L'imagination (si j'ose m'exprimer ainsi) de l'écrivain populaire arrive ici à la rescousse, fournit un ensemble de circonstances à ces aspirations fantomatiques et conduit ainsi les lecteurs où ils le désiraient. Où ils le désiraient, c'est justement la question : ailleurs, ils n'iraient pas [...]. À défaut de tout autre don, [les écrivains populaires] ont celui-ci d'être instinctivement en sympathie avec l'esprit populaire » (*EAF*, p. 317-318).

<sup>2</sup> *W* 28, p. 19 : « Tout brûlants qu'ils sont de pénétrer dans les demeures princières, ils désirent cependant y être conduits par un personnage de leur propre classe, dans la peau duquel ils peuvent émigrer gaiement pour la durée de leur lecture [...]. D'où ces ouvriers et ouvrières assommants et vertueux de Xavier de Montépin. Il ne peut rien faire sans eux ; et il est bien trop habile pour ne pas le savoir. Quand il écrit pour *Le Figaro*, il laisse là ces vénérables pantins et se réjouit sans aucun doute de leur absence – mais dès qu'il s'adresse au public des feuilletons d'un sou il ressort les pantins et les retape [...]. Prenez-les donc pour ce qu'ils sont, les leurres de Montépin : sans eux, il ne pourrait pas amener le public à se sentir chez lui dans les demeures des banquiers véreux et des ducs vicieux » (*EAF*, p. 319).

nombre de ceux-ci, préférant se définir comme un « upper-class author » ? Il faut rappeler, ici, que le goût de Stevenson pour la littérature populaire et son insistance sur le plaisir du lecteur ne concordent pas franchement avec la manière dont le métier d'écrivain est envisagé dans les cercles intellectuels qu'il fréquente. Comme le rappelle Richard Ambrosini, cette prédilection

impliquait un certain nombre de risques pour un écrivain d'une classe supérieure comme Stevenson, obligé d'adopter des stratégies psychologiques et des techniques narratives dérivées des sous-genres de la littérature populaire pour déclencher chez les lecteurs de sa propre classe l'effet de plaisir qu'il visait à créer<sup>1</sup>.

L'objectif de Stevenson est donc de conserver les apports de ce qu'il décèle dans la littérature populaire, sans pour autant s'exclure pour autant du milieu intellectuel dont il provient, et de s'assurer de la reconnaissance de ses pairs. Sa position n'est pas sans ambiguïté, puisqu'il est le premier à critiquer la popularité, « that empty and ugly thing<sup>2</sup> » dont il se plaint à Henry James dès son retour aux États-Unis, en 1887<sup>3</sup>, mais est en même temps prêt à en être la victime, si elle est la condition de la réussite de son projet esthétique. Sa comparaison, dans sa « Letter to a Young Gentleman who Proposes to Embrace the Career of Art » (1888), du métier d'écrivain à celui de fille de joie (« daughter of joy<sup>4</sup> ») a choqué, à l'époque, un grand nombre de lecteurs, mais elle résume assez bien le point de vue de Stevenson, qu'il explique sans fard au « jeune homme » à qui est adressée la lettre :

It is doubtless tempting to exclaim against the ignorant bourgeois ; yet it should not be forgotten, it is he who is to pay us, and that (surely on the face of it) for services that he shall desire to have performed. Here also, if properly considered, there is a question of transcendental honesty<sup>5</sup>.

Ces remarques montrent à quel point Stevenson est un produit du bouleversement économique connu par la littérature à la fin de l'époque victorienne ; Stephen Donovan a bien noté l'importance de ce « passage définitif à une ère de ventes massives et de nouveaux publics<sup>6</sup> » dans le projet de Stevenson, qui a très tôt compris la nécessité de s'adapter à ces nouvelles réalités pour conquérir un nouveau public, même celui du « bourgeois » généralement honni par les artistes. Les lettres de Stevenson à son arrivée aux États-Unis, en 1887, au sommet de sa gloire,

---

<sup>1</sup> Richard Ambrosini, « The Art of Writing and the Pleasure of Reading : R. L. Stevenson as Theorist and Popular Author », in William B. Jones (dir.), *Robert Louis Stevenson reconsidered: new critical perspectives*, Jefferson, McFarland, 2003, p. 26 : « [it] involved a number of risks for an upper-class writer like Stevenson, who had to adopt psychological strategies and narrative techniques derived from the sub-genres of popular literature in order to induce in the readers of his own class the pleasure-creating effect he aimed at ». Nous renvoyons à cet article pour un plus long développement sur Stevenson comme écrivain populaire.

<sup>2</sup> *W* 28, p. 6 : « cette chose vide et détestable » (*EAF*, p. 290).

<sup>3</sup> « Lord, what a silly thing is popularity! » (lettre à Henry James de septembre 1887, *W* 33, p. 105).

<sup>4</sup> *W* 28, p. 4.

<sup>5</sup> *W* 28, p. 4 : « Il est sans doute tentant de se récrier contre le bourgeois ignorant : il ne faut cependant pas oublier que c'est lui qui nous paie et cela (du moins à première vue) pour tel ou tel service qu'il souhaite qu'on lui rende. Là aussi, tout bien considéré, entre en jeu une question d'honnêteté transcendante » (*EAF*, p. 286).

<sup>6</sup> Stephen Donovan, « Stevenson and Popular Entertainment », in Richard Ambrosini et Richard Dury (dir.), *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries, op. cit.*, p. 70 : « definitive transition to an era of mass sales and new audiences ».

sont fascinantes en ce qu'elles ne se départent jamais du sentiment d'imposture (« fraud<sup>1</sup> ») de cette popularité, tout en se félicitant de l'argent qu'elle rapporte.

La complexité de la position de Stevenson tient au fait que son souci de transmettre à un public le plus varié possible est réel, et que son intérêt pour les classes populaires est tout sauf feint, comme la lecture de *The Amateur Emigrant* suffit à le prouver. Mais, dans le même temps, il donne l'impression de se fustiger pour l'opportunisme que représenterait le fait d'écrire des romans populaires, et d'y gagner de l'argent et de la renommée. Coïncé entre une théorie esthétique qui le pousse à écrire pour le plus grand nombre, et une réalité économique du marché littéraire qui jette un soupçon de cupidité financière sur cette stratégie, Stevenson est en fait sans cesse en train de jongler entre public rêvé et public réel : le premier relève du domaine théorique, tandis que la relation au second entraîne des conséquences parfois difficiles à maîtriser. La rupture progressive avec Henley est une de ces conséquences, ce dernier ne cachant pas sa jalousie devant le succès de son ami<sup>2</sup>. Quoi qu'il en soit, la recherche d'un public différent est au cœur du projet stevensonien, en même temps qu'il est révélateur de la position d'entre-deux déjà relevée : l'objectif est de plaire au plus grand nombre, tout en conservant l'exigence esthétique la plus ambitieuse possible.

Ce dilemme se retrouve, avec les différences dues au contexte socio-historique et à la personnalité de chacun, chez les auteurs argentins. Dans un entretien, Julio Cortázar pointe du doigt le « sérieux » du continent latino-américain comme l'un des responsables des « fausses échelles de valeurs » qui restreignent le champ de la littérature, et séparent les publics auxquels sont destinés chaque genre<sup>3</sup>. Il prend l'exemple du roman policier, l'une des victimes de ce phénomène :

Con respecto a la novela policial ha habido siempre esa tendencia a considerarla como un género de *entertainment* y entonces un escritor que se califica de serio – y no te olvides que yo he hablado mucho de la Seriedad con mayúscula como una de nuestras plagas latinoamericanas – piensa que no debe « rebajarse<sup>4</sup> ».

Plus loin, Cortázar suggère que cette attitude est assez récente et daterait tout au plus du début du XX<sup>e</sup> siècle, où s'installent à la fois l'ambition des écrivains d'être reconnus

---

<sup>1</sup> Lettre à Walter Simpson, octobre 1887, *W* 33, p. 108.

<sup>2</sup> Voir la lettre adressée par Charles Baxter à Stevenson, le 5 avril 1888 : « Je crois que ses relations avec toi sont empreintes d'une certaine touche de jalousie. Tu t'es attiré beaucoup de succès, de renommée, d'argent, alors qu'il est non seulement impécunieux, mais aussi gêné aux entournures par les frasques de ce misérable Teddy [le frère d'Henley] », *LmS*, p. 116. Cette lettre n'est pas reproduite dans l'édition anglaise.

<sup>3</sup> Julio Cortázar et Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, *op. cit.*, p. 71 : « falsas categorías de valores ».

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 71-72 : « En ce qui concerne le roman policier, on a toujours eu tendance à le considérer comme un genre distrayant et donc un écrivain qui se qualifie de sérieux – j'ai beaucoup parlé, n'oublie pas, du *Sérieux* avec un grand "S" comme étant une des plaies de notre Amérique latine –, un tel écrivain donc pense qu'il ne doit pas *s'abaisser* à cela » (Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 61).

intellectuellement, et donc une certaine réticence à expérimenter des genres considérés comme populaires, et une mauvaise conscience à ne pas être « sérieux » face aux difficultés socio-politiques des pays du continent. Cortázar, exactement comme Stevenson, s'interroge sur ce que veut dire être un écrivain populaire. Dans sa conférence « Algunos aspectos del cuento », donnée à Cuba en 1963, dans un contexte politique où la question de la littérature populaire est particulièrement sensible, il développe une réflexion sur le danger qu'il y a à s'adapter à un public sans avoir de projet esthétique précis. Il prend pour cela l'exemple des contes oraux argentins qui, à son sens, ne supportent pas le passage à l'écrit :

Pero en ese momento, cuando debería surgir un Homero que hiciese una *Iliada* o una *Odisea* de esa suma de tradiciones orales, en mi país surge un señor para quien la cultura de las ciudades es un signo de decadencia, para quien los cuentistas que todos amamos son estetas que escribieron para el mero deleite de clases sociales liquidadas, y ese señor entiende en cambio que para escribir un cuento lo único que hace falta es poner por escrito un relato tradicional, conservando todo lo posible el tono hablado, los giros campesinos, las incorrecciones gramaticales, eso que llaman el color local. No sé si esa manera de escribir cuentos populares se cultiva en Cuba ; ojalá que no, porque en mi país no ha dado más que indigestos volúmenes que no interesan ni a los hombres de campo, que prefieren seguir *escuchando* los cuentos entre dos tragos, ni a los lectores de la ciudad, que estarán muy echados a perder pero que se tienen bien leídos a los clásicos del género<sup>1</sup>.

Ce que Cortázar souligne ici, c'est l'écueil du populaire artificiel, qui vise un peuple fantasmé, et n'a aucune idée des goûts du peuple réel. On peut même parler ici d'une critique d'une littérature hors-sol, qui croit s'adapter aux tournures populaires alors qu'elle s'adresse en réalité à un public introuvable. Par conséquent, le souci principal de Cortázar est de trouver un moyen de s'adresser au plus grand nombre – souci qui atteint son apogée, à l'évidence, dans son soutien à la Révolution cubaine – sans pour autant tomber dans ce pseudo-populaire qu'il dénonce. Son dilemme, quoique dans un contexte différent, n'est pas si éloigné de celui de Stevenson, avec la difficulté supplémentaire de vouloir parler au peuple latino-américain en étant exilé en France ; il repose sur la difficulté fondamentale qu'il y a à élargir son lectorat sans céder aux facilités que cela peut supposer.

La manière dont Borges et Bioy Casares font face à ce dilemme est peut-être, si ce n'est la plus efficace, du moins la plus originale. Comme nous l'avons vu au sujet de la *Antología de la literatura fantástica*, les deux auteurs, accompagnés de Silvina Ocampo, ont pour objectif de laisser

---

<sup>1</sup> *Cri*, p. 382 : « Mais au moment où devrait apparaître un Homère qui fasse une *Iliade* ou une *Odysée* à partir de cette accumulation de traditions orales, dans mon pays apparaît un monsieur pour qui la culture des villes est signe de décadence, pour qui les auteurs de contes que nous aimons tous sont des esthètes qui n'ont écrit que pour satisfaire des classes sociales désormais liquidées, et ce monsieur croit au contraire que pour écrire un conte, il n'est besoin que de mettre par écrit un récit traditionnel, en conservant le plus possible le ton oral, les tournures paysannes, les incorrections grammaticales, ce qu'on appelle la couleur locale. Je ne sais pas si cette façon d'écrire des contes populaires est pratiquée à Cuba ; j'espère que non car dans mon pays ça n'a rien donné d'autres que d'indigestes volumes qui n'intéressent ni les hommes des campagnes, qui préfèrent continuer à *écouter* des contes, ni les lecteurs des villes, qui sont peut-être décadents mais qui ma foi ont lu et bien lu les classiques du genre » (*NbC*, p. 20-21).



au lecteur la liberté de définir le sujet de l'anthologie. En même temps, en se réclamant d'une notion littéraire préexistante et reconnue, ils font un pari éditorial : celui d'attirer un public plus large, intéressé par un genre qu'il connaît, et de le mettre face à un travail de redéfinition dont il est un des acteurs. En allant du côté d'un sous-genre de la littérature populaire, mais en en infléchissant les caractéristiques, le trio s'assure l'attention d'un lectorat qui n'aurait pas été intéressé par un travail plus théorique ; l'anthologie, en ce sens, est le vecteur d'une stratégie littéraire, qui consiste à se faire connaître d'un public différent en utilisant les textes d'autres auteurs. Cette mise à distance de leur propre travail d'auteur est importante pour saisir à quel point Borges et Bioy jouent sur deux tableaux : le rôle de passeur d'une culture mineure en Amérique latine, en même temps que la modification de cette culture par leur activité de sélection. Le fait que la deuxième édition de l'anthologie, en 1965, intègre des auteurs argentins influencés par l'édition originale (dont Cortázar) est la preuve du succès de cette stratégie.

Borges, par ailleurs, effectue le même type de positionnement éditorial lorsqu'il s'agit de faire connaître ses œuvres personnelles. Nous sommes fondamentalement redevables, sur cette question, aux travaux d'Annick Louis, qui a étudié avec une grande précision la manière dont Borges joue avec les supports éditoriaux pour diversifier son lectorat – un lectorat qu'il en vient au demeurant à créer, par sa pratique très novatrice de la fiction<sup>1</sup>. Sans reprendre ici le détail de toutes ses analyses, il est intéressant de se pencher sur l'histoire éditoriale de la *Historia universal de la infamia*, qui illustre bien cette stratégie. En 1933, Borges est en effet nommé rédacteur en chef de la *Revista multicolor de los sábados*, revue hebdomadaire publiée par le très populaire quotidien *Crítica* dans le but de concurrencer le supplément littéraire de *La Nación*, dirigé par Eduardo Mallea, l'un des collègues de Borges chez *Sur*. Contrairement à son concurrent, aux sujets très austères, la *Revista multicolor de los sábados* se veut une revue populaire, ce qui semble en contradiction avec le choix de Borges, poète et intellectuel reconnu, et figure de l'élitiste revue *Sur*. Cela explique que la critique ait parfois vu Borges comme prisonnier de la position éditoriale de la *Revista multicolor de los sábados*, une opinion qu'Annick Louis dément fermement. À ses yeux, au contraire, cette expérience relève d'un choix de Borges, qui trouve dans la revue la liberté de publier « des textes qui ne sont pas classés dès le départ dans un genre littéraire précis et dont la spécificité littéraire reste douteuse<sup>2</sup> ». Dans cet esprit, Borges publie dans la revue la quasi-totalité de son *Historia universal de la infamia*, recueil de nouvelles qu'il place, dans sa préface de 1935, sous l'égide de Stevenson et Chesterton. Le recueil, composé de mélanges de faits divers et de biographies historiques, joue justement, comme nous le verrons par la suite, sur la parodie constante de tous les types de littératures de genre, tout en s'attachant à empêcher d'identifier le

---

<sup>1</sup> Annick Louis, *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvres*, op. cit.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 131.

genre exact auquel il se rattache, en brouillant les sources et les références. La présence de ce genre de textes aux côtés des dessins humoristiques de la *Revista multicolor de los sábados* peut surprendre, mais elle est révélatrice d'une volonté de solliciter un nouveau public, ce que confirme, en 1935, la parution en volume de la *Historia universal de la infamia* chez Tor, maison d'édition au public plutôt populaire. Mais là encore, comme le montre Annick Louis, Borges joue sur l'effet de surprise, en décidant de publier son ouvrage dans la collection « Megáfono », spécialisée dans l'essai historique, un choix complètement en rupture avec les habitudes éditoriales de l'auteur. Le but est clairement de viser un public qui ne connaît pas Borges et, après l'expérience de la parution en revue, de « convoquer deux publics destinés, en principe, à ne jamais se croiser<sup>1</sup> ». Borges, de cette façon, se déplace dans le milieu littéraire, expérimente différents lectorats et en profite pour adapter son écriture aux exigences de chacun, tout en gardant sa liberté de ton et son originalité. De 1936 à 1940, Borges complète cette expérience en tenant une chronique dans *El Hogar*, revue divertissante destinée à un public familial majoritairement féminin. L'écrivain s'y livre à « un jeu subtil de composition<sup>2</sup> », où ses critiques littéraires prennent place aux côtés de publicités pour des produits de beauté. La longue liste de livres commentés par Borges suffit à donner une idée de l'hétérogénéité des publics visés : il y passe en revue une gamme d'auteurs la plus large possible, des grands écrivains reconnus (Woolf, Kafka, Joyce, Yeats, T. S. Eliot, ...) aux auteurs les plus obscurs avec, toujours, une prédilection pour le roman policier. Cette stratégie d'ensemble est une manière, comme l'affirme Annick Louis, de faire advenir « un lecteur irrévencieux, impoli, irrespectueux et insolent<sup>3</sup> », modèle idéal selon Borges ; c'est aussi une façon, dans une Argentine et, plus largement, un continent latino-américain où les frontières entre littérature « sérieuse » et littérature populaire sont plutôt rigides, de s'employer à briser ces délimitations factices, et de ne pas se laisser enfermer dans un seul rôle. Borges, pas plus que Stevenson et Cortázar, ne cherche fondamentalement à être un écrivain populaire ; mais il souhaite bien, en revanche, garantir la possibilité d'un accès à ses œuvres à tout public, par un double jeu d'adaptation de ses écrits à ce public, et d'adaptation du public à ce que lui-même propose. Le paradoxe, évidemment, est que cette revendication exige dans le même temps un lecteur érudit.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>2</sup> Jean Pierre Bernès, « Notice », *OeC*, p. 1729.

<sup>3</sup> Annick Louis, *Jorge Luis Borges: oeuvre et manœuvres*, *op. cit.*, p. 21.

## 2.2. Codes et genres

Ce souci absolu de liberté quant à l'espace dans lequel inscrire leur pratique fictionnelle est une des explications du goût de nos auteurs pour la littérature de genre. Borges, dans un entretien, résume bien quelle est sa position sur la question du genre fictionnel :

Además, yo recuerdo una vez en que le pregunté con cierta imprudencia a Pedro Henríquez Ureña si le gustaban las fábulas ; entonces él me contestó – me dio una lección de sensatez – : « No soy un enemigo de los géneros ». De antemano un texto puede ser una fábula o puede ser una novela policial ; y eso no permite saber si es execrable o si es excelente [...].Boileau lo dijo : todos los géneros son buenos salvo el género aburrido<sup>1</sup>.

Ce refus de la hiérarchie des genres s'inscrit parfaitement dans la politique d'indépendance menée par les quatre écrivains ; s'y mêlent un attrait réel pour une littérature perçue comme secondaire, une part de provocation et une réflexion sur le lectorat. Mais un tel choix trouve aussi sa justification dans une logique de théorie littéraire, qui fait de ces formes littéraires un creuset pour une pensée cohérente de la fiction.

### a. Les effets du genre

Au fondement de l'intérêt de nos auteurs pour la littérature de genre se trouve en fait la conception de la fiction analysée dans les chapitres précédents. Les uns comme les autres, en effet, souscrivent à l'idée que l'art ne peut rivaliser avec la vie, pour paraphraser Stevenson. La conséquence logique de cette affirmation théorique est que la littérature doit proposer une forme précise, qui diffère du chaos de la vie justement parce qu'elle a une organisation, une structure significative. « A Humble Remonstrance » comme la préface de Borges à *La invención de Morel*, ces deux textes si semblables, fondent toute leur réflexion sur ce point précis. Or quelle littérature permet-elle le mieux de construire cette organisation, si ce n'est une forme déjà pré-organisée et reconnaissable par tous ? La dimension préconstruite de la littérature de genre est, pour nos auteurs, un creuset idéal pour leur travail, non par facilité, mais parce qu'elle offre un espace défini, opposé au chaos du réel, qu'ils se refusent à traiter comme tel. Stevenson le dit sans aucune ambiguïté dans « A Humble Remonstrance », à la suite de son fameux développement opposant l'art à la vie, lorsqu'il plaide pour une adaptation structurelle à chaque type de sujet :

The life of man is not the subject of novels, but the inexhaustible magazine from which subjects are to be selected ; the name of these is legion ; and with each new subject – for here again I must differ by the whole width of heaven from Mr. James – the true artist will vary his method and change the point of attack. That which

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *En diálogo I*, op. cit., p. 181 : « Je me souviens qu'un jour où j'avais demandé un peu imprudemment à Pedro Henríquez Ureña s'il aimait les fables, il me répondit – une leçon de bon sens : « Je ne suis pas un ennemi des genres. » Dire qu'un texte est une fable ou un roman policier ne permet pas de juger s'il est exécration ou excellent [...]. Boileau l'a dit : tous les genres sont bons, sauf le genre ennuyeux » (Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *Dialogues I*, op. cit., p. 379-380).

was in one case an excellence, will become a defect in another ; what was the making of one book, will in the next be impertinent or dull. First each novel, and then each class of novels, exists by and for itself<sup>1</sup>.

Stevenson défend ici l'idée d'un rapport naturel entre le sujet du récit et la forme que ce dernier prend ; en d'autres termes, il estime qu'on ne peut raconter certains types de récits qu'en utilisant une forme précise, et que cette forme détermine l'effet produit sur le lecteur. Il ne s'agit donc pas seulement d'un jeu sur une tradition littéraire, qui consisterait à reprendre des structures génériques déjà existantes : dans son esprit, ces structures ont un sens, parce qu'elles sont les garantes de la portée qu'aura le récit sur le lecteur. Borges ne dit pas autre chose lorsqu'il parle, par exemple, du roman policier. Son argument principal, répété à plusieurs reprises, est que le policier est un genre permettant d'insérer dans la fiction de la logique :

En una época bastante caótica de la literatura, el rigor lógico fue salvado por el cuento policial, ya que un cuento policial es un cuento intelectual ; es decir, es cuento que tiene principio, medio y fin, en el que nada es inexplicable. De modo que hay una satisfacción de la lógica en los cuentos policiales<sup>2</sup>.

Définir la littérature de l'époque comme chaotique est une manière de mettre en cause, comme dans la préface à *La invención de Morel*, les expérimentations modernistes, en leur opposant la rigueur du récit policier. Là encore, cette défense du raisonnement logique n'est pas présentée par Borges comme une lubie personnelle, mais comme l'expression de la nécessité d'une structure capable de rendre compte d'un certain type de sujet – et, partant, d'un certain type d'attitude face à la vie. Dans « Los laberintos policiales y Chesterton », Borges met ainsi en lien la forme du roman policier avec « dos incompatibles pasiones » des Anglais : « el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad<sup>3</sup> ». À ses yeux, le « véritable récit policier » prend justement le contre-pied de cette double passion : « rehusó con parejo desdén las aventuras físicas y la justicia distributiva », pour ne s'intéresser qu'à « la discusión y la resolución abstracta de un crimen<sup>4</sup> ». Le genre, dans sa plus pure incarnation, est donc un exercice intellectuel, qui cherche davantage à s'éloigner de la vie ; il répond à l'exigence de quête logique d'un certain lectorat. Cette relation entre les différentes formes littéraires et les aspirations auxquelles elles répondent est également

---

<sup>1</sup> *W* 29, p. 96 : « La vie de l'homme n'est pas le sujet des romans mais le réservoir inépuisable d'où sont sélectionnés les sujets ; leurs noms sont légion ; et pour chaque nouveau sujet – ici encore, toute l'étendue du ciel me sépare de M. James – le véritable artiste changera sa méthode et son angle d'attaque. Ce qui, dans un livre, était une qualité deviendra dans un autre un défaut ; ce qui faisait la réussite d'un récit paraîtra dans le suivant inadéquat et ennuyeux. Chaque roman, chaque genre de romans existe en soi et pour soi » (*EAF*, p. 244).

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *En diálogo I*, *op. cit.*, p. 181 : « À une époque assez chaotique de la littérature, la rigueur logique a été sauvée par la nouvelle policière, étant donné qu'il s'agit là d'une nouvelle intellectuelle, autrement dit d'un texte qui a un début, un développement et une fin dans lesquels rien n'est inexplicable. La logique se montre donc satisfaite » (Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *Dialogues I*, *op. cit.*, p. 384).

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001, p. 36 : « deux passions incompatibles », « l'étrange appétit d'aventures et l'étrange appétit de légalité » (*OeC*, p. 935).

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1931-1955*, *op. cit.*, p. 36 : « repousse avec le même dédain les risques physiques et la justice distributive », « la discussion et la résolution abstraite d'un crime » (*OeC*, p. 936).

présente dans « A Humble Remonstrance », où Stevenson développe sa thèse de l'adaptation entre forme et contenu à travers trois exemples :

I will take, for instance, three main classes, which are fairly distinct : first, the novel of adventure, which appeals to certain almost sensual and quite illogical tendencies in man ; second, the novel of character, which appeals to our intellectual appreciation of man's foibles and mingled and inconstant motives ; and third, the dramatic novel, which deals with the same stuff as the serious theatre, and appeals to our emotional nature and moral judgment<sup>1</sup>.

Dans la suite de son essai, Stevenson explique plus précisément les caractéristiques de chaque genre : dans le roman d'aventures, l'objectif est de rester au plus près possible des rêves d'un enfant, en jouant sur le danger et la succession d'événements, ce qui lui permet de gentiment se moquer de Henry James, qui affirme n'avoir jamais fait ce genre de rêves<sup>2</sup> ; le roman de caractères, à l'opposé, peut éventuellement renoncer à l'action, puisqu'il s'intéresse avant tout à la psychologie des personnages et à leurs émotions, comme le fait Henry James, justement, que Stevenson prend comme exemple ; le roman dramatique, enfin, est construit autour de la puissance et de la solennité des passions, quitte à mettre de côté la finesse de l'analyse psychologique. L'intérêt de cette tripartition – qui n'est pas exclusive, à ce qu'en laisse entendre l'essai – est qu'elle repose sur la traduction d'un certain type d'attitude face à la vie, bien exprimé dans la citation ci-dessus par le verbe *to appeal* : chaque genre s'adapte à une de ces attitudes, en excluant les autres. C'est ce que Stevenson entend par sa fameuse affirmation selon laquelle « l'art ne peut pas rivaliser avec la vie » : il ne peut pas traduire dans le même temps différents types d'appréhension de la vie, il doit au contraire développer chacun d'eux dans des formes qui leur sont adaptées.

On voit donc que, chez Stevenson comme chez Borges, la définition du genre ne prend pas fondamentalement la forme d'une réflexion historique sur la généalogie des formes littéraires. La répartition en genres est d'abord conçue comme une façon de créer une sorte de nomenclature des rapports au monde, en postulant un lien logique et réciproque entre cette attitude et la structure qui en émane. Il est intéressant de voir que Cortázar, lorsqu'il parle de fantastique, hésite toujours entre une telle définition et une autre qui emprunterait des critères plus thématiques<sup>3</sup>. Mais, en définitive, dès qu'on lui demande de définir génériquement sa pratique de la fiction, il refuse d'en parler autrement qu'en termes de « sentiment ». « No parto de ninguna

---

<sup>1</sup> *W* 29, p. 96 : « Je prendrai comme exemples trois genres principaux que l'on peut aisément distinguer : d'abord, le roman d'aventures, qui fait appel à certaines tendances en l'homme, presque sensuelles et parfaitement illogiques ; deuxièmement le roman de caractères, qui fait appel à notre intelligence des petites faiblesses humaines, de leurs mobiles divers et changeants ; et troisièmement, le roman dramatique, qui traite de la même matière que le théâtre sérieux et fait appel à nos émotions et à notre jugement moral » (*EAF*, p. 244-245).

<sup>2</sup> « If [Mr. James] has never been on a quest for buried treasure, it can be demonstrated that he has never been a child » (*W* 29, p. 96).

<sup>3</sup> Cela est notamment frappant dans *Clases de Literatura*. Berkeley, 1980, *op. cit.*, chapitres 2 et 3.

idea intelectual », répond-il ainsi à une question d'Omar Prego sur le sujet, « pero de eso que yo llamaría más bien un sentimiento frente a la realidad [que] me viene de la primera infancia<sup>1</sup> ».

Cette conception de l'identité générique explique en tout cas que nos auteurs travaillent sur les différentes formes de la littérature de genre, parfois en les mélangeant, comme nous le verrons par la suite. La forme de prédilection de Stevenson est bien sûr le roman d'aventures (*Treasure Island*, *Kidnapped*, ...), mais il expérimente également la nouvelle ou le conte fantastique (« Markheim »), parfois à la limite de la science-fiction (comment définir autrement l'explication scientifique de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* ?), le roman historique (*The Black Arrow*) ou la fable traditionnelle (dans tout le recueil des *Fables*). Borges et Cortázar jouent sur la forme du conte fantastique dans la majorité de leurs recueils, mais s'essayent également au conte réaliste argentin (« Los amigos », « El móvil », « Torito » chez Cortázar, avec une légère dimension policière) ou à l'exercice de style sur les genres les plus divers possibles (*Historia universal de la infamia* de Borges). Les *Seis problemas para Don Isidro Parodi* de Borges et Bioy Casares sont eux clairement un recueil de nouvelles policières, avec une dimension parodique très prononcée, que l'on peut également trouver dans les *New Arabian Nights* de Stevenson. Enfin, Bioy Casares écrit des romans d'aventures où se mêlent l'inspiration policière, sous la forme d'une énigme à résoudre, et la dimension scientifique. Cette diversité, que nous étudierons plus en détail, est à comprendre au regard des différents effets que cherchent à créer les auteurs, en jouant à la fois sur la familiarité des structures et sur les possibilités de réécriture et de surprise qu'elles offrent. La question est donc de savoir quelle attitude face à la vie traduit chaque genre, et comment rendre compte de cette attitude. Pour ce faire, nos auteurs s'appuient sur deux piliers principaux, qui permettent de créer un effet absent des genres « sérieux » : la primeur de l'événement, et la simplicité du style.

### b. Une fiction événementielle

Le fait de parier sur une fiction où l'événement est prépondérant va, pour nos auteurs, à l'encontre du mouvement dominant de la littérature depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, qui tend plutôt à mettre de côté l'événement pour le remplacer par des phénomènes de « remplissage » liés à la description du quotidien<sup>2</sup>. Marc Courtieu a fait l'intéressante hypothèse d'un passage, à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, d'un roman *événementiel* à un roman *événemential* : un changement de

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar et Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, op. cit., p. 87 : « Je ne pars d'aucune conception intellectuelle, je pars de ce que j'appellerais plutôt un *sentiment* face à la réalité, qui me vient de ma petite enfance » (Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 72).

<sup>2</sup> Voir Franco Moretti, « Serious Century », op. cit.

paradigme aurait eu lieu dans la conception de l'événement, ce dernier perdant son rôle de vecteur d'organisation du récit, pour se dissoudre dans une pensée de la continuité<sup>1</sup>. Surtout, à son sens, le XX<sup>e</sup> siècle aurait vu un renouvellement complet du concept d'événement, dû à la révolution moderniste de Joyce, Woolf, Musil et autres : l'événement deviendrait donc soit l'acte d'écrire lui-même, soit un résultat « épiphanique » des nouvelles méthodes stylistiques comme le flux de conscience ou l'écriture du roman-essai. Quoi qu'il en soit, l'événement classique et l'action aventureuse sont repoussés dans le domaine d'une littérature anachronique. On voit bien que parler, au sujet de nos écrivains, de fiction événementielle revient à aller à contre-courant de ce qu'on suppose être généralement l'évolution de la littérature ; cela confirme, en même temps, l'impossibilité de les lire dans le cadre de la révolution moderniste.

Il faut, pour bien comprendre cette mise en valeur de l'événement, partir de la théorisation très complète de la question faite par Stevenson dans un essai inachevé, publié pour la première fois par Michel Le Bris en 1988, alors qu'aucune édition anglaise ne l'avait encore utilisé. « De la littérature considérée comme un art », qui tient sur quinze pages manuscrites conservées au Silverado Museum, semble avoir été écrit en février 1880, après que Stevenson a rejoint les États-Unis, et former la première partie d'un essai visiblement très ambitieux, qui aurait constitué une véritable poétique stevensonienne. Sur le modèle des poétiques platonicienne et aristotélicienne, Stevenson y classe les formes littéraires en excluant les formes illégitimes, qui « tentent d'atteindre [leur résultat] avec un outil, quand il pourrait être mieux réalisé avec un autre<sup>2</sup> » : l'art descriptif, qui veut rivaliser avec la peinture, et le lyrique pur, qui veut rivaliser avec la musique. Restent trois formes, que Stevenson commente l'une après l'autre :

**1. La narration**, « expression la plus complète des puissances mises en œuvre par la littérature<sup>3</sup> » parce qu'elle peut organiser les événements de la vie sur un axe temporel et créer un récit, contrairement à la peinture ou à la musique :

Peinture et musique sont comme condamnées à rester enfermées chacune dans sa propre sphère, qui n'est pas la vie, mais simplement un de ses aspects, tandis que l'écrivain peut rassembler en une forme unique, fragile mais réelle, tous les aspects, toutes les manifestations, toutes les émotions de la vie, y compris celles qui paraissent *a priori* relever du domaine spécifique du peintre ou du musicien, et il a de surcroît ce privilège unique, d'une valeur inestimable, de pouvoir les brasser, les organiser, les orchestrer dans une succession temporelle, qui est la forme même de notre expérience vécue<sup>4</sup>.

La force de la narration est donc son rapport au temps et à la succession des actions, qui lui offre la possibilité de montrer l'évolution d'un personnage sur la durée. On pourrait sans doute

---

<sup>1</sup> Marc Courtieu, *Événement et roman*, *op. cit.* L'auteur lie ce changement de paradigme à la rupture épistémologique entraînée par le passage de la pensée de Cuvier à celle de Darwin.

<sup>2</sup> *EAF*, p. 202.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 200-201.

contester l'idée que la peinture et la musique sont incapables de rendre compte de la temporalité ; mais l'essentiel est, pour Stevenson, de redonner ici toute son importance et sa valeur à l'art de la narration événementielle.

**2. L'écriture dramatique**, qui permet de reproduire directement les pensées et paroles des personnages, contrairement à la narration qui ne fait que représenter : il s'agit de « la représentation des esprits humains dans la diversité de leurs pensées et de leur expression<sup>1</sup> ». Il faut bien noter que Stevenson ne parle pas ici d'un genre : l'écriture dramatique se retrouve aussi bien au théâtre, dont elle est le cœur, que dans le roman, avec les dialogues. D'où son insistance sur la différence entre les effets produits par le narratif et le dramatique :

L'art du théâtre n'est qu'une systématisation de cette possibilité du langage. Mais la dimension dramatique peut se manifester sans tréteaux ni acteurs : voilà déjà bien longtemps qu'elle tend à envahir le domaine de la pure narration. À chaque fois qu'un mot y est placé, qui n'est pas nécessaire à la marche du récit mais vise à mettre en valeur un personnage, à nous amuser par quelque répartie, ou par le spectacle du heurt de deux esprits, l'intérêt purement narratif à chaque fois s'affaiblit, et cède la place à l'intérêt dramatique<sup>2</sup>.

Le roman, par conséquent, est en général un mélange entre écriture narrative et écriture dramatique, cette dernière étant toujours, dans l'absolu, inutile à l'avancée du récit.

**3. La littérature philosophique**, qui n'organise pas de récit, ni ne reproduit la pensée des personnages, mais crée un raisonnement basé sur la logique, donc indépendant à la fois des événements et des sentiments, tous deux appartenant à la contingence des actions humaines :

Les considérations des causes et des conséquences, quand elles se dégagent de la dimension dramatique qu'impliquent les émotions personnelles, et plus généralement toutes les réflexions critiques et les jugements, qu'ils soient moraux ou politiques, dans la mesure où ils se désengagent des formes narratives pour s'organiser si précisément qu'ils peuvent se tenir par eux-mêmes, voilà ce qui définit la troisième grande forme littéraire légitime, qu'illustrent des noms aussi divers que Platon, Buffon, Montaigne, Horace, Pope, Wordsworth – et tant d'autres<sup>3</sup>.

Les noms cités par Stevenson – dont plusieurs sont à mettre au nombre de ses modèles littéraires – élargissent l'idée de « littérature philosophique » à toutes les formes que peuvent prendre l'essai et la littérature d'idées, dès lors qu'ils ne parlent pas d'une situation particulière à un ou plusieurs personnages, mais mènent un raisonnement général. On remarquera que la définition de Stevenson est de l'ordre de l'idéal ; sa propre pratique de l'essai et du raisonnement « philosophique », qui emprunte énormément à Montaigne, repose largement, contrairement à ce qu'il dit ici, sur l'émotion personnelle.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 203.



On reconnaît, dans cette tripartition, un schéma assez proche de la triade platonicienne : la base en est en effet l'opposition entre les modes « narratif » et « mimétique », pour reprendre les termes de Platon, une opposition conservée par Aristote dans la *Poétique*<sup>1</sup>. La différence, cependant, est que Platon faisait du mode mixte le troisième terme de son schéma, mode où alternaient récit et dialogue, alors que Stevenson assigne cette place à la littérature philosophique. Cette différence s'explique par un mode de classement distinct : alors que Platon, comme Aristote après lui, prend comme critère le mode de représentation, en définissant qui a la parole dans le texte, Stevenson choisit une répartition par sujet et par effet. C'est-à-dire que les « formes de la littérature », pour reprendre son expression, diffèrent entre elles parce qu'elles ne parlent pas de la même chose : le narratif est l'expression de l'événement, le dramatique celle du sentiment, et le philosophique celle du raisonnement logique. En ce sens, le mode mixte platonicien, qui correspond à l'épopée, est l'équivalent de ce que Stevenson considère comme le mélange, classique dans le roman, du narratif et du dramatique. Le fait même que Stevenson précise que le dramatique ne se limite pas au théâtre est la preuve très nette que sa répartition ne concerne pas tant les genres que les formes d'utilisation du langage – un peu à l'image de ce que fait Cortázar, dans *Teoría del túnel*, lorsqu'il distingue langage scientifique et langage poétique.

L'originalité fondamentale de Stevenson est de faire du mode dramatique le mode dominant de son époque, obsédée par la représentation de la diversité des pensées humaines, et de prendre acte de la perte d'intérêt pour le récit :

Des œuvres comme *Clarissa Harlowe*, écrite entièrement en lettres, ou comme *The Ring and the Book* de Browning, écrite en succession de monologues, sont, dans leur essence autant que dans leur forme, des œuvres dramatiques et non pas narratives. Et ce changement est d'abord celui d'une attitude intellectuelle – d'une conception du monde<sup>2</sup>.

Aux yeux de Stevenson, le paradigme littéraire a changé depuis l'Antiquité : à cette époque, la préoccupation de la littérature était de réfléchir sur les conséquences des événements, mais « dans la seule mesure où ils visaient à exprimer un absolu, indubitable<sup>3</sup> ». L'Antiquité, en effet, cherchait à traiter l'événement de manière à en tirer une conclusion morale et philosophique dépourvue de toute ambiguïté, pouvant toucher les hommes dans leur universalité. On suppose, évidemment, que Stevenson pense ici au théâtre tragique, bien qu'il ne le dise pas directement<sup>4</sup>. C'est là, au demeurant, tout le paradoxe de sa position – même si ce paradoxe n'est qu'apparent –, puisque le théâtre antique devient l'incarnation de la pureté de l'écriture narrative, et non dramatique, ce qui

---

<sup>1</sup> Nous renvoyons sur ces questions à Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>2</sup> *EAF*, p. 202.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Il cite néanmoins, plus loin, « Ajax et le roi Lear, Macbeth et Alceste », ce qui tend à confirmer cette hypothèse (*ibid.*).

indique bien à quel point les formes du langage littéraire sont, dans son esprit, déconnectées des genres ; la tragédie, de son point de vue, concerne davantage les actions que les sentiments.

Stevenson regrette clairement ce changement de paradigme, qu'il apparente à une perte de vue de l'objectif fondamental de la littérature, le souci d'universalité :

Le genre dramatique relève plus d'une époque sceptique que des âges de croyance. C'est seulement quand l'homme a été plus sensible à la diversité des opinions humaines qu'à la diversité des destinées qu'il a détourné son attention des événements pour privilégier les personnages et leur « psychologie ». Et c'est seulement quand cet intérêt est devenu prédominant que l'artiste s'est trouvé amené à privilégier le divers des êtres plutôt qu'à chercher, en eux, l'universel. Ainsi s'est trouvé signé l'arrêt de mort de l'idéal moral de « noble simplicité » que nous appelons le « grand art<sup>1</sup> ».

En filigrane de cette critique envers la domination contemporaine de l'écriture dramatique, il est facile d'identifier les prémisses de l'opposition théorique au réalisme que Stevenson développera, quelques années plus tard, dans « A Note on Realism » ou « A Humble Remonstrance ». Parler du « divers des êtres », c'est en effet mettre le doigt sur cette course au détail que mène le réalisme en essayant d'imiter la vie, et regretter, par conséquent, l'éloignement du « grand art ».

Comment retrouver ce « grand art » ? C'est là toute l'ambition de Stevenson, qui cherche à répondre à cette question dans « A Gossip on Romance » (1882). Il y reprend la distinction précédente entre narratif et dramatique, cette fois-ci en la reliant plus clairement à la question générique. Récupérant l'opposition utilisée deux ans auparavant, il la reformule en ces termes : « drama is the poetry of conduct, romance the poetry of circumstance<sup>2</sup> ». L'écriture dramatique nous permet de juger moralement les hommes, d'avoir accès à une certaine vérité sur eux ; l'écriture romanesque – et non plus narrative, comme dans « On the Art of Literature » – nous montre leurs actions, met en forme des événements. Chacune des deux formes a ses avantages, mais aucune n'est du grand art : le dramatique seul crée un regard uniquement critique, et le romanesque seul n'a aucune profondeur. La solution est donc, pour Stevenson, une synthèse des deux. À la source de toute fascination littéraire, il installe l'événement aventureux, capable, contrairement au personnage, d'avoir un effet durable sur le lecteur :

It is not character but incident that woos us out of our reserve. Something happens as we desire to have it happen to ourselves ; some situation, that we have long dallied with in fancy, is realised in the story with enticing and appropriate details. Then we forget the characters ; then we push the hero aside ; then we plunge into the tale

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>2</sup> *W 29*, p. 85 : « le théâtre est la poésie des conduites, le romance la poésie des événements ». Nous modifions la traduction, qui rendait « romance » par « histoire romanesque » (*EAF*, p. 215).

in our own person and bathe in fresh experience ; and then, and then only, do we say we have been reading a romance<sup>1</sup>.

L'événement est la forme de la fiction : « it shows us the realisation and the apotheosis of the day-dreams of common men<sup>2</sup> ». Il donne envie au lecteur de participer à ce qui se déroule sous ses yeux, car il y reconnaît quelque chose qu'il aurait pu vouloir expérimenter pour changer sa vie, en bien ou en mal. Mais, pour que ce plaisir ne reste pas un charme sans épaisseur, il faut que les personnages y représentent quelque chose, ne soient pas une simple coquille vide. C'est ici que Stevenson prend comme contre-exemple Walter Scott, dont les personnages sont trop inégaux, parfois formidables, d'autres fois absolument sans consistance.

L'événement, donc, est le fondement même de la fiction, car il entraîne le lecteur à vouloir participer à la scène. Or, à l'évidence, les formes littéraires permettant au mieux de valoriser l'événement sont celles de la littérature de genre. Il n'est pas anodin que Stevenson situe, comme nous l'avons vu, sa pratique dans la lignée du *romance*, qui fonctionne par saturation événementielle de la diégèse, pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer<sup>3</sup>. Le *romance*, en effet, peut être analysé comme un « super-genre » dont certaines sous-catégories sont précisément celles de la littérature de genre. L'importance de l'événement dans la structure du roman d'aventures est une évidence, qui a bien été précisée par Matthieu Letourneux :

Le premier des traits définitoires [du roman d'aventures] est l'importance de l'événement, avec une survalorisation de l'événement violent : c'est dire déjà que le roman d'aventures hésite entre une définition formelle (structure épisodique) et une définition thématique (accent sur un type d'action). Un roman d'aventures, c'est un roman dans lequel se produisent un grand nombre d'événements, et plus particulièrement des événements dangereux. Écrire cela, c'est affirmer que le personnage existera en action, et que sa psychologie même ne se déterminera que dans sa confrontation aux événements<sup>4</sup>.

L'enchaînement des événements est également le phénomène principal du roman policier, puisque l'enjeu y est justement de remettre dans l'ordre leur chronologie<sup>5</sup>, et du conte fantastique, où l'événement crée la tension propre à cette forme, le plus souvent organisée vers la résolution du problème ontologique soulevé. Dans les trois cas, l'événement entraîne le lecteur vers l'inconnu, jouant le schéma général du *romance* défini par Northrop Frye<sup>6</sup>. Comme le précise Matthieu Letourneux dans la citation ci-dessus, la psychologie du personnage ne vient, dans ces

---

<sup>1</sup> *W* 29, p. 90 : « Ce n'est pas le personnage, mais l'événement qui nous arrache à notre réserve. Quelque chose se passe que nous avons désiré pour nous-mêmes ; une situation, que nous nous sommes longtemps plu à imaginer, se trouve réalisée dans le roman avec tous les détails nécessaires, et les plus séduisants. Alors nous oublions les personnages, alors nous écartons le héros, alors nous plongeons dans le récit, en nous-mêmes, et nous vivons une expérience neuve, alors, et alors seulement nous pouvons dire que nous venons de lire un romance » (*EAF*, p. 224).

<sup>2</sup> *W* 29, p. 86 : « donne à lire la réalisation, l'apothéose des rêves éveillés des hommes ordinaires » (*EAF*, p. 218).

<sup>3</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, *op. cit.*, p. 291-302.

<sup>4</sup> Matthieu Letourneux, « Le roman d'aventures relu par le romance », *op. cit.*, p. 230.

<sup>5</sup> Uri Eisenzweig, *Le récit impossible. Sens et forme du roman policier*, Paris Christian Bourgois, 1986.

<sup>6</sup> Northrop Frye, *L'écriture profane*, *op. cit.*

formes, que dans un second temps ; cela ne signifie pas qu'elle n'a aucune importance, comme tient bien à le préciser Stevenson, mais qu'elle est créée et universalisée par le face-à-face du personnage avec l'événement.

On comprend mieux, dès lors, que Stevenson choisisse les formes de la littérature de genre pour sa propre pratique fictionnelle, car l'équilibre entre écriture narrative et dramatique y est idéal. Le fait qu'elles n'existent, au départ, que par leur structure événementielle permet en effet d'instaurer un lien extrêmement solide avec le public : celui-ci est attiré par une structure familière mais il est, en plus, mis face à une forme qui le conduit à participer à la fiction, l'événement étant censé faire appel à ses rêves ou cauchemars les plus enfouis. La préface de Borges à *La invención de Morel*, qui prend la défense de l'événement, ou les différentes réflexions de Cortázar sur la manière dont ses contes sont l'expression de rêves enfouis où il se projette dans un événement fantasmé, vont tout à fait dans ce sens : utiliser la littérature de genre permet de mettre en valeur l'événement, et de travailler sur le pouvoir évocateur de ce dernier. Car cette valorisation est aussi, pour reprendre les définitions de Stevenson, une manière de s'éloigner de la matière dont traite le réalisme, qui en reste à une vision superficielle de la vie, pour la remplacer par une matière plus universelle : cette autre causalité dont Borges parle dans « El arte narrativo y la magia », qui peut prendre la forme de la logique (dans le roman policier) ou du rêve, entre autres. Du point de vue de l'histoire littéraire, il s'agit également de renverser la tendance contemporaine décrite par Stevenson, en remettant au centre de l'écriture fictionnelle le récit, au sens premier du terme.

### c. *L'art de la simplicité*

Penser la littérature de genre à partir de l'effet qu'elle peut produire sur le lecteur ne saurait se comprendre, pour nos écrivains, indépendamment de la question du style. Stevenson, dans la deuxième partie inachevée de « On the Art of Literature », affirme ainsi que « ce ne sont pas les faits, dans le cas de l'historien, ou la fable, dans le cas du poète, qui décident du genre d'effet qu'ils produiront<sup>1</sup> », mais bien le style, qui détermine l'impression faite au lecteur. Stevenson, dans une approche que l'on pourrait presque qualifier de comparatiste, suggère ainsi de mettre en regard l'usage des épithètes pour différencier deux récits sur le même sujet, ou de comparer le traitement d'une idée semblable dans *Les Travailleurs de la mer* et *Robinson Crusôé*. Avec la structure d'ensemble, fondée sur l'événement, le style est le deuxième pilier du pouvoir de la littérature de genre. Il s'agit, fondamentalement, de chercher la simplicité : écrire dans le cadre de la littérature de genre signifie, pour nos auteurs, tourner le dos aux expérimentations modernistes que sont le flux de conscience, le monologue intérieur ou l'éclatement polyphonique des instances

---

<sup>1</sup> EAF, p. 205.

énonciatives. Tous les quatre sont, sur ce point, liés par un phénomène de dettes successives. Dans son entretien avec Daniel Balderston, Borges ne cesse de répéter son admiration pour le style de Stevenson, « l'aisance et la légèreté même<sup>1</sup> », dont il affirme que « chaque phrase est si belle que l'ensemble est une joie<sup>2</sup> ». Dans un autre entretien, Borges précise davantage ce qui fait, à son sens, le pouvoir du style de Stevenson :

Il y a chez Stevenson le culte du style, le fait que chaque phrase de lui soit parfaite ; elle a été très travaillée mais on ne se rend pas compte du travail. Je crois que c'est là la première vertu de Stevenson. Il nous donne l'illusion d'une félicité spontanée, d'un style qui coule, d'un narrateur qui raconte ce qui l'intéresse, qui est ce qui nous intéresse à nous<sup>3</sup>.

Les entretiens de Balderston avec Bioy Casares renvoient la même impression d'une grande influence de Stevenson sur le tournant esthétique pris par le duo dans les années 1930. À l'évidence, l'écrivain écossais a été l'un des responsables de l'abandon par Borges du style ultraïste de sa jeunesse pour un « art délibéré, pensé<sup>4</sup> », comme le nomme Bioy Casares, qui reconnaît devoir à Borges sa conversion à ce type d'écriture – même si le style de Borges a toujours gardé des traces du baroque de ses débuts. Cette rupture stylistique a eu une influence immense sur de nombreux écrivains du continent, au point que Ricardo Romera Rozas affirme qu'à la suite de Borges et Bioy Casares, « la plupart des récits fantastiques suivent les préceptes de Stevenson », en éliminant toute description ou portait inutile, et en allant vers la plus grande simplicité possible<sup>5</sup>. Julio Cortázar ne cache pas l'importance capitale qu'a eue la découverte de l'écriture de Borges sur son propre style :

En principio soy – y creo que lo soy cada vez más – muy severo, muy riguroso frente a las palabras. Lo he dicho, porque es una deuda que no me cansaré nunca de pagar, que eso se lo debo a Borges. Mis lecturas de los cuentos y de los ensayos de Borges, en la época en que publicó « El jardín de senderos que se bifurcan », me mostraron un lenguaje del que yo no tenía idea.

Yo me había criado dentro del clima del lenguaje romántico, de toda esa literatura que había leído de niño – en general en traducciones españolas – Walter Scott, Víctor Hugo, Edgar Allan Poe, los ingleses, los franceses. Mal traducidos, debo agregar. Y luego los escritores, tanto los argentinos como otros latinoamericanos y españoles, con una utilización muy (yo no diría barroca, porque lo barroco es un fenómeno diferente) ampulosa del lenguaje, para volver a esa palabra, con una adjetivación inútil con la cual Borges se levantó inmediatamente.

Lo primero que me sorprendió leyendo los cuentos de Borges fue una impresión de sequedad. Yo me preguntaba : « ¿Qué pasa aquí ? Esto está admirablemente dicho, pero parecería que más que una adición de cosas se trata de una continua sustracción ». Y efectivamente, me di cuenta de que Borges, si podía no poner

---

<sup>1</sup> *Robert Louis Stevenson, op. cit.*, p. 236.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>3</sup> *Borges para millones, op. cit.*, p. 17-18.

<sup>4</sup> *Robert Louis Stevenson, op. cit.*, p. 262.

<sup>5</sup> Ricardo Romera Rozas, *Introduction à la littérature fantastique hispano-américaine, op. cit.*, p. 27.

ningún adjetivo y al mismo tiempo calificar lo que quería, lo iba a hacer. O, en todo caso, iba a poner un adjetivo, el único, pero no iba a caer en ese tipo de enumeración que lleva fácilmente al floripondio<sup>1</sup>.

Ce souci de ne pas surcharger son style d'adjectifs vient directement de la maxime de Stevenson, que Borges trouve « excellente<sup>2</sup> », exposée dans une lettre à Henry James de décembre 1893 : « war to the adjective<sup>3</sup> ». Cortázar explique ainsi comment, suivant cette leçon de Borges, il relit les épreuves de ses textes « eliminando todo lo eliminable<sup>4</sup> ». Plus généralement, les trois auteurs argentins se mettent dans les pas de Stevenson en choisissant un style fondé sur l'omission, autre terme pour définir cette impression de « sécheresse » dont parle Cortázar. « I would have all literature bald, and all authors (if you like) but one », s'exclame ainsi de façon très borgésienne Stevenson dans la préface de *The Master of Ballantrae*<sup>5</sup>. Le développement le plus complet de sa théorie du style se trouve dans l'essai « On Some Technical Elements of Style in Literature » (1885), auquel Borges se réfère à plusieurs reprises<sup>6</sup>. Véritable étude stylistique consacrée au choix des mots, au rythme de la phrase et aux sonorités, cet essai révèle un souci quasi-maniaque du moindre détail de style, au point de faire dire à Borges que « si l'on était à ce point préoccupé [par les syllabes et les sons], on ne pourrait pas écrire une ligne<sup>7</sup> ». Le plus important, dans ce texte, est l'affirmation de la nécessité pour l'écrivain en prose d'abandonner le style désorganisé et confus de la chronique pour adopter le « dense and luminous flow of highly synthetic narrative » :

That style is the most perfect, not, as fools say, which is the most natural, for the most natural is the disjointed babble of the chronicler ; but which attains the highest degree of elegant and pregnant implication unobtrusively ; or if obtrusively, then with the greatest gain to sense and vigour<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar et Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, op. cit., p. 96-97 : « Par principe je suis – et de plus en plus – très exigeant, très rigoureux avec les mots. Je l'ai déjà dit mais je tiens à le répéter : cela, je le dois à Borges. En lisant ses contes et ses essais, à l'époque où il publia « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », j'ai découvert un langage dont je n'avais pas idée. / J'avais été élevé dans le climat du langage romantique, de toute cette littérature que j'avais lue étant enfant, en général dans des traductions espagnoles. C'était Walter Scott, Victor Hugo, Edgar Poe, les Anglais, les Français. Mal traduits, je dois ajouter. Puis les écrivains d'Amérique latine, aussi bien les Argentins que les autres, et les écrivains espagnols qui emploient une langue je ne dirais pas baroque, car le baroque est un phénomène différent, mais très ampoulée, pleine d'adjectifs inutiles contre lesquels Borges s'est aussitôt élevé. / Ce qui m'a d'abord surpris, à la lecture des contes de Borges, c'est l'impression de *sécheresse* qui s'en dégage. Je me suis demandé : « Qu'est-ce qui se passe ? Cela est admirablement dit mais il semblerait que ce soit non par une accumulation de mots mais par une soustraction continuelle ». Et en effet, je me suis rendu compte que Borges, s'il voulait qualifier ce qu'il voulait sans le secours d'aucun adjectif, il le faisait ainsi. Ou, en tout cas, il mettait un adjectif, un seul, mais il ne tombait pas dans l'énumération qui mène facilement à la boursoufflure » (Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 80-81).

<sup>2</sup> Robert Louis Stevenson, op. cit., p. 241.

<sup>3</sup> *W* 35, p. 66 : « guerre à l'adjectif » (*LmS*, p. 820).

<sup>4</sup> Julio Cortázar et Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, op. cit., p. 96-97 : « en éliminant tout ce qui peut être éliminé » (Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 81).

<sup>5</sup> *W* 12, p. 3 : « Comme j'aimerais que toute la littérature soit dépouillée et que tous les auteurs n'en fassent qu'un ! » (*MB*, p. 662).

<sup>6</sup> Voir Robert Louis Stevenson, op. cit., p. 237 et Jorge Luis Borges, *Borges profesor*, op. cit., p. 334-335.

<sup>7</sup> Robert Louis Stevenson, op. cit., p. 237.

<sup>8</sup> *W* 28, p. 23 : « flot dense et lumineux de la narration hautement synthétique », « Le style synthétique est le plus parfait, non parce qu'il est, comme disent les sots, le plus naturel (car le plus naturel, c'est encore le bavardage

Une prose de qualité est donc « synthétique » : c'est-à-dire qu'elle est conçue de façon à être à la fois élégante et utile à l'ensemble du récit, une double exigence que Stevenson compare à celle d'un prestidigitateur jonglant avec deux oranges à la fois. La comparaison n'est pas des plus parlantes, mais elle souligne le besoin de faire appel en même temps à l'oreille et à l'intellect, sans sacrifier ni le plaisir musical, ni la conduite du récit. Surtout, cette synthèse s'exerce à tout moment du texte, dans son équilibre d'ensemble comme dans l'équilibre de chaque phrase. La manière dont Stevenson décrit ce que doit être une bonne phrase de prose est très parlante :

The true business of the literary artist is to plait or weave his meaning, involving it around itself ; so that each sentence, by successive phrases, shall first come into a kind of knot, and then, after a moment of suspended meaning, solve and clear itself. In every properly constructed sentence there should be observed this knot or hitch ; so that (however delicately) we are led to foresee, to expect, and then to welcome the successive phrases [...]. Each phrase, besides, is to be comely in itself ; and between the implication and the evolution of the sentence there should be a satisfying equipoise of sound ; for nothing more often disappoints the ear than a sentence solemnly and sonorously prepared, and hastily and weakly finished<sup>1</sup>.

On voit que la théorie du style de Stevenson revient, en fait, à une conception de la prose sur le modèle des poupées russes : chaque texte doit être une synthèse à l'équilibre parfait, contenant des séquences narratives devant faire preuve des mêmes qualités, elles-mêmes composées de phrases du même acabit. La métaphore du tissage, filée tout au long de la citation, donne une idée de cette construction très exigeante où chaque élément répond à l'autre.

Cette idée du style synthétique est d'autant plus cruciale dans la théorie poétique de Stevenson qu'elle se répercute à l'échelle supérieure. Il y a là, en effet, un lien logique évident avec la conception qu'a Stevenson de l'œuvre d'art. Il suffit de rappeler son insistance, dans « A Humble Remonstrance », sur la nécessité pour le roman d'être un objet artificiel, opposé au chaos de la vie. Pour Stevenson, l'imagination du lecteur est davantage mise à contribution si elle est en face d'un objet abstrait, dont la simplicité apparente permet de faire émerger une ou plusieurs significations ; c'est ce qu'il rappelle dans ses conseils à un jeune écrivain : « at the root of the whole matter, let him bear in mind that his novel is not a transcript of life, to be judged by its exactitude ; but a simplification of some side or point of life, to stand or fall by its significant

---

désordonné du chroniqueur), mais parce qu'il est celui qui parvient, discrètement, au plus haut degré d'implications fécondes et d'élégance – ou, indiscrètement, avec le plus grand bénéfice pour le sens comme pour la vigueur » (*EAF*, p. 260).

<sup>1</sup> *W* 28, p. 23 : « La véritable affaire de l'écrivain consiste à tresser – ou tisser – ce qu'il veut dire, en le tournant et en le retournant sur lui-même, de telle sorte que chaque phrase, par séquences successives, forme d'abord une espèce de « nœud » puis après un moment de « suspension de sens » se résolve et s'éclaire. Ce nœud, ou cet obstacle, doit s'observer dans chaque phrase correctement construite, afin que nous soyons amenés, aussi délicatement que possible, à pressentir, à attendre puis à accueillir favorablement les séquences qui suivent [...]. Chaque phrase, de surcroît, doit être en elle-même avenante, un équilibre sonore doit être établi entre les implications de son amorce et son évolution – car rien ne déçoit plus fréquemment l'oreille qu'une phrase amorcée avec une solennité bruyante qui se termine précipitamment, sur une note faible » (*EAF*, p. 258-259).

simplicity<sup>1</sup> ». Le fait de retrouver dans cette citation le terme *simplicity* est révélateur : comme la phrase, le roman est efficace quand il est simple, c'est-à-dire synthétique, et qu'il s'en dégage à la fois un sens et un effet. C'est, là encore, « A Humble Remonstrance » qui résume le plus clairement la pensée de Stevenson :

Our art is occupied, and bound to be occupied, not so much in making stories true as in making them typical ; not so much in capturing the lineaments of each fact, as in marshalling all of them towards a common end. For the welter of impressions, all forcible but all discreet, which life presents, it substitutes a certain artificial series of impressions, all indeed most feebly represented, but all aiming at the same effect, all eloquent of the same idea, all chiming together like consonant notes in music or like the graduated tints in a good picture. From all its chapters, from all its pages, from all its sentences, the well-written novel echoes and re-echoes its one creative and controlling thought ; to this must every incident and character contribute ; the style must have been pitched in unison with this ; and if there is anywhere a word that looks another way, the book will be stronger, clearer and (I had almost said) fuller without it<sup>2</sup>.

Cette citation condense toutes les données de l'art de la fiction selon Stevenson. L'opposition entre histoires « true » et histoires « typical » est une formulation alternative de ce que nous situons, depuis le début de ce chapitre, dans la logique de la littérature de genre : toute la réflexion menée jusqu'alors sur le public et la structure événementielle tend, justement, à passer par l'entremise du type dans la pratique de la fiction. Cette opposition, par ailleurs, est sous-tendue par le rejet du réalisme, concept glosé ici par l'adjectif *true* et par le fatras (« welter ») qu'est la vie. Face à cette filiation logique qu'il effectue entre les aspects chaotiques de la vie, du réalisme et de la conversation, Stevenson propose donc une forme extrêmement structurée, à la fois du fait de son organisation d'ensemble – celle de formes « typiques » issues du *romance* – et de sa composition de détail, fondée sur un style « synthétique ». La fiction stevensonienne, en somme, est un objet qui se rapproche de la géométrie ou de l'arithmétique, pour reprendre la comparaison faite par l'auteur lui-même<sup>3</sup> : conçue au détail près, afin que chaque partie participe de la perfection du tout, et que le tout trouve sa version miniaturisée dans la partie.

C'est également en termes de géométrie et de simplicité que pense Cortázar dès qu'il cherche à théoriser sa pratique du conte. Juste après avoir évoqué l'importance du style de Borges sur sa

---

<sup>1</sup> *W 29*, p. 99 : « Qu'il ne perde pas de vue le véritable fond du problème ; son roman n'est pas une transcription de la vie, qui sera jugée sur son exactitude, mais une simplification de certains aspects de la vie qui n'a d'autre critère de qualité que sa simplicité significative » (*EAF*, p. 250).

<sup>2</sup> *W 29*, p. 95-96 : « Notre art s'occupe, et est destiné à s'occuper, moins de rendre des histoires vraies que de les rendre typiques ; moins de décrire les caractéristiques de chaque fait que, les rassemblant, d'en organiser la succession vers une fin. Au fatras d'impressions toutes-puissantes mais toutes discrètes qu'offre la vie, il substitue une suite artificielle d'impressions, toutes faiblement représentées, en réalité, mais visant toutes au même but, exprimant toutes la même idée, carillonnant à l'unisson comme des notes consonantes en musique ou comme les teintes dégradées d'un bon tableau. Chaque chapitre, chaque page, chaque phrase d'un roman bien écrit est l'écho de la pensée créatrice qui le guide ; chaque incident, chaque personnage doit y contribuer ; le style aura été choisi en conséquence ; et si, quelque part, un mot tire dans une autre direction le livre sera plus fort, plus clair et pour un peu, dirais-je, plus plein sans lui » (*EAF*, p. 243-244).

<sup>3</sup> *W 29*, p. 95.



propre écriture, il met cette économie de moyens stylistiques en relation avec l'idée d'une forme « synthétique » :

A esa idea centrada en el rigor del lenguaje se suma esa otra [...], esa idea muy severa, casi geométrica que yo me hago del cuento fantástico. Yo lo veo como una forma platónica, una forma pura. Es decir, el símbolo, la metáfora del perfecto cuento es la esfera, esa forma en la que no sobra nada, que se envuelve a sí misma de una manera total, en la que no hay la menor diferencia de volumen, porque en ese caso sería ya otra cosa, no ya una esfera.

[...] Esa idea, te repito, es simplemente una metáfora. Podía también ser un cubo ; de todas maneras una forma acabada. Una pirámide, por ejemplo<sup>1</sup>.

Cortázar reprend cette image de la sphère dans ses cours de littérature à Berkeley, l'opposant à la métaphore du roman, qui serait le polyèdre<sup>2</sup>. Le contraste avec le roman lui offre d'ailleurs l'occasion de développer d'autres métaphores, dans « Algunos aspectos del cuento », où il compare le conte à la photographie ou à une victoire par K.O. en boxe, tous les deux ayant des limites que n'a pas le roman, davantage semblable au cinéma et à la victoire aux points<sup>3</sup>. La similitude avec Stevenson est frappante : non seulement Cortázar lie de la même façon style et forme, mais il décrit de manière exactement similaire la « forme parfaite » que doit devenir le texte une fois écrit et débarrassé de toutes ses scories. Qui plus est, Cortázar comprend exactement de la même manière que Stevenson la solidarité entre ces trois exigences que sont la forme, le style et la musicalité du texte :

[Tengo] una noción que podríamos llamar estructural del cuento, que coincide también con mi noción estructural de la lengua [...]. Pero hay un tercer elemento, que es la música. Para mí, la escritura es una operación musical. Lo he dicho ya varias veces : es la noción del ritmo, de la eufonía. No de la eufonía en el sentido de las palabras bonitas, por supuesto que no, sino la eufonía que sale de un dibujo sintáctico (ahora hablamos del idioma) que al haber eliminado todo lo innecesario, todo lo superfluo, muestra la pura melodía.

[...] Lo que yo podrá considerar con mi estilo al escribir es la eliminación de toda posibilidad de hacer variaciones. Es decir, que la melodía tiene que darse en toda su pureza ; porque si la melodía se da en toda su pureza, la comunicación de lo intuitivo que yo le quiero dar al lector pasa. Mientras que si no, se pierde en un dédalo del que el lector imaginativo obtendrá algún resultado, claro. Pero no es lo que yo quisiera<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar et Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, op. cit., p. 97-98 : « À cette idée centrée sur la rigueur de la langue s'en ajoute une autre [...], cette idée très austère, presque géométrique que je me fais du conte fantastique. Je le vois un peu comme une forme platonicienne, une forme pure. C'est-à-dire que le symbole, la métaphore du conte parfait est la sphère, cette forme sans aucun superflu, qui se ferme totalement sur elle-même, où il n'y a pas la moindre variation de volume car sinon il s'agirait d'une autre chose, ce ne serait plus une sphère.[...] Cette idée de sphère, je le répète, n'est qu'une métaphore. Ce pourrait aussi être un cube, en tout cas une forme parfaite. Une pyramide, par exemple » (Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 81).

<sup>2</sup> Julio Cortázar, *Clases de Literatura. Berkeley, 1980*, op. cit., p. 30-31.

<sup>3</sup> *Cri*, p. 373-375.

<sup>4</sup> Julio Cortázar et Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, op. cit., p. 98-99 : « [J'ai] une conception que nous pourrions appeler structurale de la nouvelle, qui coïncide aussi avec la conception structurale que j'ai du langage [...]. Mais il y a un troisième élément, c'est la musique. Pour moi, l'écriture est une opération musicale. Je l'ai dit plusieurs fois déjà : il s'agit du rythme, de l'euphonie. Je ne parle pas de la joliesse des mots, bien entendu, mais de l'harmonie qui se dégage d'une ligne syntaxique (je veux dire au niveau du langage) qui après l'élimination de tout ce qui n'est

On pourrait presque considérer ces lignes comme un résumé de « On Some Technical Elements of Literature » et « A Humble Remonstrance », tant leurs propositions sont exactement semblables à celle de Stevenson. Comme chez ce dernier, l'objectif de la forme littéraire « synthétique » – que Cortázar appelle « structurale » – est, en définitive, de produire un effet sur le lecteur, de faire « passer » une impression que toute l'organisation textuelle et stylistique contribue à construire.

Une autre formulation de la pensée de Stevenson et Cortázar se trouve chez Borges, dans « La postulación de la realidad » (1931), sur le mode légèrement différent de l'opposition entre littérature « classique » et littérature « romantique » – une opposition à laquelle Borges enlève tout caractère historique. Borges rejette le mode d'expression romantique qui, dit-il, fonctionne par « el énfasis, la mentira parcial », pour prendre la défense d'une littérature classique « generalizadora y abstracta hasta lo invisible<sup>1</sup> » qui, par bien des aspects, rappelle les formes mises en valeur par Stevenson et Cortázar :

El autor nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. No es realmente expresivo : se limita a registrar una realidad, no a representarla. Los ricos hechos a cuya póstuma alusión nos convida, importaron cargadas experiencias, percepciones, reacciones ; éstas pueden inferirse de su relato, pero no están en él. Dicho con mejor precisión : no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto<sup>2</sup>.

Deux points sont importants, dans cet extrait : l'idée, tout d'abord, d'une littérature organisée rigoureusement, par le biais de l'omission, puisque les détails ne sont pas dans le texte (« no están en él ») ; celle, ensuite, du rôle que doit jouer le lecteur dans l'animation de la structure ainsi construite. Ces deux points sont sans aucune ambiguïté très proches des propositions de Cortázar et Stevenson ; le fait que Borges parle de « simplificación conceptual<sup>3</sup> » à propos de la littérature classique est une autre preuve de cette similitude. Daniel Balderston a d'ailleurs déjà insisté sur la proximité d'esprit entre « A Humble Remonstrance » et « La postulación de la realidad », rapprochant la métaphore géométrique stevensonienne de la propension de Borges à utiliser des

---

pas nécessaire, de tout le superflu, laisse apparaître la mélodie pure. [...] Je serais tenté de dire que mon style d'écriture consiste à éliminer toute possibilité de variation. Autrement dit à donner une mélodie dans toute sa pureté ; car si la mélodie se donne dans toute sa pureté, l'intuition que je veux transmettre au lecteur *passse*. Tandis qu'autrement, elle se perd dans un dédale d'où le lecteur imaginaire tirera sans doute quelque chose, mais le but que je recherche est autre » (Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 81-82).

<sup>1</sup> *ObC*, p. 217 et 219 : « l'emphase et le mensonge partial », « généralisatrice et abstraite jusqu'à l'invisible » (*OeC*, p. 225 et 226).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 217-218 : « L'auteur nous propose un jeu de symboles, organisés rigoureusement, certes, mais dont nous devons assumer l'éventuelle animation. Il n'est pas réellement expressif : il se borne à enregistrer une réalité, il ne la représente pas. Les faits riches de sens qu'il nous invite à recréer ont comporté de lourdes expériences, des perceptions, des réactions ; tout ceci peut se déduire de son récit, mais ne s'y trouve pas. Pour être plus précis : il n'écrit pas les premiers contacts de la réalité, mais leur élaboration finale en concepts » (*OeC*, p. 225).

<sup>3</sup> *ObC*, p. 218 : « simplification conceptuelle » (*OeC*, p. 225).

formes géométriques dans ses contes<sup>1</sup>. Le texte de Borges, en revanche, est moins clair quant au style : l'expression « registrar una realidad », notamment, crée une légère dissonance avec les thèses vues précédemment, où le souci du style ne consistait pas seulement à simplifier la réalité, mais aussi à la doter d'une force d'expression supplémentaire. Cela étant, le développement par Borges des trois formes possibles de la postulation classique de la réalité fait réapparaître cette possibilité, en élargissant la définition initiale. La troisième prend ainsi comme exemple « las rigurosas novelas imaginativas de Wells<sup>2</sup> », formule qu'il est difficile de ne pas rapprocher de ce que Borges dit dans sa préface à *La invención de Morel*, dont « La postulación de la realidad » est, en un sens, une première version à l'ampleur historique plus importante, ce qui la rend logiquement plus généralisante.

La cadre théorique dans lequel nos auteurs pensent la manière d'écrire et de construire un récit s'inscrit donc dans une filiation stylistique très nette. Cela ne signifie pas pour autant que leurs styles puissent se confondre. Ceux de Stevenson, Bioy Casares et Cortázar sont assez proches : leur écriture évite au maximum les fioritures, se développant autour de la structure événementielle du récit et employant un vocabulaire relativement simple. Cortázar, bien plus que Bioy Casares, peut tendre à une écriture qui emploie certains codes du modernisme, dont le flux de conscience, mais cet emploi reste, dans les recueils de contes qui nous occupent, minime. En revanche, le style de Borges se distingue clairement des trois autres, pour diverses raisons. La plus évidente d'entre elles est l'accumulation spectaculaire de savoirs livresques et de références érudites (qu'elles soient vraies ou fausses), qu'on ne trouve jamais ni chez Stevenson, ni chez ses deux compatriotes, et qui fait parfois basculer le récit vers l'essai. Plus généralement, Borges emploie un style très particulier, quasi inimitable, dont la différence avec les autres auteurs de notre corpus saute très vite aux yeux. Nous nous proposons, dans cette optique, de mener une rapide analyse stylistique d'incipits de contes de Stevenson et de Borges, afin de montrer l'effet qu'ils produisent sur le lecteur. Notre choix s'est porté sur trois textes de facture classique, au sens où ils introduisent le lecteur dans un contexte historique différent du sien, que l'incipit a comme objectif de présenter. Dans « A Lodging for the Night », conte consacré à François Villon, Stevenson présente ainsi la situation :

It was late in November, 1456. The snow fell over Paris with rigorous, relentless persistence ; sometimes the wind made a sally and scattered it in flying vortices ; sometimes there was a lull, and flake after flake descended out of the black night air, silent, circuitous, interminable. To poor people, looking up under moist eyebrows, it seemed a wonder where it all came from. Master Francis Villon had propounded an alternative that

---

<sup>1</sup> Daniel Balderston, *El precursor velado*, op. cit., p. 27-28.

<sup>2</sup> *ObC*, p. 220 : « les rigoureux romans d'imagination de Wells » (*OeC*, p. 228).

afternoon, at a tavern window : was it only pagan Jupiter plucking geese upon Olympus? or were the holy angels moulting? He was only a poor Master of Arts, he went on ; and as the question somewhat touched upon divinity, he durst not venture to conclude<sup>1</sup>.

Cette ouverture est relativement classique. La contextualisation historique y est esquissée suffisamment pour que le lecteur comprenne où il se trouve, mais cela ne va, pour le moment, guère plus loin. L'incipit est construit de manière à effectuer un resserrement du cadre : de Paris aux habitants, puis à Villon dans la taverne, dont le caractère enjoué et caustique est indiqué d'emblée par ses hypothèses plaisantes sur l'origine de la neige. Dans l'optique de l'unité du récit et de l'utilité de chacune de ses parties à l'équilibre d'ensemble, il faut par ailleurs noter que rien n'est ici gratuit : même si Stevenson, encore jeune auteur à l'époque, se laisse aller à des descriptions et des accumulations d'adjectifs (« silent, circuitous, interminable ») qu'il aurait sans doute éliminées plus tard, l'évocation de la neige et de la nuit sont nécessaires pour créer l'unité dramatique et temporelle du récit, qui se déroule en une seule nuit et repose sur l'incapacité de Villon à trouver un endroit où dormir. Par ailleurs, la réflexion amusée sur la question théologique est une annonce de ce qui sera, justement, le cœur du texte : le débat théologique entre Villon et le seigneur de Brisetout, son hôte pour la nuit. Le fait est que l'incipit, en plus de répondre aux exigences théoriques de Stevenson, accueille le lecteur dans un cadre familier : celui de la fiction historique, avec une légère pointe de couleur locale et un style aisé et fluide.

Observons maintenant, en comparaison, deux incipits de Borges. Le premier est celui de « El milagro secreto », du recueil *Ficciones* :

La noche del catorce de marzo de 1939, en un departamento de la Zeltnergasse de Praga, Jaromir Hladik, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, de una *Vindicación de la eternidad* y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme, soñó con un largo ajedrez. No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres ; la partida había sido entablada hace muchos siglos ; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito ; las piezas y el tablero estaban en una torre secreta ; Jaromir (en el sueño) era el primogénito de una de las familias hostiles ; en los relojes resonaba la hora de la impostergable jugada ; el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez. En ese punto, se despertó. Cesaron los estruendos de la lluvia y de los terribles relojes. Un ruido acompasado y unánime, cortado por algunas voces de mando, subía de la Zeltnergasse. Era el amanecer, las blindadas vanguardias del Tercer Reich entraban en Praga<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *W 1*, p. 161 : « C'était à la fin du mois de novembre 1456. La neige tombait sur Paris, glaciale, avec une impitoyable persistance. Tantôt une rafale soudaine de vent l'égaillait en volutes aériennes ; tantôt une accalmie survenait, et les flocons descendaient dans le silence, en spirales interminables, de la voûte obscure de la nuit. Levant les yeux sous leurs sourcils humides, les pauvres gens se demandaient d'où diable tant de neige pouvait provenir. Maître François Villon avait émis, cet après-midi là, assis à la fenêtre d'une taverne, deux hypothèses : ou bien il s'agissait de Jupiter le Païen qui plumait des oies sur l'Olympe, ou bien des anges, qui étaient en train de muer. Toutefois, n'étant qu'un modeste maître ès lettres, et, attendu que la question touchait quelque peu à la théologie, il n'osait se risquer à conclure » (*IT*, p. 414).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 508 : « La nuit du 14 mars 1939, dans un appartement de la Zeltnergrasse de Prague, Jaromir Hladik, auteur de la tragédie inachevée *Les Ennemis*, d'une *Défense de l'éternité* et d'un examen des sources juives indirectes de Jakob

Le second est issu du conte « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz », dans le recueil *El Aleph* :

El seis de febrero de 1829, los montoneros que, hostigados ya por Lavalle, marchaban desde el Sur para incorporarse a las divisiones de López, hicieron alto en una estancia cuyo nombre ignoraban, a tres o cuatro leguas del Pergamino ; hacia el alba, uno de los hombres tuvo una pesadilla tenaz : en la penumbra del galpón, el confuso grito despertó a la mujer que dormía con él. Nadie sabe lo que soñó, pues al otro día, a las cuatro, los montoneros fueron desbaratados por la caballería de Suárez y la persecución duró nueve leguas, hasta los pajonales ya lóbregos, y el hombre pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las guerras del Perú y del Brasil. La mujer se llamaba Isidora Cruz ; el hijo que tuvo recibió el nombre de Tadeo Isidoro<sup>1</sup>.

Ces deux textes résument bien certaines particularités du style de Borges. D'une part, sa manière de surcharger son texte de références érudites est évidente dans l'extrait de « El milagro secreto » : alors que Stevenson se contentait de citer le nom très connu de Villon, Borges lance deux noms d'auteur, l'un réel mais obscur pour le non-initié (Boehme), l'autre inventé, mais dont l'origine lointaine et le renfort de deux titres précis d'œuvres suffisent à rendre crédible au lecteur. Cette manière de faire s'inscrit dans la construction plus générale de l'écriture borgésienne qui semble, bien plus que celle des autres auteurs, postuler une connaissance partagée avec le lecteur, alors que cette connaissance est impossible. L'utilisation récurrente de l'article défini, notamment, participe de ce procédé : dans « Biographie de Tadeo Isidoro Cruz », « los montoneros », « los pajonales ya lóbregos » ou « las guerras del Perú y del Brasil » sont autant de groupes nominaux lancés avec une présomption de familiarité, alors que l'effet sur le lecteur est celui d'une étrangeté fondamentale face à l'absence de clarification de la part du narrateur. Qui plus est, la contextualisation historique classique de l'incipit s'avère, à chaque fois, très vite abandonnée : elle est remplacée, dans un cas comme dans l'autre, par un rêve, qui augmente encore davantage l'effet d'étrangeté. On ne sait trop, d'ailleurs, ce qui est le plus étrange : le fait que, dans « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz », le rapport de causalité entre le cauchemar et la déroute des guérilleros soit rendu incompréhensible par l'ellipse sur le contenu du rêve ; ou la description détaillée, dans « El milagro secreto », d'un rêve qui ne fait, pour le lecteur découvrant le texte,

---

Boehme, rêva d'une longue partie d'échecs. Elle n'était pas disputée par deux personnes mais par deux familles illustres ; la partie avait été commencée depuis des siècles ; nul n'était capable d'en nommer l'enjeu oublié, mais on murmurait qu'il était énorme et peut-être infini ; les pièces et l'échiquier se trouvaient dans une tour secrète ; Jaromir (dans son rêve) était l'aîné d'une des familles hostiles ; les horloges sonnaient l'heure du coup qui ne pouvait plus être retardé : le rêveur parcourait les sables d'un désert pluvieux et ne parvenait à se rappeler ni les pièces ni les règles du jeu d'échec. À ce moment, il se réveilla. Le fracas de la pluie et des terribles horloges cessa. Un bruit rythmé et unanime, entrecoupé de quelques cris de commandement, montait de la Zeltnergasse. C'était l'aube : les avant-gardes blindées du Troisième Reich entraient dans Prague » (*OeC*, p. 536).

<sup>1</sup> *ObC*, p. 561 : « Le 6 février 1829, les guérilleros qui, harcelés déjà par Lavalle, marchaient depuis le Sud pour s'incorporer aux divisions de Lopez, firent halte dans une *estancia* dont ils ignoraient le nom, à trois ou quatre lieues de Pergamino ; aux approches de l'aube, un des hommes eut un tenace cauchemar : dans la pénombre de l'abri, son cri confus réveilla la femme qui était couchée avec lui. Nul ne sait ce qu'il avait rêvé, mais le lendemain, à 4 heures, les guérilleros furent mis en déroute par la cavalerie de Suarez, et la poursuite dura neuf lieues, jusqu'aux tristes étendues de graminées, et l'homme périt dans un fossé, le crâne fendu par un sabre des guerres du Pérou et du Brésil. La femme s'appelait Isidora Cruz ; le fils qu'elle eut reçut le nom de Tadeo Isidoro » (*OeC*, p. 593).

aucun sens. Enfin, la sécheresse du récit, pour reprendre l'expression de Cortázar, est quelque peu démentie par l'éloignement du mot d'ordre « guerre à l'adjectif ». Le style borgésien, en effet, fait un emploi de l'adjectif que l'on pourrait qualifier de décalé : on en a, dans ces quelques lignes, plusieurs exemples avec « *pesadilla tenaz* », « *confuso grito* » ou « *ruido unánime* », où le nom est systématiquement associé à une épithète inattendue. Le sens du groupe nominal reste compréhensible, mais perd de sa limpidité : le résultat en est que l'attention du lecteur est arrêtée et qu'il ne peut être qu'intrigué. Cet usage de l'adjectif déteint parfois sur Bioy Casares, qui parle par exemple, dans *Plan de evasión*, d'un « sol invariable<sup>1</sup> ». Dans l'ensemble, ces traits stylistiques rompent avec la simplicité supposée de l'écriture. Il est clair qu'une comparaison de trois textes ne saurait tenir lieu de généralité incontestable ; mais il suffit de lire une phrase aussi baroque que « en los relojes resonaba la hora de la impostergable jugada » pour voir que l'écriture borgésienne, par bien des aspects, prend sa liberté avec la théorisation stylistique de l'auteur.

Cela est d'autant plus vrai que l'écriture de Borges n'a, historiquement, pas toujours été du côté de l'économie de moyens et du style épuré. Sans remonter jusqu'à ses débuts ultraïstes, on peut voir dans ses productions des années 1930 et du début de la décennie suivante une hésitation quant au style à adopter. Bioy Casares raconte ainsi que les *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, qu'ils ont écrits ensemble, sont pour eux une déception, en raison de leur style d'écriture :

Quand nous avons écrit les contes de Bustos Domecq, nous avons beaucoup réfléchi ; nous tentions de réaliser quelque chose de très délibéré : écrire des nouvelles policières orthodoxes, disons de facture classique. Et nous nous sommes retrouvés avec des nouvelles policières baroques, romantiques ; tout ce que nous n'aimions pas, une accumulation canulardesque que nous n'avions pas prévue<sup>2</sup>.

Que Bioy Casares emploie ici le terme *baroque* est intéressant, tant le style baroque semble, comme nous l'avons vu, à l'opposé de tout ce que cherchent à construire nos écrivains. Pourtant, Borges lui-même considère avec regret que son *Historia universal de la infamia*, publiée en 1935, entre sous cette appellation. À l'occasion de la parution d'une nouvelle édition, en 1954, Borges écrit un nouveau prologue, où il prend nettement ses distances avec son style de l'époque :

Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura [...]. Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca. Atenuarlas hubiera equivalido a destruirlas ; por eso prefiero, esta vez, invocar la sentencia *quod scripsi, scripsi* (Juan, 19, 22) y reimprimirlas, al cabo de veinte años, tal cual. Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Nov*, p. 141 : « soleil invariable » (*Rom*, p. 116).

<sup>2</sup> *Robert Louis Stevenson*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>3</sup> *ObC*, p. 291 : « J'appellerais baroque le style qui épuise délibérément (ou tente d'épuiser) toutes ses possibilités, et qui frôle sa propre caricature [...]. Le titre excessif de ces pages proclame dès l'abord leur nature baroque. L'atténuer eût été les détruire ; c'est pour cela que je préfère, cette fois, invoquer la phrase *quod scripsi, scripsi* (Jean, XIX, 22) et

Il est certain que la méfiance doit être de mise dès qu'on a affaire à un commentaire de Borges sur sa propre œuvre : il y a souvent, de sa part, une volonté de modifier *a posteriori* le sens de ses écrits passés<sup>1</sup>. Néanmoins, il est clair que la *Historia universal de la infamia* ne partage pas tout à fait le même style épuré que *Ficciones* ou *El Aleph*, et qu'on peut même percevoir dans l'écriture de ces derniers des traces du « baroque » initial. Santiago Cevallos va même jusqu'à voir dans toute l'œuvre de Borges ce qu'il appelle un baroque « latent », sous la forme de la paranoïa permanente du récit<sup>2</sup>. On peut discuter cette thèse, qui semble élargir de manière assez discutable la notion de baroque ; il n'empêche que le style de Borges, à l'évidence, ne navigue pas toujours aussi près de la parfaite économie de moyens que ses essais le préconisent.

### 3. Conclusion : la sphère et le labyrinthe

Cortázar, au moment de définir l'équilibre musical parfait qu'il cherche à donner à ses contes, fait part, nous l'avons vu, de sa crainte de voir ce qu'il veut transmettre au lecteur « se perdre dans un dédale ». Le motif du labyrinthe, qui est aussi celui utilisé par Gerald Martin dans sa grande thèse sur le roman ulysséen, peut s'opposer ici à celui de la sphère, à laquelle Cortázar compare sa conception du conte. Ces deux motifs résument l'opposition que nous avons tenté de mettre en place dans ce chapitre, entre un discours dominant sur la littérature latino-américaine fondé sur la polyphonie, la déconstruction et l'expérimentation stylistique, et un modèle « stevensonien » utilisant la littérature de genre, la simplicité du style et la géométrie de la forme. Il peut sembler paradoxal d'opposer à Borges le motif du labyrinthe qu'il a tant utilisé dans ces textes. Il s'agit, en fait, d'une autre sorte de labyrinthe, comme l'a bien montré Vincent Message dans son analyse de l'une des nouvelles de *El Aleph*, « Los dos reyes y los dos laberintos ». Ce très court texte raconte la construction par un roi de Babylonie d'un labyrinthe d'une incroyable complexité, dont il est si fier qu'il y fait se perdre un de ses hôtes, roi des Arabes. Humilié, ce dernier promet à son rival de lui montrer un labyrinthe encore plus complexe : après avoir rasé son royaume, il fait prisonnier le roi de Babylonie et l'abandonne dans le désert, dont il ne peut pas plus s'échapper que du labyrinthe initial. Pour Vincent Message, il est possible de lire la nouvelle comme une parabole permettant à Borges d'opposer sa pratique à celle de Joyce, arguant du fait que le conte est paru dans *El Hogar* juste après la recension par l'auteur de *Finnegans Wake* (16 juin 1939)<sup>3</sup>. Il est vrai

---

les réimprimer, vingt ans plus tard, telles quelles. Elles sont le jeu irresponsable d'un timide qui n'a pas eu le courage d'écrire des contes et qui s'est diverti à falsifier ou à altérer (parfois sans excuse esthétique) les histoires des autres » (*OeC*, p. 301).

<sup>1</sup> Voir Annick Louis, *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvres*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Santiago Cevallos, *El barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Vincent Message, « Les deux rois et les deux labyrinthes : J. L. Borges, J. Joyce et l'idée d'efficacité romanesque » in *Littérature* n°153, mars 2009, p. 3-18.

que Borges fait part de sa grande perplexité face au livre de Joyce, ce « tan complejo laberinto verbal », où « la eficacia es una excepción<sup>1</sup> », à l'image de celui du roi de Babylonie dans la nouvelle. Le roi des Arabes représenterait alors le projet de Borges, mêlant simplicité et efficacité : le désert comme labyrinthe. Comme l'écrit Gerald Martin lui-même, la quête labyrinthique est bien présente chez l'écrivain argentin, mais « il a décidé de [la] confiner à l'intérieur d'une coquille de noix<sup>2</sup> ». On pourrait, d'ailleurs, en dire autant des quatre écrivains de notre corpus : la présence, dans la sphère de leur fiction, d'un labyrinthe en miniature sera au cœur de notre réflexion dans le chapitre suivant.

Il faut bien redire, ici, à quel point cette stratégie d'ensemble est, comme nous avons eu l'occasion de le préciser, un exercice d'équilibriste, où il s'agit de jouer avec des littératures peu reconnues, parfois méprisées par les instances de légitimation critique, tout en parvenant à trouver grâce aux yeux de ces instances. D'où, sans aucun doute, les malentendus persistants autour des œuvres de chacun, bien que ces malentendus n'aillent pas tous dans le même sens. Dans le cas de Stevenson, l'équivoque s'est principalement installée après sa mort : son goût pour la littérature de genre s'est vu transformé en passion enfantine, puis puérile, clichés véhiculés volontairement ou non par son cercle le plus proche, de sa femme Fanny à Sidney Colvin. « Il ne fait aucun doute que Stevenson est resté un enfant jusqu'au jour de sa mort<sup>3</sup> », écrit ainsi John Jay Chapman, tandis que John Galsworthy affirme qu'« il y avait en Stevenson un éternel enfant<sup>4</sup> ». Robert Kiely résume parfaitement ce qu'est progressivement devenu Stevenson aux yeux d'une partie du public, lorsqu'il explique qu'il a commencé à être vu comme

[...] un agneau souffrant, le symbole divin d'une génération malade, agonisante, maltraitée par Darwin et Lyell, brisée par l'industrialisation, moquée par Zola et les réalistes ; passant ses dernières années au loin dans un petit royaume féodal de sa création, il devint la personification moderne du lord blessé des *romances* médiévales ; les jours de l'héroïque jeunesse s'en étaient allés, le chevalier avait vieilli, mais il mourait noblement, et mieux encore, avec couleur et panache : comme s'il incarnait ce que Tennyson avait décrit dans *La Mort d'Arthur*, et Arnold dans *Tristan et Iseult*.

En somme, Stevenson est devenu, au fil du temps, un personnage de la littérature de genre, des « *romances* médiévales » qu'il a tenté de ressusciter sous une forme moderne de roman d'aventures. Sa maladie, sa vie aventureuse et sa mort loin du Royaume-Uni ont contribué à une

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *ObC 4*, p. 436 : « ce labyrinthe verbal si complexe » où « l'efficacité reste une exception » (*OeC*, p. 1225).

<sup>2</sup> Gerald Martin, *Journeys through the Labyrinth*, *op. cit.*, p. 132 : Borges « decided to confine his own quest within a nutshell ».

<sup>3</sup> John Jay Chapman, « Robert Louis Stevenson », in *Emerson and Other Essays*, Londres, David Nutt, 1898, p. 223 : « it is certain that Stevenson remained a boy till the day of his death ».

<sup>4</sup> John Galsworthy, « Four Novelists in Profile », *The English Review*, LV, nov. 1932, p. 493 : « For there was an eternal boy ».

<sup>5</sup> Robert Kiely, *Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventure*, *op. cit.*, p. 8-9, cité et traduit par Michel Le Bris in *Une amitié littéraire. Henry James. Robert Louis Stevenson*, Paris, Payot & Rivages, 1994, p. 21.



perception que Michel Le Bris n'hésite pas à qualifier de « passablement stupide<sup>1</sup> ». Le fait que, aujourd'hui encore, Stevenson soit avant tout vu comme un écrivain pour enfants, du fait du succès de *Treasure Island*, atteste de l'incompréhension durable envers un auteur dont l'ambition était, à l'évidence, bien plus large.

À l'inverse, Borges et Bioy Casares ont vu la critique effacer, consciemment ou non, leur inscription dans la littérature de genre, pour ne garder de leurs œuvres que l'apparence intellectuelle et érudite. Une partie de la responsabilité en incombe à Roger Caillois, qui a publié dans la collection « La Croix du Sud » de Gallimard les écrits de Borges. Grâce à l'influence de l'édition française, et au rayonnement international des intellectuels parisiens, le succès est immédiat, et Borges devient vite le sujet de commentaires savants des philosophes et théoriciens littéraires les plus reconnus de l'époque, de Gérard Genette à Jean Ricardou, en passant par Maurice Blanchot, Paul Bénichou et Michel Foucault, en plus de Caillois lui-même<sup>2</sup>. En 1964, il a l'honneur de se voir consacrer un numéro spécial des *Cahiers de l'Herne*, avec la participation d'une soixantaine de critiques du monde entier. Le point commun de toutes ces productions est de véritablement prendre au sérieux l'œuvre borgésienne, ce dont lui-même s'étonne, dans un entretien :

J'ai l'impression qu'on m'a lu en France d'une façon tellement intelligente. Peut-être m'a-t-on lu avec plus d'intelligence que je n'ai mis à écrire, moi ! [...] Quand je vois les analyses qu'on a faites de mes nouvelles, comment on les a lues, comment on les a prises au sérieux, et comment, en même temps, on a senti ce qu'il y a d'humour, d'humour un peu secret<sup>3</sup>.

Cette reconnaissance de Borges envers la France, comme on le devine dans son ton, n'est pas dénuée d'une certaine ironie. L'effort persistant de la critique française pour un faire un auteur intellectuel d'avant-garde, phénomène dont Emir Rodríguez Monegal a montré les limites et les contresens<sup>4</sup>, peut être résumé par un entretien de 1967 avec George Charbonnier, où ce dernier cherche absolument à faire entrer Borges dans la logique structuraliste, au grand amusement de l'écrivain :

G. C. : Je voudrais savoir comment m'approcher d'un texte. Comment, émotion écartée, reconnaître qu'il relève de la littérature. Ne pas me fier à mon émotion. Me fier à mon esprit d'analyse. Est-ce possible ?

J. B. : Ah ! C'est très français cette idée d'avoir d'une conscience littéraire ! Parce que d'autres, nous, par exemple, qui ne sommes pas français, nous sommes très reconnaissants quand nous trouvons la beauté. Nous ne songeons pas à la justifier ou à la raisonner.

---

<sup>1</sup> Michel Le Bris, *Une amitié littéraire*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>2</sup> Pour une étude détaillée de la réception de l'œuvre de Borges en France, voir Sylvia Molloy, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.* et Juan Moreno Blanco, « Borges desde Francia », *Poligramas*, vol. 27, juin 2007, p. 1-14.

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, *Enquêtes suivi de Entretiens*, Paris, Gallimard, 1986, p. 269.

<sup>4</sup> Emir Rodríguez Monegal, « Borges y Nouvelle Critique », *op.cit.*

[...] G. C. : Je prends le problème autrement. Pourrais-je fabriquer de la littérature à l'aide de critères utilisant logique, mathématiques, linguistique, etc... ?

J. B. : Bien. Je vous répondrai d'une façon non française que ce serait une manière très artificielle d'agir. Je crois l'émotion plus naturelle ; l'émotion présente ou l'émotion dont on se souvient, comme disait Wordsworth. Tout cela produit de la poésie<sup>1</sup>.

L'opposition entre émotion et raisonnement intellectuel illustre parfaitement le malentendu, qui tourne par la suite au dialogue de sourds. Cela a fait dire à certains critiques, certes très minoritaires, que ce genre de lectures amenait tout simplement à la création d'un autre Borges, dépouillé des stéréotypes de la paralittérature. Roger Bozzetto et Arnaud Huftier considèrent par exemple que Borges, mais aussi Bioy Casares et Cortázar, sont victimes d'une stratégie volontaire d'occultation des qualités de la littérature de genre, afin de consolider

[...] le clivage classique entre un fantastique « populaire », commercialement porteur mais n'appelant *que* la réactivation des formules éprouvées, et un fantastique qui, en s'opposant au lecteur populaire, expérimente et fait table rase de la tradition au profit de l'adéquation de son fonds aux nouvelles écoles de pensée<sup>2</sup>.

Il va sans dire que, pour ces deux critiques, ce clivage est une supercherie, qui ne vise qu'à discréditer la littérature de genre.

Que l'on partage ou non ce point de vue, il est intéressant de voir que le succès de Borges s'est fait en partie grâce à l'abandon, par la réception qui en a été faite, de la très forte dimension générique donnée à son œuvre. Cela est bien sûr dû à l'originalité du traitement qu'en fait Borges, mais sans doute encore plus au fait que ce dernier est né internationalement grâce à la critique, notamment française, et que celle-ci a donné un certain vernis à son œuvre qui va précisément à l'encontre de la stratégie de départ. Si l'on compare à Stevenson, la différence est spectaculaire : l'intérêt des critiques a toujours été minoritaire, et les grandes théories de la littérature ou du roman oublient allégrement son existence. Borges et Bioy – et, à degré moindre, Cortázar – ont eu, en somme, la possibilité d'entrer directement dans le champ de légitimation le plus important de l'époque, contrairement à Stevenson. Cela s'est certes fait au détriment de la reconnaissance du pouvoir qu'ils accordaient à la littérature de genre et à ses potentialités, position directement inspirée par Stevenson, entre autres, mais leur a aussi offert une reconnaissance supplémentaire. Il y a là une différence due, sans aucun doute, aux textes eux-mêmes et aux contextes dans lesquels ils sont accueillis et compris. Il ne viendrait à personne l'idée de nier que les contes de Borges, pour ne prendre qu'un exemple, ont un aspect plus « intellectuel » que *Treasure Island*. Mais cette séparation des destins littéraires doit aussi amener à réfléchir sur les lignes de partage instaurées par la critique, entre des structures préconstruites acceptées comme universelles, et d'autres considérées comme une expression éphémère de tel ou tel lectorat. Tout l'enjeu de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 284-285.

<sup>2</sup> Roger Bozzetto et Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique, op. cit.*, p. 38.

stratégie de nos auteurs est, de ce point de vue, de prouver la capacité de leur œuvre à dépasser le premier degré de lecture et à donner de la profondeur au cadre de la littérature de genre. C'est à cette exigence que sera consacré notre chapitre suivant.

## CHAPITRE 4

### LES POUVOIRS DE LA LITTÉRATURE DE GENRE

« Au fil des années, nous avons appris à quel point il est incroyablement facile de refuser à Stevenson son dû : il rend ses écrits si accessibles, si divertissants au niveau le plus immédiat que l'on est moins enclin à explorer le riche substrat dissimulé sous cette attirante surface<sup>1</sup> ». Cette affirmation d'Alan Sandison, dans un article consacré à Proust et Stevenson, résume bien le danger de l'utilisation de la littérature de genre par nos auteurs, déjà évoqué dans le chapitre précédent. Le projet de simplifier le réel, de le plier aux exigences de formes déjà constituées, peut être perçu comme allant à l'encontre des procédés de la littérature dite « sérieuse », pour tomber dans les codes répétitifs de la littérature de masse.

Il nous paraît donc nécessaire de préciser d'emblée que la littérature de genre, dans notre optique, n'est pas la même chose que ce que l'on appelle paralittérature. Comme l'a montré Daniel Couégnas, cette dernière est avant tout perçue et étudiée sur la base de son caractère répétitif et de son absence de retour sur soi : elle se caractérise par des stéréotypes « sans aucune mise à distance ironique ou parodique susceptible d'amorcer la réflexion critique du lecteur<sup>2</sup> ». Ce modèle se rapproche bien sûr de certaines des caractéristiques de la fiction défendue par nos auteurs : l'utilisation des stéréotypes, la domination du narratif, la simplification volontaire des profils de personnages sont autant de points allant dans le sens d'un pacte de lecture spécifique, où la familiarité entre le lecteur et la forme narrative est essentielle. Mais Stevenson comme les auteurs argentins suggèrent deux attitudes simultanées : d'une part, la possibilité de lire au premier degré – qui, lui-même, diffère selon chacun – et, de l'autre, celle de lire au second degré, en déconstruisant le stéréotype, pour reprendre la définition de Ruth Amossy<sup>3</sup>. Il est clair que tous cherchent à jouer avec les codes, à les exhiber tout en les utilisant, afin d'en montrer les limites. Cette posture explique pourquoi il nous semble préférable d'utiliser le terme de littérature de genre : contrairement à celui de paralittérature, il ne suppose pas d'emblée une exclusion du

---

<sup>1</sup> Alan Sandison, « Proust and Stevenson : Natives of an Unknown Country », in Richard Ambrosini et Richard Dury (dir.), *European Stevenson, op. cit.*, p. 147 : « Over the years we have learned how fatally easy it is to deny Stevenson his due : he makes his writing so accessible and so enjoyable at the most immediate level that we are the less inclined to explore the rich substrata underlying that appealing surface ».

<sup>2</sup> Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature, op. cit.*, p. 182.

<sup>3</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues, op. cit.*, p. 77.

champ de la littérature, mais reconfigure son contenu par rapport aux conventions génériques et au pacte de lecture attendu. Comme nous allons le voir, parler de littérature de genre suggère, par l'amplification du champ concerné, davantage une méthode d'écriture et de lecture qu'un jugement critique. C'est cette méthode qui permet à nos écrivains d'installer une surface toujours brouillée, jouant sur le stéréotype plutôt que le reproduisant sans discernement. On retrouve ici, au demeurant, leur tendance à s'inscrire dans une position d'entre-deux : utiliser la littérature de genre, certes, mais en en jouant en virtuose, pour la mettre au cœur de la stratégie d'ensemble.

Dégager un autre modèle à partir duquel lire les écrivains latino-américains, modèle interprétable à partir des théories stevensoniennes, suppose donc de définir avec la plus grande précision possible la pratique générique de nos auteurs, afin de compléter les problématiques soulevées dans le chapitre précédent. C'est pourquoi ce chapitre en proposera une étude en deux temps : le premier sera consacré à une analyse du dialogue instauré avec la littérature de genre, par le biais de divers croisements et réécritures ; le second, à partir de l'opposition théorique entre surface et profondeur que Sandison, à sa manière, formule ci-dessus, cherchera à mettre en évidence l'exigence esthétique qu'accompagne ce dialogue, exigence reposant sur une théorie des genres bien particulière.

## **1. Brouiller la surface : croisements et parodie**

### **1.1. Théorie et pratique de la littérature de genre : l'impossible typologie**

Affirmer que nos auteurs empruntent, au moins en partie, à la littérature de genre conduit à la tentation de dégager une typologie claire des genres utilisés : qui utilise le roman policier, et comment ? Combien de textes apparentés au roman d'aventures ou au conte fantastique le corpus contient-il ? De cette manière, le concept « d'écriture en surface » s'éclairerait, faisant de la profondeur le commentaire ou la réécriture du genre identifié. Or une telle méthode, pour séduisante qu'elle paraisse, irait à l'encontre du fonctionnement très particulier de la littérature de genre. Dans son étude du roman d'aventures, Matthieu Letourneux livre une réflexion particulièrement féconde sur la manière dont toute littérature de genre fonctionne par recreation permanente, du fait de la relation entre auteur et lecteur :

Un genre, ce n'est rien d'autre qu'un ensemble de conventions (narratives, stylistiques, thématiques) plus ou moins organisées dont les lecteurs identifient l'unité et que les auteurs convoquent dès lors qu'ils veulent écrire dans ce genre. L'idée du genre est présente dans le processus de communication : le lecteur lit en série, et s'engage dans un processus de comparaison et de confrontation qui, s'il n'est pas nécessairement subtil, existe et participe à la hiérarchisation des informations, à leur réception, bref à la construction du sens. Le plaisir de la lecture sérielle consiste aussi en ce jeu (qu'explicite le récit policier) où il s'agit d'anticiper la suite du récit en

repérant les indices stéréotypiques que délivre le texte, et d'être surpris par un auteur qui déjoue toujours en partie les attentes de son lecteur. L'auteur « de genre » est celui qui s'inscrit volontairement dans les règles de cette lecture sérielle, qui participe au jeu de la sérialité, aussi bien pour confirmer les attentes que pour les déjouer [...]. Quand il a davantage d'ambition [...], il entre dans une logique dialectique avec les conventions génériques, dans une logique de réécriture – pastiche, parodie, relecture critique ou volonté de s'appropriier les stéréotypes du genre en les remotivant. Or, réécrire, c'est aussi dialoguer avec le genre. Autrement dit, dans le dialogue qu'il propose avec les conventions du genre, l'auteur est toujours un relecteur qui interprète et convertit sa réception en production. Tout comme lire dans un genre, c'est s'engager dans un pacte de lecture spécifique, écrire dans un genre c'est, quelle que soit la relation d'adhésion ou de distance que l'on introduit, en proposer une définition<sup>1</sup>.

Contrairement à des textes moins orientés vers une réception populaire et sérielle, la littérature de genre s'inscrit nécessairement dans une entreprise de définition permanente, où le fait même de s'emparer de tel ou tel genre est une manière de se situer diachroniquement dans une succession littéraire et de modifier cette succession. En d'autres termes, il n'y a pas d'écriture de littérature de genre qui ne soit à mi-chemin entre généricité lectoriale et généricité auctoriale, puisque l'idée de variation continue et de commentaire sur la généalogie dont elle est issue est au fondement même de sa pratique. D'où l'impossibilité, selon Matthieu Letourneux, d'inscrire cette écriture dans une typologie aux contours nets et définitifs :

Il n'existe pas de système des genres populaires, puisque ceux-ci s'élaborent au fur et à mesure des lectures sérielles des uns et des autres, lectures qui sont, par définition, toujours incomplètes et contradictoires. Les auteurs de genre s'inscrivent plus que tout autre dans ce système partiel et partial de relectures et de définitions contradictoires. Toute tentative de proposer un système des genres populaires perdrait de vue leurs mécanismes de production dans lesquels l'écriture est relecture, réinterprétation, plus ou moins inspirée, et donc reformulation du genre qui en modifie souvent les contours. Dès lors, une lecture du genre qui joue le jeu de la sérialité se doit d'être souple et d'envisager son objet en considérant précisément les lectures divergentes, les contradictions, et de tenir compte des conceptions que les auteurs, lecteurs, éditeurs, se font du genre<sup>2</sup>.

On voit bien que ce fonctionnement ne correspond à aucune des trois définitions historiques du genre rappelées par Jean-Marie Schaeffer, et s'oppose même particulièrement à l'attitude descriptive-analytique employée, notamment, par le structuralisme<sup>3</sup>. Le fait que Tzvetan Todorov, pour proposer une définition structurale du récit fantastique, soit obligé de réduire à l'extrême le canon de textes étudiés, indique bien la difficulté qu'il y a à traiter la littérature de genre sans créer une définition implicite qui nie obligatoirement le processus de relecture permanente<sup>4</sup>.

Cet « impressionnisme du genre<sup>5</sup> » peut expliquer le succès qu'ont ces formes littéraires auprès des écrivains de notre corpus, qui y trouvent, comme nous l'avons vu, un espace de l'entre-deux

---

<sup>1</sup> Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>3</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*

<sup>4</sup> On remarquera d'ailleurs que Todorov renonce à cette méthode lorsqu'il se penche sur le roman policier (« Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, *op. cit.*)

<sup>5</sup> Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 18.

correspondant à leur propre situation. Surtout, il permet de comprendre que la description de leur pratique littéraire ne peut se faire en se contentant de la ramener à un genre ou un autre, mais en l'intégrant à un grand mouvement de relecture des conventions génériques. Par ailleurs, l'identification des modes d'engendrement de la littérature de genre est une façon de relativiser le fossé qui la séparerait de la littérature « sérieuse ». La mobilité même de ses formes est en effet un matériau idéal pour des écrivains cherchant à échapper aux prescriptions littéraires : contrairement à ce que l'on pourrait penser au premier abord, les conventions de la littérature de genre sont un facteur de liberté plus qu'une contrainte, justement parce qu'elles ne sont jamais conçues comme prescriptives. Elles n'ont d'autre vocation que d'orienter un échange entre auteur et lecteur, échange dans lequel les deux parties s'attendent, par principe, à les voir se modifier. C'est pourquoi la littérature de genre ne doit pas être comprise, chez nos auteurs, comme une simple provocation en opposition aux autres formes de littérature : elle est plutôt la plus à même d'intégrer toutes sortes de matériaux hétérogènes, des plus stéréotypés aux plus ambitieux, parce que cette malléabilité est dans sa nature même.

Il est donc possible de proposer une typologie des genres que nos auteurs utilisent à l'unique condition de garder à l'esprit que ces genres n'existent que par nécessité critique d'isoler des groupes qui, dans la généalogie réelle de la littérature, ne fonctionnent que par chevauchements et redéfinition permanente. A ce titre, on peut considérer que les genres que nous sommes amenés à commenter sont, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, des héritiers du *romance*, au sens le plus large du terme. On peut distinguer trois formes principales utilisées par nos auteurs :

- Le roman d'aventures, dont la définition est extrêmement discutée, au point d'être considéré par certains comme une « catégorie tautologique<sup>1</sup> » ou un « artefact éditorial<sup>2</sup> ». On peut néanmoins en retenir une structure s'organisant autour d'une opposition entre ordre du quotidien et ordre de l'aventure, dont les deux valeurs fondamentales sont le dépaysement et l'événement dangereux<sup>3</sup>.
- Le récit mobilisant les phénomènes surnaturels et merveilleux, dont le chapitre 2 a cherché à proposer une définition. Il prend le plus souvent, chez nos auteurs, la forme du texte bref (fable, conte ou nouvelle).
- Le récit policier, dont « l'apparence intellectuelle est tout à fait étrangère au roman d'aventures<sup>4</sup> », et sa version plus politique – plus proche du roman d'aventures selon

---

<sup>1</sup> Anne-Gaëlle Weber, « Roman d'aventures », in Saulo Neiva et Alain Montandon, *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, 2014, p. 826.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 266.

<sup>3</sup> Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, op. cit.*, p. 19-20.

<sup>4</sup> Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 13.

Tadié – qu’est le récit d’espionnage, dont on trouve notamment des traces chez Borges.

Ces trois formes permettent d’organiser la littérature de genre en grands types de récit, selon des critères différents, puisque l’un porte sur la représentation (le récit surnaturel), les deux autres sur l’organisation et le contenu du récit. Malgré ce défaut patent de méthode, on ne peut que reproduire en partie cette classification, principalement parce qu’elle organise le contexte de production dans lequel lisent et écrivent nos auteurs : ces derniers se situent en effet par rapport à des termes éditoriaux intériorisés par le public. On peut, à partir de cette tripartition, proposer un classement des textes de notre corpus par tableaux à double entrée. Dans les tableaux ci-dessous, nous avons placé à la verticale la forme première dans laquelle semble s’inscrire chaque texte, du fait de sa structure, de son paratexte ou de ses personnages ; à l’horizontale, nous indiquons les autres formes dont ces textes s’inspirent, amenant ainsi aux croisements et relectures qui sont, redisons-le, à la base de la pratique de la littérature de genre. Cette hiérarchisation n’est qu’une proposition et pourrait, dans bien des cas, s’inverser.

Forme seconde / Forme première	Récit d’aventures	Récit surnaturel	Récit policier
Récit d’aventures	<i>Kidnapped</i> « The Pavilion on the Links » « The Merry Men » « The Beach of Falesa »	<i>Treasure Island</i> <i>The Master of Ballantrae</i> <i>The Ebb-Tide</i>	<i>The Wrecker</i> « The Suicide Club » « The Rajah’s Diamond »
Récit surnaturel	« The Bottle Imp » « The Isle of Voices » « Something in It » « The Touchstone »	« Markheim » « The Bodysnatchers » « The House of Eld » « The Song of the Morrow » « The Poor Thing »	<i>Dr Jekyll et Mr Hyde</i>
Récit policier			

Figure 6. La répartition générique chez R. L. Stevenson

Forme seconde / Forme première	Récit d’aventures	Récit surnaturel	Récit policier
Récit d’aventures			
Récit surnaturel			
Récit policier	<i>Plan de evasión</i> <i>La invención de Morel</i>	<i>Plan de evasión</i> <i>La invención de Morel</i>	

Figure 7. La répartition générique chez A. Bioy Casares



Forme seconde Forme première	Récit d'aventures	Récit surnaturel	Récit policier
Récit d'aventures	« La forma de la espalda » « El muerto » « Historia del guerrero y de la cautiva » « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz » « El atroz redentor Lazarus Morell » « El impostor inverosímil Tom Castro » « La viuda Ching, pirata » « El asesino desinteresado Bill Harrigan » « El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké »	« L'Immortel »	
Récit surnaturel	« El Sur »	« Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » « Pierre Ménard » « Las ruinas circulares » « Funes el memorioso » « El milagro secreto » « La casa de Asterión » « El Zahir » « El Aleph »	
Récit policier	« El jardín de senderos que se bifurcan » « Abenjacán el Bojarí » « La otra muerte » « Tema del traidor y del héroe »	« El jardín de senderos que se bifurcan » « La muerte y la brújula » « Abenjacán el Bojarí » « La otra muerte » « El hombre en el umbral »	« Emma Zunz »

Figure 8. La répartition générique chez J. L. Borges

Forme seconde Forme première	Récit d'aventures	Récit surnaturel	Récit policier
Récit d'aventures			
Récit surnaturel			
Récit policier	« Las noches de Goliadkin »	« Las doce figuras del mundo » « La prolongada búsqueda de Tai An »	« El dios de los toros » « Les previsiones de Sangiácomo » « La víctima de Tadeo Limardo »

Figure 9. La répartition générique chez A. Bioy Casares et J. L. Borges

Forme seconde Forme première	Récit d'aventures	Récit surnaturel	Récit policier
Récit d'aventures			
Récit surnaturel	« La noche boca arriba » « El ídolo de las Cícladas »	« Ómnibus » « Las Ménades » « Una flor amarilla » « La banda » « Después del almuerzo » « Axolotl » « Carta a una señorita en París » <i>Historias de cronopios y de famas</i>	« Casa tomada » « Continuidad de los parques » « La puerta condenada »
Récit policier		« Sobremesa »	« Circe » « Los amigos » « El móvil »

**Figure 10. La répartition générique chez J. Cortázar**

Cette répartition, on le voit, laisse apparaître des préférences chez chaque écrivain, et laisse de côté certains textes du corpus qui n'entrent pas dans le cadre des littératures de genre. Du point de vue critique, néanmoins, ces termes ne doivent pas être compris autrement qu'une grille de lecture venant simplifier une pratique en perpétuel mouvement, où les formes se croisent et empruntent l'une à l'autre. Chaque ligne du tableau recouvre en effet différentes manières de se référer à une même structure, ce qui fait que tel récit d'inspiration policière peut s'avérer très différent de tel autre. Il nous faut donc à présent étudier la manière dont nos auteurs jouent avec la liberté procurée par ces formes, à la fois par les relectures qu'ils en proposent et par les croisements qu'ils effectuent.

## **1.2. Dialoguer avec la littérature de genre : relectures et parodies**

### *a. Jouer avec les conventions*

La première façon de s'intégrer à ce grand mouvement permanent de redéfinition de la littérature de genre passe par le travail sur les conventions. Cela suppose, pour nos écrivains, de jouer avec les attentes du lecteur, en montrant que les codes propres à tout genre ne sont, en définitive, rien d'autre que des codes, et qu'il est possible de les modifier à volonté. Borges ne cache pas, ainsi, que ce sont justement ces contraintes structurelles qui l'attirent dans la forme du conte policier, au point de le pousser à définir lui-même, dans « Leyes de la narración policial »,

les règles du genre<sup>1</sup>. Il en distingue six, qui n'ont d'autre source que son propre désir d'imposer des codes à la fiction :

- « Un límite discrecional de six personajes », au-delà de laquelle le récit devient confus et, surtout, empêche le lecteur de participer à l'enquête, puisqu'il est incapable de reconnaître tous les protagonistes.
- « La declaración de todos los términos del problema », qui relève de la même logique de participation : le lecteur doit avoir accès aux mêmes indices que l'enquêteur, sans quoi l'égalité entre les deux, nécessaire à la bonne animation des structures du récit, n'est plus respectée<sup>2</sup>.
- Une « avara economía de los medios », c'est-à-dire le refus de recourir au mélodrame pour expliquer l'intrigue ; Borges prend ici le cas des fausses barbes et de la double identité d'un même personnage, en pensant très certainement au cas de Jekyll et Hyde, dont il parle très régulièrement.
- La « primacía del cómo sobre el quién », donnant à la logique rationnelle de l'intrigue le primat sur l'identité du coupable.
- « El pudor de la muerte », expression surprenante qui fait tendre la littérature policière vers les exigences de la bienséance classique : « [sus] musas glaciales », écrit Borges, « son la higiene, la falacia y el orden ».
- La présence de « necesidad y [de] maravilla en la solución », afin que la résolution de l'intrigue se fasse de la seule manière logique possible, tout en émerveillant le lecteur. Cela ne veut pas dire pour autant que la narration policière puisse faire appel au surnaturel, qui est même clairement proscrit<sup>3</sup>.

Comme le montre le cinquième point, la présence des codes est aussi un signe d'ambition : en les exhibant, Borges fait en sorte de les rapprocher des conventions du théâtre classique français plutôt que des stéréotypes de la littérature de masse. Comme souvent chez lui, la preuve de ce

---

<sup>1</sup> Sur Borges et le roman policier, voir José Fernández Vega, « Una campaña estética : Borges y la narrativa policial », *Variaciones Borges : Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*, vol. 1, 1996, p. 27-66, Francisco Gutiérrez Carbajo, « El relato policial en Borges », *Cuadernos Hispanoamericanos : Revista Mensual de Cultura Hispanica*, vol. 505-507, septembre 1992, p. 371-388, Jorge Hernández Martín, *Readers and Labyrinths : Detective Fiction in Borges, Bustos Domecq, and Eco*, New York, Garland, 1995 et John T. Irwin, *The Mystery to a Solution : Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.

<sup>2</sup> Borges regrette ici que Conan Doyle enfreigne régulièrement cette loi, ce que Franco Moretti repère également et considère comme le signe de la naissance imparfaite du genre policier chez le créateur de Sherlock Holmes (« The Slaughterhouse of Literature », in *Distant reading*, *op. cit.*, p. 62-89).

<sup>3</sup> Toutes les citations proviennent de *Textos recobrados 1931-1955*, *op. cit.*, p. 36-39 : « une limite facultative de six personnages », « la déclaration de toutes les données du problème », « avare économie de moyens », « primauté de comment sur qui », « la pudeur de la mort », « [ses] muses glaciales sont l'hygiène, l'imposture et l'ordre », « nécessité et merveilleux dans la solution » (*OeC*, p. 936-37).

rapprochement est donnée par sa manière de citer Racine comme contre-exemple, faisant naître un écho dans l'esprit du lecteur sans prendre à son compte la référence :

Se objetará lo convencional de ese veto, pero esa convención, en ese lugar, es irreprochable : no propende a eludir dificultades, sino a imponerlas. No es una conveniencia del escritor, como los apartes escénicos o como los borrosos confidentes de Jean Racine<sup>1</sup>.

On voit bien, dans cette affirmation que les conventions sont là pour imposer des difficultés, et donc forcer l'auteur à se confronter à des structures et des codes qui lui préexistent. On retrouve là la logique qui préside à l'ensemble du projet littéraire de nos auteurs : il s'agit de donner une forme au réel, de le géométriser afin d'éviter l'épanchement réaliste ou l'excès baroque. Dans le même temps, le paradoxe de Borges est, évidemment, que ces conventions ne sont imposées par personne d'autre que lui-même ; de sorte que l'auteur, se montrant dépendant des codes, joue en même temps à exhiber leur caractère arbitraire, puisqu'il en est lui-même le créateur. Le fait que Borges dise avoir emprunté la liste ci-dessus aux enquêtes du Père Brown, de Chesterton, ne trompe personne : c'est bien l'écrivain argentin qui est l'instigateur de la généralisation de ces règles à l'ensemble de la narration policière. Cela étant, le parallèle avec le classicisme dramatique trouve sa limite dans le rôle prépondérant donné par Borges au lecteur : c'est à ce dernier d'animer les structures, en étant dans la même position que le personnage principal, l'enquêteur. Le pacte de lecture, de cette façon, repose sur une connivence établie d'emblée entre auteur et lecteur : tous les deux travaillent en terrain connu.

Ce plaisir de jouer avec les conventions se retrouve dans les thèses de Stevenson sur la répartition générique, dont on a vu à quel point elles se fondent sur l'effet produit sur le lecteur. Partageant le goût de Borges pour la provocation, Stevenson n'hésite pas à mettre en avant, dans « A Humble Remonstrance », la dimension stéréotypique du roman d'aventures. Puisque la structure même du roman d'aventures naît d'un « boyish dream », il est nécessaire que les personnages reflètent, eux aussi, cette vision enfantine, et donc qu'un pirate se limite à être « a beard, a pair of wide trousers and a liberal complement of pistols<sup>2</sup> ». Lire la genèse de *Treasure Island* racontée par Stevenson (« My first book : *Treasure Island* », 1894) suffit à comprendre à quel point ce roman est, à ses yeux, un concentré de tous les codes du roman d'aventures, et de tous les stéréotypes qui s'y attachent<sup>3</sup>. Chaque élément du roman, affirme Stevenson, provient d'un autre roman d'aventures : le perroquet de Defoe, le squelette de Poe, le coffre de Washington

---

<sup>1</sup> *Textos recobrados 1931-1955, op. cit.*, p. 37 : « On objectera l'aspect conventionnel de ce veto, mais cette convention, dans ce cas, est irréprochable ; elle ne vise pas à éluder les difficultés, mais plutôt à les imposer. Ce n'est pas une facilité de l'auteur comme les confidences embarrassées de Jean Racine ou les apartés scéniques » (*OeC*, p. 936).

<sup>2</sup> *W* 29, p. 97 : « rêve de petit garçon », « une barbe en pantalons bouffants littéralement hérissés de pistolets » (*EAF*, p. 246).

<sup>33</sup> Voir sur la question Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures, op. cit.*

Irving, ... L'exemple le plus révélateur en est donné par la réaction du père de l'écrivain à l'écoute des premiers chapitres :

His own stories, that every night of his life he put himself to sleep with, dealt perpetually with ships, roadside inns, robbers, old sailors, and commercial travellers before the era of steam. He never finished one of these romances ; the lucky man did not require to! But in *Treasure Island* he recognised something kindred to his own imagination ; it was *his* kind of picturesque ; and he not only heard with delight the daily chapter, but set himself acting to collaborate<sup>1</sup>.

Le fait que le père de Stevenson « recognise something kindred to his own imagination » dans le roman, et qu'il souhaite participer à son élaboration, est la preuve même de la réussite du récit : la présence des codes et d'une structure reconnaissable crée un phénomène de familiarité, qui donne au lecteur l'impression d'être, en somme, chez lui. Comme le disait Borges au sujet de la narration policière, toute modification de ce pacte implicite reviendrait à bousculer le lecteur et, donc, à l'exclure de la participation au récit. Comme l'écrit Matthieu Letourneux en commentaire de « A humble remonstrance », « le récit devient pure convention, ensemble de codes dont il s'agit d'user en virtuose<sup>2</sup> », en montrant au lecteur complice sa virtuosité.

Sans aller, comme Matthieu Letourneux à propos de Stevenson, jusqu'à définir cette attitude comme post-moderne, il est clair que cette façon de jouer avec les codes sans y adhérer naïvement ni les dénoncer clairement est à l'origine de bien des dispositifs narratoires de notre corpus. La prédilection pour les récits en huis-clos chez Bioy Casares est sans aucun doute une conséquence de la lecture des romans policiers reposant sur cette mécanique, dont Borges a fait une rapide étude dans une chronique de 1938 dans *El Hogar*, consacrée au spécialiste du procédé, John Dickson Carr<sup>3</sup>. Borges y décrit les différents mystères en chambre close, de *The Murders in the Rue Morgue* de Poe au *Mystère de la chambre jaune* de Leroux, en passant par Zangwill, Chesterton et, donc, Carr. Bioy Casares, qui partageait le goût de Borges pour ces auteurs, réutilise clairement le procédé dans *La invención de Morel* et, surtout, à la fin de *Plan de evasión*, où se pose la question de l'assassinat de personnages enfermés dans des pièces sans ouverture. A sa façon, *The Wrecker* de Stevenson reprend le thème, le récit tournant autour d'un huis-clos— une île, comme chez Bioy Casares. Cortázar, quant à lui, utilise ce même procédé dans une perspective fantastique, en reprenant au moins à deux reprises le cliché de la présence inconnue dans une pièce fermée, dans « Casa tomada » et « La puerta condenada » ; mais, contrairement à Bioy Casares, notamment, il

---

<sup>1</sup> *W* 2, p. 3-4 : « Tous les soirs de sa vie, il s'était inventé des histoires pour s'endormir, pleines de navires, d'auberges au bord de la route, de voleurs, de vieux matelots et de vaisseaux marchands d'avant les temps de la vapeur. Jamais il n'avait achevé l'un de ces romans : l'heureux homme n'en avait pas besoin. Mais dans *Treasure Island* il lui sembla retrouver quelque chose de sa propre imagination. C'était, oui, son monde d'images. Aussi ne se contenta-t-il pas d'écouter avec délices le chapitre quotidien mais se mit-il à y collaborer activement » (*EAF*, p. 338-339).

<sup>2</sup> Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>3</sup> *ObC*, p. 347.

ne cherche jamais à proposer une solution, mais plutôt à reproduire sans cesse le malaise classique que provoque ce dispositif. Cortázar, par ailleurs, joue également sur tous les codes du fantastique, en reprenant des procédés que l'on pourrait presque qualifier d'écoulés, tant ils sont fréquents dans ce genre de littérature<sup>1</sup> : la métamorphose (« Axolotl » ou, en un sens, « Carta a una señorita en París »), l'âme qui ne peut trouver le repos (« La puerta condenada »), les vampires (« Las Ménades »), l'objet au pouvoir surnaturel (« El ídolo de las Cícladas »), la confusion entre rêve et réalité (« La noche boca arriba »), et bien d'autres.

Plus frappante encore est la création, par le duo Bioy Casares – Borges, du personnage de Don Isidro Parodi, dans les contes écrits sous le pseudonyme de Bustos Domecq. La particularité de Parodi est d'être un enquêteur en prison, incapable, par conséquent, de se déplacer sur les lieux des enquêtes. Chaque nouvelle est donc constituée par les témoignages des différents protagonistes auprès de Parodi, sans que ce dernier puisse jamais vérifier la teneur de leurs propos. Borges et Bioy Casares, de cette manière, ajoutent une contrainte à leur narration, chaque nouvelle se voyant logiquement organisée selon la même structure : une visite à Parodi en prison, qui débouche sur un ou plusieurs récits, et aboutit à la résolution de l'intrigue dans la cellule. Le duo d'écrivains, au demeurant, n'hésite pas à insister, dans un avant-propos fictif, sur le fait que « en la movida crónica de la investigación policial, cabe a don Isidro el honor de ser el primer detective encarcelado<sup>2</sup> ». Il ne s'agit donc pas seulement de respecter des conventions et des contraintes attendues, mais bien d'en créer d'autres, pour s'amuser à ce qui peut ressembler, par moments, à un exercice de style.

Les conventions génériques, les clichés, les stéréotypes sont ainsi autant de passages obligés avec lesquels nos auteurs jouent, montrant au lecteur leur conscience de ces codes, sans pour autant s'en défaire ni les condamner. A divers degrés selon les textes, on peut même trouver une sorte de jubilation à inventer de nouveaux codes, de façon à forcer les textes à opérer dans un espace restreint et déjà structuré. Le décalage entre le discours enjoué autour de leur pratique et la réalité de celle-ci est néanmoins à noter : quoi qu'en dise Stevenson dans ses essais, les figures de pirates dans *Treasure Island* sont loin d'être toutes des stéréotypes, pour ne prendre qu'un exemple parmi d'autres.

### *b. Préfaces parodiques, narrations désinvoltes*

Cette manière de traiter les conventions génériques peut se rattacher à l'irrévérence dont il a été question à plusieurs reprises dans les pages précédentes, que les personnages de pirates et

---

<sup>1</sup> On en trouvera la liste, entre autres, chez Todorov (*Introduction à la littérature fantastique, op. cit.*, chapitres 6 à 8).

<sup>2</sup> OCC, p. 18 : « dans les annales mouvementées de l'enquête policière, don Isidro a l'honneur d'être le premier détective prisonnier » (*Six*, p. 16).

malfrats du roman d’aventures incarnent à leur manière. Une partie de la production fictionnelle de nos auteurs est en effet consacrée à une relecture humoristique des genres et des codes qui leur sont attachés. Pour reprendre les termes de l’analyse de l’hypertextualité<sup>1</sup> par Gérard Genette, on peut considérer que le régime de relation entre le texte et sa source – c’est-à-dire l’effet qu’il cherche à produire – est plus de l’ordre du ludique que du satirique ou du sérieux<sup>2</sup>. Cela n’exclut pas, évidemment, que d’autres textes puissent s’analyser selon le régime satirique ou sérieux ; mais ceux qui, chez nos auteurs, exhibent le plus volontiers leurs conventions le font, en général, de manière ludique. Sans entrer dans le détail de ce qui relève ou non, chez Genette, du parodique, de l’humoristique ou du comique<sup>3</sup>, termes critiques qui, faute de définitions suffisantes, prêtent à une certaine confusion, il est clair que l’effet recherché y est le plus souvent celui d’une transformation amusée du matériau initial. Cet « univers humoristique », que Ricardo Romera Rozas a étudié en détail chez Borges et Bioy Casares<sup>4</sup>, se retrouve dans une partie non négligeable de notre corpus.

Ce régime d’écriture passe en premier lieu par la confrontation du texte aux horizons d’attente du lecteur. Si Cortázar n’emploie que très peu le dispositif paratextuel, Stevenson, Borges et Bioy Casares ne cessent, eux, de commenter leur texte pour amener à le lecteur à adopter, dès avant la lecture, un certain type d’attitude. Le dispositif d’entrée dans les *Seis problemas para don Isidro Parodi* est, de ce point de vue, spectaculaire. Le nom même du détective, qui fait entendre la veine parodique, atteste d’emblée de l’humour potache que partagent les deux écrivains. Une courte biographie, entièrement fictive, de l’auteur Honorio Bustos Domecq permet ensuite de situer le recueil dans l’histoire du genre policier, sans hésiter à adopter un style volontairement outrancier :

Sus cuentos policiales descubren una veta nueva del fecundo polígrafo : en ellos quiere combatir el frío intelectualismo en que han sumido este género Sir Conan Doyle, Ottolenghi, etc. *Los cuentos de Pujato*, como cariñosamente los llama el autor, no son la filigrana de un bizantino encerrado en la torre de marfil ; son la voz de un contemporáneo, atento a los latidos humanos y que derrama a vuela pluma los raudales de su verdad<sup>5</sup>.

La prose prétentieusement baroque du biographe est une façon d’indiquer une ambition générique tout en la ridiculisant : l’excès indique au lecteur, dès l’abord, que la relation aux

---

<sup>1</sup> « J’entends par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire » (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 13).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>3</sup> Voir le chapitre de Daniel Sangsue consacré à cette question dans *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 91-101.

<sup>4</sup> Ricardo Romera Rozas, *L’univers humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*, *op.cit.*

<sup>5</sup> OCC, p. 13 : « Ses romans policiers font apparaître une nouvelle veine chez ce fécond polygraphe : il cherche à combattre par eux l’intellectualisme froid qu’ont apporté dans ce genre Sir Conan Doyle, Ottolenghi, etc. *Les Contes de Pujato*, comme l’auteur les nomme avec tendresse, n’ont rien à voir avec les filigranes d’une pensée byzantine enfermée dans sa tour d’ivoire ; ils sont la voix d’un contemporain attentif aux battements du cœur humain et qui répand, au courant de sa plume, le torrent de sa vérité » (*Six*, p. 8).

conventions génériques ne va pas être sérieuse, et que le texte n'a en aucun cas valeur de manifeste. La complicité est renforcée par un avant-propos qui a tout de l'absurdité ontologique, puisqu'il est signé de l'un des personnages des nouvelles du recueil, Gervasio Montenegro, qui donne son avis sur son propre auteur et sur l'œuvre dont il fait partie<sup>1</sup>. Là encore, l'objectif est d'indiquer au lecteur que le caractère de réflexion théorique sur le genre et ses codes n'est pas à prendre au premier degré ; la satisfaction de Montenegro, personnage pédant par excellence, à lire des nouvelles avec « un héros argentin, en escenarios netamente argentinos », « que no obedece a las torvas consignas de un mercado extranjero<sup>2</sup> » est à l'évidence à lire en antiphrase, tout comme son analyse culturelle du personnage de Parodi :

La inmovilidad cultural de Parodi es todo un símbolo intelectual y representa el más rotundo de los mentís a la vana y febril agitación norteamericana, que algún espíritu implacable pero certero, comparará, tal vez, con la célebre ardilla de la fábula...<sup>3</sup>

Cet avant-propos est, en quelque sorte, l'opposé parodique de « El escritor argentino y la tradición », par son argumentaire nationaliste excessif. Cependant, au cœur de ce court texte, affleurent certaines remarques qui semblent, elles, aller dans le sens de la pensée des deux écrivains sur ce que doit être le genre policier :

Encuadremos ahora la característica más saliente y a la vez más profunda del autor de *Seis problemas para don Isidro Parodi*. He aludido, no lo dudéis, a la concisión, al arte de *brûler les étapes*. H. Bustos Domecq es, a toda hora, un atento servidor de su público. En sus cuentos no hay planos que olvidar ni horarios que confundir. Nos ahorra todo tropezón intermedio. Nuevo retoño de la tradición de Edgar Poe, el patético, del principesco M.P. Shiel y de la baronesa Orczy, se atiene a los momentos capitales de sus problemas : el planteo enigmático y la solución iluminadora<sup>4</sup>.

On retrouve dans ces lignes l'essentiel des qualités que Borges et Bioy reconnaissent à la narration policière, et qu'ils ne cessent de mettre en avant. Il est amusant de constater que, lorsque Montenegro se fait ainsi le porte-parole des deux auteurs, sa prose devient moins surchargée d'adjectifs et d'expressions alambiquées, comme pour indiquer au lecteur que ce passage-là est plus digne d'être retenu que les autres. L'avant-propos est donc, d'une certaine

---

<sup>1</sup> Ricardo Romera Rozas, à partir d'une remarque de Genette (*Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 167), voit dans ce procédé l'influence de la préface des *Gulliver's Travels* de Swift (*L'univers humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*, *op. cit.*, p. 29).

<sup>2</sup> OCC, p. 16 : « un héros argentin, dans des décors résolument argentins », « qui n'obéit pas aux torves exigences du marché étranger » (*Six*, p. 11).

<sup>3</sup> OCC, p. 17 : « L'immobilité de Parodi est un véritable symbole intellectuel et constitue le meilleur antidote à l'agitation vaine et fébrile de l'Amérique du Nord, qu'un esprit mordant mais lucide pourrait peut-être comparer au célèbre écureuil de la fable... » (*Six*, p. 16).

<sup>4</sup> OCC, p. 16 : « Venons-en maintenant à ce qui caractérise, à première vue comme en profondeur, l'auteur de *Six problèmes pour don Isidro Parodi*. Je fais allusion, bien entendu, à sa concision, à son art de brûler les étapes. H. Bustos Domecq ne cesse d'être, à chaque instant, le serviteur empressé de son public. Dans ses récits, nul plan que l'on oublie ni d'horaires qu'on puisse confondre. Il nous épargne tout faux pas en cours de route. Nouveau rejeton de la lignée d'Edgar Poe le pathétique, de l'élégant M.P. Shiel et de la comtesse Orczy, il s'en tient aux moments clés de ses énigmes : l'exposé du problème et l'illumination de la solution » (*Six*, p. 12).



manière, piégé : il a toutes les allures du repoussoir, visant à indiquer que la réflexion générique suggérée est l'inverse de celle présentée, mais il n'en contient pas moins un passage à prendre au premier degré. C'est de là, d'ailleurs, que vient la difficulté d'analyse des *Seis problemas para don Isidro Parodi*, dont le ton constamment parodique ne doit pas dissimuler une structuration narrative répondant aux vœux des deux auteurs.

Chez Stevenson, les seuils de la fiction sont à géométrie variable. Si le poème liminaire et la dédicace de *Treasure Island* ont comme fonction d'affirmer le caractère absolument classique du roman d'aventures que s'apprête à entamer le lecteur, le dispositif de la première partie des *New Arabian Nights*, qui comprend *The Suicide Club* et *The Rajab's Diamond*, va dans le sens d'une relation très ludique au genre de départ, indiqué par le titre. L'Orient est en effet à peu près absent de l'intrigue, qui se déroule dans un Londres en partie fantasmé. La narration traite la référence de manière absolument désinvolte, en citant, à la fin de chaque chapitre, un certain « conteur arabe » qui n'a jamais été présenté, et ne le sera jamais. Le narrateur premier laisse entendre l'existence d'un récit premier, mais n'en explique jamais les tenants et aboutissants, comme le voudrait le dispositif classique du manuscrit retrouvé ; il signale en revanche qu'il élimine « some reflections on the power of Providence, highly pertinent in the original, but little suited to our occidental taste<sup>1</sup> ». La fonction du conteur arabe se limite ainsi à prendre acte de la fin de chaque histoire, par le biais de formules comme « this, observes the erudite Arabian, is the fortunate conclusion of the tale<sup>2</sup> », sans apporter une quelconque plus-value à l'histoire. Lorsque Stevenson, à la fin de *The Rajab's Diamond*, autorise ce mystérieux narrateur « to go topsy-turvy into space<sup>3</sup> », il ne fait que confirmer l'artificialité volontaire du procédé : ce conteur arabe n'est qu'un prétexte pour relier les différents récits du recueil, par une référence facile aux *Mille et une nuits*. Mais cette désinvolture est aussi une marque de complicité avec le lecteur : elle indique que l'autorité du conte merveilleux oriental est purement ludique et que la relation d'imitation ne comporte aucun caractère sérieux. Il s'agit, comme chez Borges et Bioy Casares, d'indiquer par le paratexte une pratique détendue et irrévérencieuse de la littérature de genre.

### c. Inventions ludiques, univers détournés

Le cœur des textes fictionnels repose sur la même logique de détournement ludique des genres et de leurs codes. Le travail sur le mélange des genres et les possibilités de détournement qu'il suppose est présent, chez Borges, dès son premier recueil de contes, *Historia universal de la*

---

<sup>1</sup> *W 1*, p. 42 : « certaines réflexions sur le pouvoir de la Providence, qui sont hautement pertinentes dans l'original, mais ne correspondent guère au goût occidental » (*IT*, p. 271).

<sup>2</sup> *W 1*, p. 56 : « cela (me fait observer mon érudit arabe) constitue l'heureuse conclusion de notre conte » (*IT*, p. 289).

<sup>3</sup> *W 1*, p. 115 : « se dissoudre dans l'espace » (*IT*, p. 359).

*infamia*. La dimension d'exercice (« ejercicio<sup>1</sup> ») y est soulignée par Borges dans sa première préface (1935), et confirmée dans son prologue à l'édition de 1954, où il met en lien style baroque et parodie. Le baroque, écrit-il, est « la etapa final de todo arte, cuando este exhibe y dilapida sus medios », et se traduit dans le recueil par la volonté de l'auteur de « distra[irse] en falsear y tergiversar ajenas historias<sup>2</sup> ». De fait, plusieurs des récits peuvent s'y lire comme des détournements de genres littéraires précis. Le premier d'entre eux, « El atroz redentor Lazarus Morell », est, comme l'a remarqué Herminia Gil Guerrero, une « parodie du roman psychologique<sup>3</sup> ». Borges s'y amuse de la tendance du genre à tout expliquer en fonction des origines d'un personnage : il intitule sa première partie « La causa remota », et met en rapport un événement historique (le début du commerce triangulaire) avec « la culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell<sup>4</sup> », après avoir développé toutes sortes de conséquences n'ayant rien à voir avec le récit, mêlant considérations historiques, musicales et linguistiques, allant de l'événement le plus important à l'anecdote la plus insignifiante. Dans « El impostor inverosímil Tom Castro », c'est le roman d'aventures qui est parodié dans l'incipit, par le traitement humoristique de l'appel du large :

Ese nombre le doy porque bajo ese nombre lo conocieron por calles y por casas de Talcahuano, de Santiago de Chile y de Valparaíso, hacia 1850, y es justo que lo asuma otra vez, ahora que retorna a estas tierras – siquiera en calidad de mero fantasma y de pasatiempo del sábado. El registro de nacimiento de Wapping lo llama Arthur Orton y lo inscribe en la fecha 7 de junio de 1834. Sabemos que era hijo de un carnicero, que su infancia conoció la miseria insípida de los barrios bajos de Londres y que sintió el llamado del mar. El hecho no es insólito. *Run away to sea*, huir al mar, es la rotura inglesa tradicional de la autoridad de los padres, la iniciación heroica. La geografía la recomienda y aun la Escritura (Salmos, CVII): “Los que bajan en barcas a la mar, los que comercian en las grandes aguas ; éstos ven las obras de Dios y sus maravillas en el abismo”. Orton huyó de su deplorable suburbio color rosa tiznado y bajó en un barco a la mar y contempló con el habitual desengaño la Cruz del Sur, y desertó en el puerto de Valparaíso. Era persona de una sosegada idiotez<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *ObC*, p. 289.

<sup>2</sup> *ObC*, p. 289 : « l'étape finale de tout art lorsqu'il exhibe et dilapide ses moyens », « se diverti[r] à falsifier ou à altérer les histoires des autres » (*OeC*, p. 301).

<sup>3</sup> Herminia Gil Guerrero, *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2008, p. 99 : « parodia de la novela psicológica ».

<sup>4</sup> *ObC*, p. 295 : « l'existence magnifique et coupable de Lazarus Morell » (*OeC*, p. 302).

<sup>5</sup> *ObC*, p. 301 : « Je lui donne ce nom parce que c'est sous ce nom que tout le monde le connut à Talcahuano, à Santiago de Chili et à Valparaíso vers 1850 ; il est juste qu'il l'assume à nouveau, à présent qu'il est de retour dans ces parages, même si c'est en qualité de simple fantôme ou de passe-temps du samedi. Le registre de l'état civil de Wapping l'appelle Arthur Orton et l'inscrit à la date du 7 juillet 1834. Nous savons qu'il était fils de boucher, que son enfance connut la morne misère des bas quartiers de Londres, qu'il sentit l'appel de la mer. Le fait n'a rien d'insolite. *Run away to sea*, fuir vers la mer, est la traditionnelle façon anglaise de rompre avec l'autorité paternelle ; c'est l'initiation à l'héroïsme ; la géographie le conseille et même les écritures (Psaume CVII, 23-24) : “Ceux qui étaient descendus vers la mer dans des bateaux, et qui travaillaient sur les grandes eaux, ceux-là virent les œuvres de l'Éternel et ses merveilles au milieu de l'abîme.” Orton ayant fui sa banlieue lamentable, couleur rose-saie, descendit à la mer dans un bateau. Il contempla la Croix du Sud avec la déception rituelle et déserta à Valparaíso. C'était quelqu'un d'une idiotie de tout repos » (*OeC*, p. 310).

Tout concourt, dans cette entrée en matière, à l'imitation amusée du roman d'aventures : la présentation mystérieuse d'un homme introduit comme une célébrité, ce qui est aussitôt démenti par son idiotie (« idiotiez ») supposée ; le fameux appel de la mer (« llamado del mar ») et son explication culturelle humoristique, plaisamment appuyée sur une citation biblique utilisée de manière décalée ; la dimension décevante du voyage maritime, qui déconstruit tout le principe même de l'aventure en la résumant à deux lignes. Le rêve de dépaysement du roman d'aventures est ici tourné en ridicule, l'espace de l'aventure s'avérant être un vide total, tout aussi peu digne d'intérêt que l'ordre initial du quotidien. Il est possible que Borges s'amuse ici avec les aventures personnelles de Stevenson et Melville, à l'origine de leurs romans et ici rapidement transformées en tribulations d'un idiot. Dans « El asesino desinteresado Bill Harrigan », c'est cette fois le western américain que Borges prend plaisir à imiter, en ouvrant le récit sur un vrai plan cinématographique, où le paysage occupe la place principale :

La imagen de las tierras de Arizona, antes que ninguna otra imagen : la imagen de las tierras de Arizona y de Nuevo Méjico, tierras con un ilustre fundamento de oro y plata, tierras vertiginosas y aéreas, tierras de la meseta monumental y de los delicados colores, tierras con blanco resplandor de esqueleto pelado por los pájaros. En esas tierras otra imagen, la de Billy the Kid : el jinete clavado sobre el caballo, el joven de los duros pistoletazos que aturden el desierto, el emisor de balas invisibles que matan a distancia, como una magia<sup>1</sup>.

L'absence de verbes, l'insistance sur les sons et la lumière font presque pencher cet incipit vers un script de cinéma, où l'important est plus de montrer une image et de créer une atmosphère que de raconter quelque chose. La reprise des clichés des décors du western comme la présence de squelettes jonchant le sol confirment le plaisir de Borges à jouer avec le genre. Il le confirme lui-même par la suite, en comparant sa façon d'écrire à celle d'un « director cinematográfico<sup>2</sup> », lors de la scène du duel, typique s'il en est de la forme du western : Borges y reprend un décor stéréotypé, avec crâne de vache, saloon et Mexicain à grand chapeau, le tout aboutissant à une courte explosion de violence. Mais l'humour de l'auteur est indiqué par le titre du passage, intitulé « Demolición de un Mejicano », qui bat en brèche le sérieux habituel du western.

Ce goût du jeu avec les genres, qui va jusqu'au pastiche ou à la parodie, trouve son apogée dans le projet mené par Borges et Bioy Casares dans les *Seis problemas para don Isidro Parodi*, où l'ensemble du recueil est, cette fois, consacré à la parodie, comme le titre l'indique plaisamment. Le personnage de don Isidro Parodi fonctionne comme une synthèse des grands détectives de la

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 316 : « La vision des terres de l'Arizona avant tout autre vision : la vision des terres de l'Arizona et du New Mexico, terres à l'illustre sous-sol d'or et d'argent, terres vertigineuses et aériennes, terres des haut plateaux immenses et des couleurs délicates, terres où brille l'éclat blanc des squelettes nettoyés par les oiseaux. Sur ces terres, une autre vision : celle de Billy the Kid, le cavalier rivé à son cheval, le jeune garçon aux coups de revolver qui assourdissent le désert, l'émetteur de balles indivisibles qui tuent à distance, comme par magie » (*OeC*, p. 326-327).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 317 : « metteur en scène de cinéma » (*OeC*, p. 328).

littérature : « sentencioso y obeso<sup>1</sup> » comme Hercule Poirot, plongé dans les journaux comme Auguste Dupin, ou buvant invariablement son maté comme Sherlock Holmes fume sa pipe. Mais il est aussi, comme le remarque Ricardo Romera Rozas, le vecteur d'une « double inversion des valeurs<sup>2</sup> ». Non seulement son incarcération le met dans la position qui est habituellement celle des criminels, mais il est aussi victime de l'injustice policière, alors que le détective classique est censé être le bras de la justice. L'explication des raisons de son incarcération concentre toute la charge parodique du recueil :

Hace catorce años, el carnicero Agustín R. Bonorino, que había asistido al corso de Belgrano disfrazado de cocoliche, recibió un mortal botellazo en la sien. Nadie ignoraba que la botella de Bilz que lo derribó había sido esgrimida por uno de los muchachos de la barra de Pata Santa. Pero como Pata Santa era un precioso elemento electoral, la policía resolvió que el culpable era Isidro Parodi, de quien algunos afirmaban que era ácrata, queriendo decir que era espiritista. En realidad, Isidro Parodi no era ninguna de las dos cosas : era dueño de una barbería en el barrio Sur y había cometido la imprudencia de alquilar una pieza a un escribiente de la comisaría 8, que ya le debía de un año. Esa conjunción de circunstancias adversas selló la suerte de Parodi : las declaraciones de los testigos (que pertenecían a la barra de Pata Santa) fueron unánimes : el juez lo condenó a veintitún años de reclusión<sup>3</sup>.

Au-delà de la présentation volontairement incompréhensible d'un contexte absolument inconnu du lecteur, la charge parodique du passage réside surtout dans la présentation d'un univers qui, contrairement au roman policier classique, ne repose sur aucune valeur morale ou judiciaire claire ; l'absence complète de relation entre la « faute » et le jugement indique d'emblée que l'optique morale est secondaire, pour ne pas dire absente, du récit. La situation de Parodi, plutôt que d'ouvrir sur une critique de l'injustice, permet de se détacher complètement de tout jugement sur les faits et de privilégier le plaisir de la résolution intellectuelle de l'intrigue. On pourrait même dire que Borges et Bioy Casares, en faisant de leur personnage principal une victime de l'injustice sans juger celle-ci, font tout pour montrer que « le véritable récit policier », comme le dit Borges, « rehusó con parejo desdén las aventuras físicas y la justicia distributiva<sup>4</sup> ». Tout le recueil, au demeurant, joue sur la veine parodique, notamment par la répétition de la même structure : un témoin, invariablement ridicule, vient raconter son aventure à Parodi qui,

---

<sup>1</sup> OCC, p. 22 : « sentencioso y obeso » (*Six*, p. 21).

<sup>2</sup> Ricardo Romera Rozas, *L'univers humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*, op. cit., p. 43.

<sup>3</sup> OCC, p. 22 : « Il y a de cela quatorze ans, le boucher Agustín R. Bonorino, qui avait assisté au corso de Belgrano déguisé en Calabrais, avait reçu à la tempe un coup de bouteille mortel. Personne n'ignorait que le siphon qui l'avait fait s'écrouler avait été lancé par l'un des garçons de la bande à Patte de Velours. Mais, comme Patte de Velours était un précieux agent électoral, la police décida que le coupable était Isidro Parodi, dont certaines personnes affirmaient qu'il était anarchiste, voulant dire par là qu'il s'occupait de spiritisme. À vrai dire, son occupation était tout autre : Isidro Parodi était coiffeur dans le quartier sud et il avait commis l'imprudence de céder en location une chambre à un brigadier du commissariat 8 qui lui devait déjà une année de loyer. Cette conjonction de circonstances adverses décida du sort de Parodi : les dépositions des témoins (qui étaient de la bande à Patte de Velours) furent unanimes : le juge le condamna à vingt et un ans de réclusion » (*Six*, p. 20-21).

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1931-1955*, op. cit., p. 36 : « repousse avec le même dédain les risques physiques et la justice distributive », « la discussion et la résolution abstraite d'un crime » (*OeC*, p. 936).

contrairement au détective classique, ne demande qu'à être laissé tranquille, sans cas à résoudre. L'accroissement progressif de la lassitude de Parodi face à des histoires qui semblent de plus en plus insensées participe de la dimension comique du recueil, à l'image de sa réaction dans « Las previsiones de Sangiácomo » :

- Mire, mozo ; con tanta charla esta celda parece Belisario Roldán. En cuanto me descuido, ya se me ha colado un payaso con el cuento de las figuras del almanaque, o del tren que no para en ninguna parte, o de su señorita novia que no se suicidó, que no tomó el veneno por casualidad y que no la mataron. Yo le voy a dar orden al subcomisario Grondona, que en cuanto los vislumbre los meta de cabeza en el calabozo<sup>1</sup>.

Dans « La prolongada busca de Tai An », cette lassitude constitue même l'incipit : « ¡Lo que faltaba ! Un japonés cuatro ojos – pensó, casi audiblemente, Parodi<sup>2</sup> », en voyant entrer un... Chinois. En mettant en scène d'une telle manière l'avis de leur personnage principal, Borges et Bioy Casares commentent les propres exagérations de leur récit, en même temps que la tendance du récit policier à multiplier les événements invraisemblables, comme le laisse entendre l'énumération de Parodi ci-dessus. Le contraste entre l'absence complète d'intérêt de Parodi pour ce qu'on lui raconte et les récits baroques et pédants de la plupart de ses interlocuteurs est un procédé comique que les deux auteurs ne se privent pas d'utiliser systématiquement. Toute apparence de sérieux est, dans le livre, immédiatement minée par le plaisir du contrepoint comique. Dans « Las doce figuras del mundo », la dimension ésotérique d'une cérémonie secrète est dramatisée par les risques que comporterait un échec : « el mundo conocerá la amenaza del aire, del agua y del fuego<sup>3</sup> », affirme le maître de cérémonie. Le paragraphe suivant est révélateur de la manière dont Borges et Bioy Casares tournent en ridicule tout ce qui pourrait être lu au premier degré : « Todos dijeron que sí, menos Izedín, que había ingerido tanto salame que ya se le cerraban los ojos y que estaba tan distraído que al irse nos dio la mano a todos, uno por uno, cosa que no hace nunca<sup>4</sup> ». Ce genre de passages est révélateur d'un humour qui n'a rien à voir avec l'ironie distante d'un grand nombre de textes borgésiens : le but est bien, dans *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de faire rire par la caricature et le grotesque, en forçant au maximum le trait du récit policier et des codes pris au premier degré.

---

<sup>1</sup> OCC, p. 71 : « - Écoutez, jeune homme : vous parlez tant que cette cellule va ressembler à Bélisaire Roldán. Au moment où je m'y attends le moins, un clown vient me parler des signes du zodiaque, ou du train qui ne s'arrête nulle part, ou d'une fiancée qui ne s'est pas suicidée, qui n'a pas pris de poison par erreur et qu'on n'a pas assassinée. Je vais donner des ordres au sous-commissaire Grondona pour qu'il me fourre au cachot ce genre d'énergumènes, dès qu'il en aperçoit un » (*Six*, p. 115-116).

<sup>2</sup> OCC, p. 105 : « Il ne manquait plus que cela. Un Japonais binoclard, pensa Parodi, presque à haute voix » (*Six*, p. 179).

<sup>3</sup> OCC, p. 28 : « le monde sera menacé par l'air, l'eau et le feu » (*Six*, p. 32).

<sup>4</sup> OCC, p. 28 : « Tous approuvèrent, sauf Izedín, qui avait mangé tant de salami que ses yeux se fermaient et qui était tellement distrait qu'en partant il nous serra la main à tous, l'un après l'autre, chose qu'il ne faisait jamais » (*Six*, p. 32).

Ce désir de s'emparer avec la plus grande liberté possible des récits de genre peut amener nos auteurs jusqu'à des inventions mythologiques où ils laissent libre cours à leur imagination, poussant le conte merveilleux jusqu'à ses limites humoristiques. Dans un texte écrit dans les années 1950 en parallèle de ses contes, *Historias de cronopios y de famas*, Cortázar détourne le conte merveilleux en construisant plusieurs petits récits décrivant des créatures imaginaires, les *cronopios* (Cronopes), « esos objetos verdes y húmedos<sup>1</sup> », les *esperanzas* (Espérances) et les *famas* (Fameux). Le sous-titre du premier chapitre, « fase mitológica<sup>2</sup> », indique la volonté de Cortázar de s'inscrire dans un univers à mi-chemin entre fable, conte et récit mythologique, ce que confirme la première phase : « sucedió que un fama bailaba tregua y bailaba catala delante de un almacén lleno de cronopios y esperanzas<sup>3</sup> ». Par le verbe introductif, qui joue sur le « il était une fois », Cortázar fait naître ce monde merveilleux qui s'avère, en même temps, absolument incompréhensible, non seulement du fait des noms des créatures évoquées, mais aussi de leurs actions, les expressions *bailar tregua* et *bailar catala* n'ayant pas de sens connu. La suite du texte ne comblera jamais l'espoir du lecteur de se voir expliquer les règles d'organisation de cet univers. Cortázar alterne considérations générales et anecdotes sur ces créatures, sans se soucier apparemment d'une cohérence d'ensemble. Les *cronopios* peuvent être médecins et ouvrir un cabinet en Argentine, écouter la radio et se brosser les dents, ou encore parler aux animaux et aux plantes. Cela donne d'ailleurs lieu à une réécriture enjouée des *Fables* de La Fontaine, où *cronopios*, *famas* et *esperanzas* remplacent les animaux traditionnels, comme dans « La tortue et le cronope » :

Ahora pasa que las tortugas son grandes admiradoras de velocidad, como es natural.

Las esperanzas lo saben, y no se preocupan.

Los famas lo saben, y se burlan.

Los cronopios lo saben, y cada vez que encuentran una tortuga, sacan la caja de tizas de colores y sobre la redonda pizarra de la tortuga dibujan una golondrina<sup>4</sup>.

Entre irrévérence amusée (« no se preocupan », « se burlan ») et poétisation discrète, l'écriture n'a d'autre but que de recycler tous les types d'écriture du merveilleux pour former un univers à la limite du non-sens à la manière de Lewis Carroll, où se croisent contes traditionnels, récits pour enfants et parodie d'écriture ethnologique. S'exprime ici comme une jubilation devant cet inventaire hétéroclite, où l'important est la liberté que s'accorde l'auteur – et, par conséquent, le

<sup>1</sup> Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, Barcelone, Edhasa/Sudamericana, 1970, p. 101-102 : « ces objets verts humides » (*Nhc*, p. 415).

<sup>2</sup> Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, *op. cit.*, p. 99 : « phase mythologique » (*Nhc*, p. 414).

<sup>3</sup> Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, *op. cit.*, p. 101 : « il advint qu'un Fameux vint danser trêve et danser catala devant un magasin plein de Cronopes et d'Espérances » (*Nhc*, p. 414).

<sup>4</sup> Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, *op. cit.*, p. 133 : « Il faut vous dire que les tortues sont grandes admiratrices de la vitesse et c'est bien naturel./ Les Espérances le savent et s'en fichent./ Les Fameux le savent et se marrent./ Les Cronopes le savent et chaque fois qu'ils rencontrent une tortue, ils sortent leur boîte de craies de couleur et, sur le tableau rond de son dos, ils dessinent une hirondelle » (*Nhc*, p. 433).

lecteur – de créer un bestiaire purement imaginaire, qui ne tombe jamais complètement dans le domaine de la parodie.

Dans un esprit relativement semblable, qui rappelle la tradition britannique ouverte par Jonathan Swift, Stevenson écrit une fable intitulée « The Clockmaker », consacrée à un débat scientifique dans une communauté d'animalcules vivant dans une carafe d'eau. Ces derniers cherchent à comprendre leur place dans le cosmos grâce à différents types d'hypothèses qui permettent à Stevenson de parodier les controverses scientifiques de son époque. L'apparition d'un homme remontant une horloge est le point de départ d'une longue polémique, où chaque animalcule explique ce phénomène différemment :

Theism and atheism joined battle on the question of the Clockmaker. The animalcular Newton was a Clockmakerist ; and he hazarded the bold guess that the colossus who carried a lamp around the room would be forced to regulate his movements by clocktime. Among the pious, the queries of the philosopher were soon erected into doctrines of the church. The colossus of the legend was identified with the sun, both with the maker of the clock [...].

The other party cried out the while on animalculomorphism. The philosopher had declared all space to be occupied by water ; nothing was less proved, nothing less provable ; beyond the inner skin of the bottle, water ceased ; and if so, where was your Clockmaker? Life implied water, thought implied water. No one not living in water could conceive the idea of time, how much less of a clock! Examine your hypothesis (said the Anti-Clockmakerists) and it comes to this : a creature that lives in water living out of water! Can reasonable animalculae amuse themselves with such absurdities!?

Que Stevenson s'amuse à parodier les discours scientifiques, en mimant le ton des controverses et en multipliant les néologismes, est évident. Le débat agitant les animalcules est le miroir des interprétations religieuses et scientifiques de l'homme, ce qui donne à la fable un ton satirique clair, qui n'est que peu présent chez les cronopes de Cortázar. La logique des deux textes, néanmoins, est la même : en menant le conte merveilleux ou philosophique à son point ultime de détournement, il s'agit de s'autoriser à écrire un récit où toutes sortes de créatures peuvent trouver place. La conclusion de « The Clockmaker », tout en prolongeant le caractère satirique de la fable, confirme cette légèreté fondamentale en réduisant à néant l'univers créé :

---

<sup>1</sup> La fable n'est jamais publiée dans les éditions anglaises de Stevenson, malgré les vœux de Stevenson ; texte trouvé sur Wikisource, [https://en.wikisource.org/wiki/The\\_Clockmaker](https://en.wikisource.org/wiki/The_Clockmaker), consulté le 12 mars 2016 : « Bientôt théistes et athéistes se mirent à batailler ferme sur la question de l'Horloger. Le Newton animalculaire était Horlogiste et il hasarda la conjecture hardie que le colosse porteur de feu réglait ses mouvements sur la marche de l'horloge. Les dévots érigèrent aussitôt les conjectures du philosophe en doctrines de l'Église ; ils identifièrent le colosse de la légende au soleil, et l'un et l'autre au créateur de l'horloge [...]./ L'autre faction quant à elle criait à l'animalculomorphisme. Le philosophe avait proclamé que l'espace était tout entier empli d'eau ? Rien n'était moins sûr, on n'avait jamais pu le prouver. En réalité, il n'y avait point d'eau au-delà des parois de la bouteille et, dans ces conditions, que restait-il de ce prétendu Horloger ? Hors de l'eau point de vie, pas plus que d'esprit. Une créature ne vivant pas dans l'eau pourrait-elle concevoir la notion de temps, sans parler de celle de l'horloge ? Et, ajoutaient les Anhorlogistes, si l'on pousse ce raisonnement jusqu'au bout, on en arrive à la notion de créature aquatique vivant hors de l'eau ! Aucun animalcule sensé ne saurait prendre ces balivernes au sérieux » (*Nr* 2, p. 753).

By the time he had done winding the clock, the Clockmaker spied the carafe ; and being thirsty after last night's beer, drained it to the dregs. For three weeks after, he lay sick in bed ; and the doctor, who attended him, had the water supply of that part of town completely overhauled<sup>1</sup>.

En revenant à des considérations strictement pratiques et triviales, la structure de la fable met en lumière l'importance très relative des grands débats intellectuels précédents. Elle souligne, dans le même temps, le caractère provisoire d'un univers fictionnel mis en place pour les besoins d'un conte plaisant, dont le ton satirique ne doit pas être pris trop au sérieux, mais rester dans le cadre d'une lecture où l'humour a toute sa place : la disparition de la civilisation animalcule s'inscrit dans la logique d'une écriture s'amusant avec les potentialités de la fiction.

#### *d. Circuler entre les genres*

L'irrévérence envers les genres est donc au fondement même de la pratique de nos écrivains, qui utilisent la littérature de genre justement pour cette liberté qu'elle procure. Une des manières de brouiller la surface, pour reprendre l'expression utilisée en début de chapitre, est dès lors d'opérer des croisements génériques permanents, afin de ne jamais rester enfermé dans un seul type d'écriture. A l'image de la *Historia universal de la infamia* et du jeu avec différents modèles génériques qui s'y exprime, les textes de fictions de nos auteurs jouent sur la pluralité des genres et l'hétérogénéité des matériaux, à l'échelle d'un roman ou d'un recueil de textes courts. Leur logique est en ce sens exactement la même que celle qui concerne le mode de représentation, dont nous avons vu à quel point il pouvait varier selon les textes. Les travaux d'Annick Louis sur Borges ont montré à quel point toute la pensée fictionnelle de l'auteur argentin reposait sur cette hybridation des genres : on trouve constamment chez lui « le recyclage des traits sur lesquels semble se fonder un genre, et leur assemblage à d'autres traits, tout aussi fondateurs d'un genre, mais d'un *autre* genre ». « Ce recyclage », conclut-elle, « implique la perte de toute hiérarchie entre les traits inhérents au texte littéraire<sup>2</sup> ». C'est chez Chesterton que Borges voit l'exemple le plus abouti d'assemblage générique, comme il l'explique au début de son essai consacré au créateur du père Brown :

Edgar Allan Poe escribió cuentos de puro horror fantástico o de pura bizarrerie ; Edgar Allan Poe fue inventor del cuento policial. Ello no es menos indudable que el hecho de que no combinó los dos géneros. No impuso al caballero Auguste Dupin la tarea de fijar el antiguo crimen del Hombre de las Multitudes o de explicar

---

<sup>1</sup> *Ibid.* : « Lorsqu'il eut remonté la pendule, l'horloger aperçut la carafe, et comme la bière de la soirée précédente lui avait donné soif, il vida son contenu d'un trait. Il dut garder le lit pendant trois semaines, et le médecin qui le soignait fit contrôler de fond en comble l'alimentation en eau du quartier » (*Nvl* 2, p. 755).

<sup>2</sup> Annick Louis, *Borges, œuvre et manœuvres*, *op. cit.*, p. 284-285.



el simulacro que fulminó, en la cámara negra y escarlata, al enmascarado príncipe Próspero. En cambio, Chesterton prodigó con pasión y felicidad esos *tours de force*<sup>1</sup>.

La stratégie de Borges, que ce soit dans son travail d'anthologiste ou dans sa pratique fictionnelle, est basée sur cette volonté de créer un « tour de force » permanent grâce au croisement des genres. On doit à Annick Louis une illustration très précise de ce procédé, à partir de la nouvelle « Hombre de la esquina rosada » (*Historia universal de la infamia*), dans laquelle elle voit une reformulation du récit policier à partir d'une structure de littérature *gauchesca*<sup>2</sup>. On peut, dans le même ordre d'idées, étudier « Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto », nouvelle contenue dans *El Aleph*. Bien que Borges le considérât comme un conte policier<sup>3</sup>, ce texte procède en fait à une mise en scène du croisement des genres. Dans le récit-cadre, situé en 1914 dans les Cornouailles, deux amis, le poète Dunraven et le mathématicien Unwin, contemplant un édifice dans lequel un certain Abenjacán el Bojarí a été assassiné par son cousin Saïd, un quart de siècle auparavant. Dunraven s'emploie à raconter cet événement à son ami, présentant, non sans emphase, l'histoire comme une énigme dont la solution n'a jamais été trouvée :

–En primer lugar, esa casa es un laberinto. En segundo lugar, la vigilaban un esclavo y un león. En tercer lugar, se desvaneció un tesoro secreto. En cuarto lugar, el asesino estaba muerto cuando el asesinato ocurrió. En quinto lugar...

Unwin, cansado, lo detuvo.

–No multipliques los misterios –le dijo–. Estos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de Zangwill<sup>4</sup>.

Cette introduction au récit est, d'emblée, un commentaire sur le genre de celui-ci : d'un côté, le narrateur à venir, Dunraven, opte pour la prolifération générique, en faisant des effets d'annonce qui penchent vers le récit d'aventures (le trésor caché), l'histoire fantastique (l'assassin déjà mort) et même le merveilleux archaisant (le labyrinthe, le lion et l'esclave) ; de l'autre, Unwin répond par la perfection formelle du roman policier, en citant Poe et Zangwill, qui ne sont autres que les modèles cités par Borges dans la chronique de *El Hogar* consacrée aux mystères en chambre close. La narration de Dunraven ne suit pas ce conseil, et se présente plutôt comme une

---

<sup>1</sup> *ObC* 2, p. 72 : « Edgar Allan Poe a écrit des contes d'horreur fantastique ou de bizarrerie pures ; Edgar Allan Poe a inventé le conte policier. Autre fait, non moins incontestable : il n'a jamais combiné les deux genres. Il n'a pas imposé à Auguste Dupin la tâche de préciser le crime ancien de l'Homme des Foulées ou d'expliquer le spectre qui foudroya, dans la chambre noire et écarlate, le prince masqué Prospero. Par contre, Chesterton a prodigué, avec passion et bonheur, ce genre de tours de force » (*OeC*, p. 735).

<sup>2</sup> Annick Louis, « L'espace de la fiction. Vers une définition du genre littéraire d'après Jorge Luis Borges », in Christophe Singler (dir.), *Une domestique dissipée : essais sur la fiction en Amérique latine*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2001, p. 175-202.

<sup>3</sup> Voir *OeC*, p. 1639.

<sup>4</sup> *ObC*, p. 600 : « “En premier lieu, cette maison est un labyrinthe. En second lieu, elle était gardée par un lion et par un esclave. En troisième lieu, un trésor secret disparut. En quatrième lieu, l'assassin était mort quand le crime se produisit. En cinquième lieu...” / Agacé, Unwin l'arrêta. / “Ne multiplie pas les mystères, dit-il. Ils doivent être simples. Rappelle-toi la lettre volée de Poe et la chambre close de Zangwill” » (*OeC*, p. 636).

suite d'hypothèses génériques mises bout à bout, chacune d'elles dessinant un aspect de ce mystérieux meurtre. La première d'entre elles est le conte oriental merveilleux, que l'on retrouve par l'origine et les noms des personnages, venus des bords du Nil, et par le style qu'emploie Dunraven, qui parle de « *fiera del color del sol* » et de « *hombre del color de la noche*<sup>1</sup> » et multiplie les discours supposément arabisants, à base de notations exotiques et d'aphorismes obscurs. Surtout, Borges joue avec cette possibilité en intégrant, à la suite de la nouvelle, la courte histoire « *Los dos reyes y los dos laberintos* », censée avoir été prononcée en chaire par un recteur dans l'histoire de Dunraven. L'ouverture de ce récit second est, en soi, un pastiche des contes orientaux, avec cette formule d'introduction « *cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días...<sup>2</sup>* ». Le genre, ici, est plus un facteur d'ambiance que de résolution du récit ; il donne néanmoins l'impression d'une vengeance mystérieuse, imputable à quelque code d'honneur oriental étranger au lecteur occidental.

La deuxième hypothèse générique est celle du roman d'aventures et repose, là encore, sur un récit enchâssé, celui de *Abenjacán el Bojarí* lui-même. Il raconte au recteur comment lui et son cousin Saïd ont échappé à des tribus du désert en emportant un trésor fabuleux, puis comment il a assassiné Saïd et a fui par la mer. Le trésor, le déplacement permanent et les aventures violentes répondent clairement aux structures du genre. Mais le récit d'*el Bojarí* ajoute à cette structure ce qui constitue la troisième hypothèse générique, le récit fantastique. Inquiet d'un rêve où le fantôme de Saïd le pourchasse, il se persuade qu'il doit donc construire un labyrinthe et s'y enfermer afin de se protéger de cette vengeance. Le recteur, comme Dunraven et Unwin dans le récit-cadre, est alors le relais de la réflexion méta-littéraire ; il estime qu'*el Bojarí* est fou (« *loco* »), que son récit est extravagant (« *extravagante* ») et même fantastique (« *fantástico* »), et il en cherche les raisons dans une différence culturelle : « *Quizá tales historias fueran comunes en los arenales egipcios, quizá tales rarezas correspondieran (como los dragones de Plinio) menos a una persona que a una cultura...<sup>3</sup>* ».

Au terme de cette présentation du contexte du récit, donc, aucune hypothèse générique ne s'est clairement détachée. Le récit-cadre de Dunraven et le jeu mené par Borges contribuent à une mise en mouvement permanente des conventions, et empêchent le lecteur – et l'auditeur, Unwin, dans la diégèse – de reconnaître le pacte de lecture. L'apparition du mystère, par ailleurs, réintroduit la structure cadre, celle du récit policier : l'énigme consiste en effet dans la découverte

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 601 : « *fauve couleur de soleil* », « *homme couleur de nuit* » (*OeC*, p. 637).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 607 : « *les hommes dignes de foi racontent (mais Allah en sait davantage) que dans les premiers jours du monde...* » (*OeC*, p. 643).

<sup>3</sup> *ObC*, p. 602-603 : « *peut-être de semblables histoires étaient-elles ordinaires dans les sables d'Égypte. Peut-être de telles étrangetés correspondaient-elles (comme les dragons de Pline) moins à une personne qu'à une culture* » (*OeC*, p. 638-639).

de trois cadavres à la tête écrasée dans le labyrinthe, à la suite du débarquement d'un mystérieux voilier. Commence alors la phase de déchiffrement, où le récit devient enquête, menée par Unwin, détective malgré lui. Ce passage se développe grâce à quelques phrases typiques du roman policier, lorsque l'enquêteur approche de la vérité :

Unwin creía que no le había interesado la historia de la muerte del Bojarí, pero se despertó con la convicción de haberla descifrado. Todo aquel día estuvo preocupado y huraño, ajustando y reajustando las piezas, y tres o cuatro noches después, citó a Dunraven en una cervecería de Londres y le dijo estas o parecidas palabras<sup>1</sup>.

Ces mots sont ceux qu'emploient les Dupin, Poirot ou Holmes lors de leurs grandes reconstitutions finales : l'explication du raisonnement – qui prend invariablement à contre-pied tous les autres points de vue sur l'affaire – puis la résolution de l'énigme. Ils ont néanmoins une dimension supplémentaire, qui tient à l'aspect métalittéraire que prend la discussion entre les deux amis, qui n'est en fait qu'un écho de leur débat du début. Dunraven, « versado en obras policiales » et persuadé que « la solución del misterio siempre es inferior al misterio », lance d'autres pistes de codage du récit, comme « la teoría de los conjuntos » ou la « cuarta dimensión del espacio<sup>2</sup> ». Unwin, fidèle à sa position de départ, s'y oppose : « opté por olvidar tus absurdidades y pensar en algo sensato<sup>3</sup> ». Sa démonstration, dès lors, consiste à déconstruire toutes les hypothèses proposées par Dunraven, pour montrer à quel point l'ensemble du récit relève de la mise en scène et n'a absolument rien de surnaturel : le labyrinthe, le rêve prémonitoire et le supposé fantôme ne sont que des illusions mises en place par le vrai coupable, Saïd, qui a usurpé l'identité d'el Bokhari. Il est intéressant de constater que, une fois la démonstration faite, Dunraven continue de raisonner en termes de commentaire générique sur le bien-fondé du récit :

—Acepto —dijo— que mi Abenjacán sea Zaid. Tales metamorfosis, me dirás, son clásicos artificios del género, son verdaderas convenciones cuya observación exige el lector. Lo que me resisto a admitir es la conjetura de que una porción del tesoro quedara en el Sudán<sup>4</sup>.

On comprend, dès lors, que toute cette nouvelle n'est rien d'autre qu'un commentaire sur la façon de construire une histoire. On peut lire l'échange entre Dunraven et Unwin comme celui qui réunirait deux écrivains, ou deux lecteurs : l'un propose un récit par croisement des genres,

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 604 : « Unwin croyait que l'histoire de la mort d'el Bokhari ne l'avait pas intéressé. Il se réveilla cependant avec la conviction d'avoir déchiffré l'énigme. Toute la journée, il fut préoccupé et bourru, combinant et recombinaut les pièces du puzzle. Trois ou quatre nuits plus tard, il donna rendez-vous à Dunraven dans une brasserie de Londres et lui dit les mots suivants » (*OeC*, p. 640).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 604-605 : « expert en romans policiers », « la solution du mystère est toujours inférieure au mystère lui-même », « la théorie des ensembles », « quatrième dimension de l'espace » (*OeC*, p. 641).

<sup>3</sup> *ObC*, p. 604 : « je choisis d'oublier tes absurdités et de penser à quelque chose de sensé » (*OeC*, p. 641).

<sup>4</sup> *ObC*, p. 606 : « “Je consens, dit-il, que mon Aben Hakam soit Saïd. De telles métamorphoses, me diras-tu, sont les artifices classiques du genre. Ce sont de véritables *conventions* et le lecteur exige qu'on les observe. Mais il m'est difficile d'admettre qu'une partie du trésor soit restée au Soudan” » (*OeC*, p. 643).

sans mentionner lequel est le bon, l'autre déconstruit ce mystère en ramenant l'histoire à ce qu'elle est vraiment. Mais la mise en abyme ne doit pas faire oublier que le récit fictionnel central reste celui de l'assassinat d'el Bojarí. Par la discussion entre ces deux personnages, Borges exhibe en fait la structure même de ce qu'est pour lui un récit de genre : une histoire en « toile d'araignée », pour reprendre l'image employée par Unwin dans son explication, composée d'une série de possibilités génériques au centre de laquelle se trouve la structure de départ et d'arrivée, ici le roman policier. L'histoire du meurtre d'el Bojarí n'est pas un exercice de style, jouant sur la variété des genres possibles ; elle est, au contraire, l'exemple même du récit de genre, en tant que structure accueillant en son cœur la multiplicité des pactes de lecture possible, énigme ne trouvant sa solution que lors de la conclusion. « Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto », en somme, dévoile la manière dont fonctionne l'écriture générique chez Borges, par glissements successifs qui forment un schéma complexe. Comme le dit Annick Louis, dans la fiction borgésienne « chacun des genres pratiqués constitue le terrain d'exploitation d'un autre genre », du fait du « caractère simultané de la création d'un archétype et de sa mise en question<sup>1</sup> ». C'est exactement cette simultanéité qu'illustre la mise en scène de l'échange entre Dunraven et Unwin.

Cette esthétique du mouvement générique se retrouve chez le complice de Borges, Bioy Casares. Ce dernier l'expérimente à l'échelle romanesque, comme *Plan de evasión* en donne la preuve. Tout le roman cherche en effet à laisser planer l'hésitation sur le genre dans lequel il se situe. L'incipit laisse planer la possibilité, du fait de la mention des « inauditas y pavorosas aventuras<sup>2</sup> » de Nevers, de l'entrée dans un roman d'aventures : la mention d'une île, associée au fait que Nevers soit dans la marine, nous invite à croire à une telle hypothèse. Cette dernière est néanmoins vite évacuée, au profit du discours dominant de la narration selon lequel le lecteur a entre les mains un roman fantastique à la H. G. Wells. L'ambiguïté, néanmoins, est toujours de mise, puisque la forme du roman épistolaire laisse peu de place aux indices. « Tal vez Castel fuese una especie de doctor Moreau », pense ainsi Nevers, avant que le narrateur ajoute : « le costaba creer, sin embargo, que la realidad se pareciera a una novela fantástica<sup>3</sup> ». Cette phrase est à l'image de l'ensemble du roman : la narration propose au lecteur des pistes d'interprétation, mais le pacte de lecture n'est jamais confirmé, car toujours mis en doute par les personnages eux-mêmes, qui semblent en proie à la même hésitation. Parallèlement à l'hypothèse fantastique, c'est en effet la référence policière qui est proposée, notamment par le biais d'une double référence au

---

<sup>1</sup> Annick Louis, « L'espace de la fiction. Vers une définition du genre littéraire d'après Jorge Luis Borges », *op. cit.*, p. 187 et 188.

<sup>2</sup> *Nov*, p. 101 : « aventuras sorprendentes y aterradoras » (*Rom*, p. 83).

<sup>3</sup> *Nov*, p. 142 : « Peut-être Castel était-il une sorte de docteur Moreau », « il avait peine à croire, cependant, que la réalité ressemblât à un roman fantastique » (*Rom*, p. 116).

*Mystère de la chambre jaune*, trop insistante pour être anodine<sup>1</sup>. Nevers tend d'ailleurs à refuser cette possibilité lorsqu'il découvre les cadavres dans les cellules closes, et regrette d'avoir soulevé l'idée d'un assassinat : « debía ocultarle esa idea a Dreyfus », pense-t-il, « la investigación del crime sería larga<sup>2</sup> ». Nevers se retrouve en fait en position de détective malgré lui, obligé de basculer dans un roman policier, alors que tous ses efforts d'interprétation sont dirigés vers le refus de cette hypothèse. Les chapitres finaux jouent en permanence sur l'hésitation du lecteur, qui ne sait s'il faut accepter la piste policière, ou privilégier l'explication fantastique. Finalement, l'explication scientifique donnée par la lettre de Castel montre que les deux genres étaient utilisés comme appât, afin de construire un mystère qui attire et déstabilise à la fois Nevers et le lecteur. Du point de vue de sa conclusion, *Plan de evasión* se rapproche du roman de science-fiction, comme *La invención de Morel* ou *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, au sens où tout le récit repose sur une invention scientifique *a priori* impossible dans le monde réel. Mais sa structure, elle, comme celles des deux autres textes, joue sur la possibilité d'autres genres, opérant des croisements visant à intriguer le lecteur.

Cortázar utilise exactement le même procédé, dans un texte comme « El ídolo de las Cícladas », pour faire hésiter son lecteur au sujet du genre qu'il est en train de lire. L'ouverture *in medias res* de la nouvelle, au milieu d'un dialogue extrêmement allusif, laisse planer l'idée d'un mystère, notamment lorsque Morand, le personnage dont la narration adopte le point de vue, dit « hab[er] pensado que [son interlocuteur] Somoza se estaba volviendo loco<sup>3</sup> ». Le procédé de focalisation interne, néanmoins, fait dériver le texte vers un autre registre, au travers des rêveries de Morand. On comprend que le trio formé de Morand, Somoza et Thérèse, habitant à Paris, s'est lancé dans une expédition dans les Cyclades, « una locura romántica<sup>4</sup> » qui les a amenés à découvrir une mystérieuse statuette enfouie. On hésite, à ce moment du récit, entre deux interprétations : la structure d'ensemble semble fonctionner comme un souvenir du roman d'aventures, avec en son centre la découverte d'un vestige d'une culture passée ; mais on entrevoit également le thème du trio amoureux, sur lequel l'ambiguïté subsiste du fait de la discussion initiale entre Morand et Somoza. « Me parece justo que lo sepas<sup>5</sup> », déclare ce dernier : le lecteur, face à un tel indice, est poussé à faire des hypothèses qui reposent forcément sur ses propres souvenirs génériques. Ce n'est que petit à petit que l'on comprend que l'élément central est la statuette, et que Somoza nourrit un secret espoir à son propos :

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 116 et 128.

<sup>2</sup> *Nov*, p. 183 : « il ne fallait pas suggérer cette hypothèse à Dreyfus [...], une enquête policière serait longue » (*Rom*, p. 149).

<sup>3</sup> *C*, p. 439 : « av[oir] pensé que Somoza était en train de de venir fou » (*Nbc*, p. 281).

<sup>4</sup> *C*, p. 441 : « une folie romantique » (*Nbc*, p. 283).

<sup>5</sup> *C*, p. 439 : « Il m'a paru juste de te mettre au courant » (*Nbc*, p. 281).

Vista desde Morand, la obsesión de Somoza era analizable, todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca a luz. De ahí a creer que la intimidad con una de esas huellas podía enajenar, alterar el tiempo y el espacio, abrir una fisura por donde acceder a... Somoza no empleaba jamás ese vocabulario ; lo que decía era siempre más o menos que eso, una suerte de lenguaje que aludía y conjuraba desde planos irreductibles<sup>1</sup>.

Ce passage est volontairement obscur, les points de suspension et les périphrases (« la obsesión de Somoza », « lo que decía ») rejetant dans l'ombre l'enjeu réel. Peu à peu, cependant, le lecteur saisit que le nœud du récit n'est pas dans la dimension aventureuse, pas plus que dans une éventuelle histoire amoureuse. Le passage par le point de vue de Morand permet le glissement générique, qui se fait par le malaise croissant que ressentent à la fois le personnage et le lecteur devant l'attitude de Somoza et son obsession pour la statuette. En regardant celle-ci, Morand se surprend à y voir « el ídolo de los orígenes, del primer terror bajo los ritos del tiempo sagrado, del hacha de piedra de las inmolaciones en los altares de las colinas », avant de rajouter « era realmente para creer que también él se estaba volviendo imbécil<sup>2</sup> », comme si l'objet avait une capacité magique de fascination. Sa réponse au discours de Somoza s'apparente d'ailleurs à un commentaire générique : « es fabuloso », dit-il, le terme espagnol tendant réellement vers l'idée d'un récit complètement surnaturel. À partir de cette réflexion, le texte prend définitivement un tour surnaturel : Somoza, une hache à la main, visiblement sous le pouvoir de la statue, s'apprête à sacrifier Morand. La réplique de ce dernier, à cet instant, est extrêmement intéressante :

—Si realmente me quieres matar —le gritó Morand retrocediendo hacia la zona en penumbra— ¿a que viene esta *mise en scène*? Los dos sabemos muy bien que es por Thérèse. ¿Pero de qué te va a servir si no te ha querido ni te querrá nunca<sup>3</sup>?

Réapparaissent soudain, par ces mots, l'hypothèse que le tournant surnaturel semblait avoir exclue, ainsi qu'une nouvelle hypothèse : la première consiste à ramener l'histoire à la problématique du trio amoureux, l'ambiance surnaturelle n'étant qu'une « mise en scène » ; la seconde en découle, puisque le récit devient dès lors l'histoire d'un crime, et bascule dans le récit policier. Lorsque Morand arrive à tuer Somoza, il pense d'ailleurs à la manière dont il expliquera la situation à la police, et à la mise en valeur rationnelle des preuves de son innocence :

---

<sup>1</sup> C, p. 442 : « Du point de vue de Morand, l'obsession de Somoza était parfaitement analysable : tout archéologue s'identifie plus ou moins avec le passé qu'il explore et révèle. De là à croire qu'une grande intimité avec l'un de ces vestiges pouvait vous ravir, altérer le temps et l'espace, ouvrir une brèche par où accéder à... Somoza n'employait jamais ce vocabulaire ; ce qu'il disait était toujours plus ou moins que cela, une sorte de langage allusif et conjuratoire qui venait d'un lieu irréductible à la raison » (*Nhc*, p. 283).

<sup>2</sup> C, p. 444 : « l'idole des origines, de la première terreur sous les rites du temps sacré, de la hache de pierre des sacrifices sur les autels des collines », « à croire que lui aussi devenait cinglé » (*Nhc*, p. 285).

<sup>3</sup> C, p. 445 : « - Si tu veux vraiment me tuer, lui cria Morand en reculant vers la zone de pénombre, à quoi bon cette mise en scène ? Nous savons très bien tous les deux que c'est pour Thérèse. Mais à quoi cela te servira-t-il puisqu'elle ne t'a jamais aimé et ne t'aimera jamais ? » (*Nhc*, p. 286).

Mientras arrastraba por un pie el cuerpo de Somoza hasta exponerlo de lleno a la luz del reflector, pensó que no le sería difícil demostrar que había obrado en legítima defensa. Las excentricidades de Somoza, su alejamiento del mundo, la evidente locura<sup>1</sup>.

Or l'ultime retournement vient du fait que Morand, en se saisissant de la hache, est pris de la même folie que Somoza et s'apprête à tuer Thérèse au moment où le récit s'interrompt. L'hypothèse de la mise en scène par Somoza n'est dès lors plus recevable, à moins de considérer que Morand, à son tour, profite de la mise en scène pour tuer Thérèse. Le peu de cohérence psychologique d'une telle interprétation conduit à lire « El ídolo de las Cícladas » comme un vrai récit d'horreur, porté par ces scènes sanglantes où les personnages lèchent la hache ensanglantée ; on entrevoit ici le souvenir des histoires de malédictions attachées à des trésors enfouis, qui ne sont rien d'autre qu'une version du roman d'aventures. L'important est le parcours générique que crée la narration, en adoptant d'un bout à l'autre le point de vue de l'un des personnages. Le lecteur est conduit d'une hypothèse à l'autre, jusqu'à ce que ce croisement permanent dessine une continuité du fait du dénouement. Le texte de Cortázar est révélateur d'un processus commun à un grand nombre de textes de notre corpus : l'ambiguïté du régime de représentation ouvre une brèche interprétative générique autant qu'ontologique, au point que mode de représentation et structure de genre se retrouvent intimement liés dans un seul but, déstabiliser les repères habituels du lecteur<sup>2</sup>.

Ces croisements ne sont pas cantonnés à l'échelle d'une unité textuelle, qu'elle soit romanesque ou nouvellistique. Ils s'effectuent également à l'échelle du recueil, qui met de la même façon en danger les conventions génériques pour reconstruire un ensemble en mouvement. Comme la *Historia universal de la infamia*, dont on a vu à quel point Borges y travaillait la multiplicité des genres, les *Fables* de Stevenson ou *Bestiario* et *Final del juego* de Cortázar jouent sur l'effet recueil, qui pousse à opter pour une définition générale – où tous les textes de Cortázar seraient des contes fantastiques, par exemple – alors que l'étude de détail laisse entrevoir une réalité bien plus complexe. Dans *Final del juego*, ainsi, « Los amigos » et « El móvil » empruntent clairement au genre du récit policier réaliste, agrémenté, pour le deuxième, d'une langue argotique. « Torito » est, pour sa part, une nouvelle sur la boxe, sans rien de commun avec le conte fantastique. Notre étude précédente du mode de représentation dans le recueil confirme que Cortázar est loin de se limiter à la définition réductrice du conte fantastique, et cherche

---

<sup>1</sup> C, p. 446 : « Tout en traînant par un pied le corps de Somoza à la lumière du projecteur, Morand pensa qu'il lui serait facile de démontrer que c'était un cas de légitime défense. Les excentricités de Somoza, son éloignement du monde, son évidente folie » (*Nbc*, p. 286).

<sup>2</sup> Sur le croisement des genres comme fondement de l'esthétique de Cortázar, voir Walter Bruno Berg, « La heterogeneidad genérica de la obra de Cortázar : ¿clave de un éxito duradero ? », in José Manuel López de Abiada et José Morales Saviara (dir.), *Boom y postboom desde el nuevo siglo : impacto y recepción*, Madrid, Editorial Verbum, 2005, p. 11-30.

même à y introduire d'autres genres en miniature : ainsi du récit d'horreur dans « El ídolo de las Cícladas », du roman policier dans « Continuidad de los parques », ou du roman épistolaire dans « Sobremesa ». Les *New Arabian Nights* de Stevenson ont, encore plus, une dimension de « kaléidoscope de formes fictionnelles<sup>1</sup> » : Stevenson y circule entre roman d'aventures, roman policier, récit historique et conte humoristique. La différence entre le premier et le second volume est de ce point de vue extrêmement frappante : l'unité du premier est fournie par le narrateur arabe et la présence du prince Florizel, tandis que le second, beaucoup plus hétérogène, va chercher du côté de la nouvelle historique (« A Lodging for the Night », « La porte du sire de Malétroit ») ou du roman d'aventures (« The Pavilion on the Links »). Si elle peut en partie s'expliquer par une genèse éditoriale complexe<sup>2</sup>, cette différence est aussi l'expression d'une vraie décision artistique de Stevenson, qui trouve sa source dans une reproblématisation de la bohème. Dans cette période précédant son départ aux États-Unis, en 1879, où il doute de ses capacités à écrire de la fiction, et alors que son entourage le pousse à écrire sur la bohème, Stevenson va chercher dans cette variété stylistique et générique une manière d'écrire l'expérience bohémienne et ses désillusions sous différentes formes, en tissant ses récits autour d'un motif commun qu'il décline selon son bon vouloir. Barry Menikoff a bien montré comment Stevenson se déplace d'une forme populaire à l'autre, comme pour deviner laquelle conviendra le mieux à sa future pratique : les références au roman policier de Gaboriau ou au roman-feuilleton de Sue ou Dumas permettent de « démontrer l'association entre forme historique et contenu culturel, comme Borges l'a bien entériné par la suite<sup>3</sup> ». Intégrer ces différentes références à l'intérieur de formes brèves est ainsi une manière de tester la structure de ces dernières, tout en cherchant à les lier entre elles par un acte aussi libre qu'est cette insertion d'un narrateur arabe non-identifié, qui n'a d'autre fonction que d'assurer la circulation entre les genres.

## 2. Surface et profondeur

L'opposition entre surface et profondeur proposée par Alan Sandison, avec laquelle nous avons ouvert ce chapitre, résume bien le piège possible de cette stratégie littéraire, qui joue sur l'apparence de surface pour mieux dissimuler, sous cette dernière, une profondeur à plusieurs échelles. Cette opposition est de facture extrêmement classique : elle reformule les couples formés par la superficialité et le sérieux, par la littérature de divertissement et la littérature

---

<sup>1</sup> Charles Ballarin, « Notice » in *IT*, p. 1160.

<sup>2</sup> Voir *Ibid.*, p. 1156-1172.

<sup>3</sup> Barry Menikoff, « *New Arabian Nights* : Stevenson's Experiment in Fiction », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 45, n°3, déc. 1990, p. 358 : « demonstrates the association between historical form and cultural content, as Borges well recognized later ».



exigeante. Elle est, comme l'a montré Xavier Garnier, au fondement de trois des courants les plus importants de l'analyse du récit, l'herméneutique, la narratologie et la sémiotique, qui cherchent tous à débusquer la profondeur que construit le texte<sup>1</sup>. En ce sens, elle est en soi un cliché critique, que Gilles Deleuze a cherché à déconstruire à partir, notamment, de l'œuvre de Lewis Carroll, révélatrice selon lui d'une tendance de la littérature moderne à redécouvrir la surface pour faire advenir l'événement et les paradoxes du langage<sup>2</sup>. Il est intéressant de constater que Deleuze fait remonter cet éloge de la surface à la tradition stoïcienne de l'humour et du paradoxe, en opposition à l'ironie socratique. Le paradoxe, figure de la « destitution de la profondeur » et de l'« étalement des événements à la surface<sup>3</sup> », étant typique de la rhétorique bourgeoise, mais aussi du goût du renversement logique de Stevenson et Cortázar, il y a là de quoi faire douter de la lecture à donner de nos auteurs. Notre analyse, en réalité, n'a pas vocation à faire advenir à tout prix la profondeur des récits de ces derniers, mais à la problématiser dans le cadre d'une relation dialectique avec les « effets de surface », pour reprendre l'expression de Deleuze<sup>4</sup>. La surface, en effet, n'y est jamais un prétexte, un simple seuil à traverser pour entrer dans le monde qui compte vraiment, celui de la signification infinie : elle existe en tant que telle, comme pure expression de la force du récit événementiel, « surface vivante où pourra se réaliser l'événement que constitue la rencontre directe de deux identités aussi incommensurables que sont un homme et un récit<sup>5</sup> ». Sa coexistence avec la possibilité de la profondeur est le fondement même de l'animation de la littérature de genre.

Notre hypothèse sera donc que cette dialectique, « si marquée dans les textes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> », à l'époque de Stevenson, peut être mise en rapport, comme l'a montré Hélène Machinal, avec le développement du « paradigme de l'énigme » proposé par Carlo Ginzburg<sup>7</sup> : la littérature de genre est une des traductions de cette fascination pour les strates du passé, de ce besoin de reconstruire en herméneute la constellation d'indices laissée par l'homme. L'opposition entre sphère et labyrinthe vue précédemment rejoue ici à plein : l'écriture crée une sphère à l'apparence parfaite, mais construit en son sein un labyrinthe qu'il s'agit de déchiffrer. L'important est que les deux existent au même titre, et finissent par créer une relation absolue d'interdépendance. On cherchera donc ici à dégager les traits d'ouverture à la profondeur dans la pensée de nos auteurs.

---

<sup>1</sup> Xavier Garnier, *Le récit superficiel. L'art de la surface dans la narration littéraire moderne*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2004.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>4</sup> Il s'agit du titre de la « deuxième série de paradoxes », *ibid.*, p. 13-21.

<sup>5</sup> Xavier Garnier, *Le récit superficiel, op.cit.*, p. 13.

<sup>6</sup> Hélène Machinal, « Plasticité urbaine : Londres fin-de-siècle », in *Otrante* n°23, printemps 2008, p. 44.

<sup>7</sup> Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'énigme », *Le Débat*, n°6, novembre 1980.

## 2.1 Stevenson et la profondeur épique

Le mélange des genres vu dans les pages précédentes n'est pas seulement une pratique : il relève, surtout chez Stevenson, d'une pensée plus large, qui doit permettre de comprendre la profondeur que peut offrir la littérature de genre. On trouve dans l'épilogue de *The Wrecker* un commentaire direct sur la manière dont a été construit le récit, qui entre tout à fait dans cette pensée de l'hybridation qui est au cœur de la pratique de Borges. Stevenson, comme il le fait souvent, intervient soudain dans le récit pour expliquer l'origine de ce dernier, sous la forme d'une lettre à son ami Will H. Low, dans laquelle il explique avoir rencontré Dodd, le personnage principal du roman, et s'être engagé à écrire son histoire. C'est à ce moment qu'il digresse sur la méthode employée par lui et Lloyd Osbourne pour écrire le roman<sup>1</sup> :

We had long been at once attracted and repelled by that very modern form of the police novel or mystery story, which consists in beginning your yarn anywhere but at the beginning, and finishing it anywhere but at the end ; attracted by its peculiar interest when done, and the peculiar difficulties that attend its execution ; repelled by that appearance of insincerity and shallowness of tone, which seems its inevitable drawback. For the mind of the reader, always bent to pick up clues, receives no impression of reality or life, rather of an airless, elaborate mechanism ; and the book remains enthralling, but insignificant, like a game of chess, not a work of human art. It seemed the cause might lie partly in the abrupt attack ; and that if the tale were gradually approached, some of the characters introduced (as it were) beforehand, and the book started in the tone of a novel of manners and experience briefly treated, this defect might be lessened and our mystery seem to inhere in life<sup>2</sup>.

On pourrait être surpris par cette définition relativement négative du roman policier, vu comme un mécanisme étouffant (« airless mechanism »), alors même qu'il semble faire partie des formes idéales pour la mise en pratique de la fiction stevensonienne. Il y a en fait là une logique de la pensée de Stevenson, qui fait que ce curieux épilogue ne peut se comprendre que par un détour théorique permettant de saisir à la fois cet apparent paradoxe et l'incomparable fécondité du croisement des genres. Comme nous l'avons vu précédemment, la pensée de Stevenson, dans « On the Art of Literature » comme dans « A Gossip on Romance » repose sur une

---

<sup>1</sup> Sur les modalités de la collaboration entre Stevenson et Lloyd Osbourne, le fils de Fanny, voir notamment la lettre de Stevenson à son cousin Bob de septembre 1894, *W* 35, p. 111-112.

<sup>2</sup> *W* 10, p. 280 : « Depuis longtemps, nous étions à la fois attirés et repoussés par cette forme très moderne qu'est le roman policier, ou roman à mystère, qui consiste à commencer l'histoire à n'importe quel endroit sauf au commencement et à la finir à n'importe quel endroit sauf à la fin. Nous étions attirés par l'intérêt tout particulier que cela présente lorsque l'œuvre est achevée et les difficultés particulières qui accompagnent son élaboration ; nous étions repoussés par cette insincérité apparente et ce ton superficiel qui semblent en être l'inévitable inconvénient. Car l'esprit du lecteur, qui s'applique continuellement à repérer des indices, n'a pas une impression de réalité ou de vie, mais plutôt celle d'un mécanisme étouffant et compliqué ; et le livre reste envoûtant, mais dépourvu de signification comme une partie d'échecs, mais non comme une œuvre d'art produite par un être humain. Apparemment, la cause de ce phénomène était peut-être en partie la brusquerie du début ; mais si l'on approchait progressivement du récit, si certains personnages étaient présentés d'avance, en quelque sorte, et si le livre commençait sur le ton d'un roman décrivant les mœurs et évoquant des expériences personnelles, mais traité succinctement, ce défaut pourrait être un peu corrigé et notre mystère pourrait sembler inhérent à la vie » (*MB*, p. 1272-1273).

différenciation entre écriture narrative et écriture dramatique, opposition reformulée, dans le second de ces deux essais, en « poésie des événements » et « poésie des conduites ». Sa prédilection pour une écriture fondée sur l'événement est une évidence, qu'il rappelle notamment dans « On the Art of Literature », où il regrette que le récit moderne se soit éloigné de sa structure événementielle originelle pour privilégier presque exclusivement la peinture des caractères et de la psychologie des personnages – position répétée, plus tard, par Borges dans la préface à *La invención de Morel*. Or, et c'est là toute la complexité de la pensée de Stevenson parfois trop vite oubliée par la critique, l'écriture narrative n'est jamais considérée, chez lui, comme devant être la seule employée par l'écrivain. La thèse de Stevenson repose en fait sur une synthèse, comme le montre très clairement la lecture de « A Gossip on Romance ». Après avoir chanté les louanges du *romance*, fondé sur l'événement, l'auteur affirme ce besoin absolu de synthèse :

In the highest achievements of the art of words, the dramatic and the pictorial, the moral and romantic interest, rise and fall together by a common and organic law. Situation is animated with passion, passion clothed upon with situation. Neither exists for itself, but each inheres indissolubly with the other. This is high art ; and not only the highest art possible in words, but the highest art of all, since it combines the greatest mass and diversity of the elements of truth and pleasure. Such are epics, and the few prose tales that have the epic weight<sup>1</sup>.

L'écriture événementielle est glosée, dans ce passage, par plusieurs termes : « the pictorial » (selon une pensée de l'image sur laquelle nous reviendrons), « the romantic interest », « situation », « pleasure ». À l'inverse, le dramatique est périphrasé par « the moral interest », « passion » et « truth ». Stevenson ne définit plus les deux pôles pour les dissocier, mais pour mettre en valeur la nécessité de leur mélange indissociable pour créer une grande œuvre de littérature. En contrepoint de la majorité de la littérature moderne, dans laquelle il regrette le manque d'événements, Stevenson cite plusieurs œuvres qui manquent, elles, de dramatique. Les erreurs de dramaturgie (« frequently wrong in points of drama<sup>2</sup> ») de Walter Scott sont la raison de l'incapacité de son œuvre à atteindre une quelconque profondeur, tout comme d'autres romans ou auteurs présentent plus de charme que d'ambition :

There is one book, for example, more generally loved than Shakespeare, that captivates in childhood, and still delights in age — I mean the *Arabian Nights* — where you shall look in vain for moral or for intellectual interest. No human face or voice greets us among that wooden crowd of kings and genies, sorcerers and beggarmen. Adventure, on the most naked terms, furnishes forth the entertainment and is found enough. Dumas

---

<sup>1</sup> *W* 29, p. 88 : « Dans les plus hautes réalisations de l'art des mots, l'élément dramatique et les notations picturales, l'intérêt moral et romanesque s'élèvent et retombent de concert, selon une loi organique commune. La situation est mue par les passions, les passions s'enveloppent dans la situation. Aucune n'existe pour elle-même, chacune est indissolublement liée à l'autre. C'est cela, le grand art - et non seulement le plus grand art possible avec des mots, mais le plus grand de tous, puisqu'il associe la plus grande masse et la plus grande diversité des éléments de vérité et de plaisir. Ainsi sont les épopées, et les rares récits en prose qui possèdent cette dimension épique » (*EAF*, p. 221).

<sup>2</sup> *W* 29, p. 91.

approaches perhaps nearest of any modern to these Arabian authors in the purely material charm of some of his romances<sup>1</sup>.

On notera que la réserve de Stevenson vis-à-vis de Dumas disparaît dans « A Gossip on a Novel of Dumas » (1887), où il présente *Le Vicomte de Bragelonne* comme un chef d'œuvre parvenant, justement, à cette synthèse esthétique. Dans le même essai, il affirme avoir lu les *Mille et une nuits* dans la traduction de Richard Burton, ce qui exclut la possibilité que le charme qu'il y trouve soit le résultat d'une traduction expurgée, comme il en circulait de nombreuses à l'époque. Cela étant, sa position est on ne peut plus claire : l'aboutissement le plus haut de la littérature consiste à insérer le dramatique dans la structure événementielle, de manière à ce que les deux coexistent parfaitement l'un avec l'autre. Autrement dit, il s'agit de créer, comme nous avons eu l'occasion de le voir, une trame événementielle répondant à un désir inconscient du lecteur, et d'habiter cette trame par des personnages faisant naître une réflexion morale et ayant un caractère de vérité. Ces quelques phrases de « A Gossip on Romance » sont le cœur de la théorie de la fiction stevensonienne : elles indiquent l'ambition qui a toujours été la sienne, celle de créer une forme littéraire ayant une « epic weight », terme sur lequel il nous faudra revenir.

On comprend mieux, dès lors, le propos de l'épilogue de *The Wrecker*, qui suit très exactement cette logique. Lorsque Stevenson reproche au roman policier son « shallowness of tone », son « airless mechanism » et le fait qu'il apparaisse comme « insignificant », il ne fait que reprendre les remarques qu'il faisait à propos des récits purement événementiels dans « A Gossip on Romance », avec une plus grande sévérité : le roman policier ne ressemble pas à « a work of human art » parce qu'il lui manque la dimension dramatique nécessaire à toute grande œuvre. L'événementiel, seul, s'éloigne de la vie, elle donne une forme auquel aucun contenu ne correspond – à l'inverse, on l'aura compris, du dramatique seul, qui produit un contenu sans forme. Par conséquent, la solution adoptée par Stevenson et Lloyd Osbourne, qui consiste à intégrer au roman policier une sorte de prologue plus proche du roman d'apprentissage, cherche à pallier les déficiences dramatiques de la forme initiale, pour lui donner une plus grande épaisseur ; les personnages ayant désormais un passé, une personnalité et une « vérité », pour reprendre et traduire le terme de Stevenson, le roman peut échapper à cette apparence de froideur intellectuelle qu'il aurait eue en restant enfermé dans son genre initial.

On approche ici au plus près de la formulation de l'opposition entre surface et profondeur, que Stevenson lui-même utilise dans la deuxième partie de « On the Art of Literature ». Il y

---

<sup>1</sup> *W* 29, p. 88 : « Il est un livre, par exemple, qui captive l'enfance et enchante encore l'adulte – je parle des *Mille et une nuits* – dans lequel on chercherait en vain quelque intérêt moral ou intellectuel que ce soit. Aucune voix, aucun visage humain ne nous appelle, dans cette foule de rois et de génies, de sorciers et de mendiants. L'aventure, sous ses formes les plus dépouillées, suffit à fournir toute la distraction. De tous les modernes, Dumas se rapproche sans doute le plus près de ces auteurs arabes, par le charme purement événementiel de ses romans » (*EAF*, p. 221).

précise ce qu'il entend par la dimension morale que doit avoir la littérature, dimension qui provient de la part dramatique de l'écriture. Le terme pourrait être ambigu, et laisser penser que Stevenson défend une littérature didactique, dans laquelle les personnages seraient clairement situés d'un côté ou de l'autre d'une frontière séparant bien et mal. Lui-même reconnaît que le terme prête à hésitation, et que « le mot "humain" conviendrait peut-être mieux à [son] propos<sup>1</sup> ». La morale, dans la pensée de Stevenson, n'est pas prescriptive : « que le point de vue de l'auteur soit moral ou immoral », écrit-il, « n'a rien à voir avec ce qui fait la vérité d'une œuvre, et reste sans effet sur le monde<sup>2</sup> ». Le terme, en fait, recouvre une pensée de la profondeur :

La littérature entendue comme agent moral n'est pas autre chose qu'un concentré d'expériences – bonnes ou mauvaises [...]. L'exigence morale de la littérature consiste à tenter de dire vaille que vaille la *vérité* des sentiments. Aussi le premier devoir de l'artiste est-il de faire sa matière de ce qu'il aime, de ce qu'il désire, de ce qu'il hait, de sorte qu'il s'engage tout entier dans son œuvre. Et il n'a pas à craindre de plonger trop profond, en s'affrontant à ses démons – car c'est ainsi qu'il peut les rendre manifestes et les vaincre, en les maîtrisant dans une œuvre destinée à durer à jamais ici-bas, comme un point de repère. Et cela qui se satisfait de jongler avec ses phrases en restant en surface, celui qui se refuse à descendre jusque dans les tréfonds, ou détourne ses yeux de l'horizon, celui-là n'est qu'un petit esprit, et ferait mieux d'arrêter là...<sup>3</sup>.

Cette dernière phrase résume de manière frappante l'opposition que nous cherchons à mettre en place dans ce chapitre. « Rester en surface », pour Stevenson, c'est donc renoncer à la dimension morale de la littérature, qui n'est pas, répétons-le, du domaine du jugement, mais de celui de la sincérité. « L'exigence morale de la littérature » consiste, de la part de l'écrivain, à trouver au plus profond de soi une vérité qui ne concerne pas seulement sa propre personne, mais qui soit universelle. « Everything but prejudice should find a voice through him<sup>4</sup> », écrit Stevenson dans un autre essai, « The Morality of the Profession of Letters » (1881). Cela signifie que l'écrivain, dès lors qu'il crée des personnages et leur donne une vie « dramatique », doit s'efforcer d'atteindre une double profondeur : d'abord en s'inspirant de ses propres sentiments sans jamais chercher à en dissimuler la teneur ; ensuite en étant attentif à la gamme la plus large possible des passions humaines. « Partiality is immorality ; for any book is wrong that gives a misleading picture of the world and life<sup>5</sup> », écrit-il ainsi.

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, il n'y a là aucune contradiction avec les essais de Stevenson défendant l'aspect géométrique de la littérature et soulignant l'impossibilité de l'art de rivaliser avec la vie ; car ces derniers relèvent de la part événementielle du récit – c'est-à-dire sa

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 209. L'essai, jamais achevé, s'arrête sur cette phrase.

<sup>4</sup> *W* 28, p. 37 : « Tout, sauf les préjugés, doit pouvoir faire entendre sa voix à travers lui » (*EAF*, p. 137).

<sup>5</sup> *W* 28, p. 38 : « la partialité est l'immoralité même, et tout livre est mauvais qui donne une image trompeuse du monde et de la vie » (*EAF*, p. 139).

forme – tandis que les considérations morales concernent sa part dramatique, son contenu. En d'autres termes, la forme de la littérature de genre offre une surface permettant d'éviter la prolifération réaliste des passions, et permet de définir une structure dans laquelle la profondeur morale se développe. Par conséquent, l'œuvre ne donne pas « a misleading picture of the world and life », mais la transcende, en définissant des limites à cette image, à l'intérieur de laquelle celle-ci prend une puissance d'évocation supplémentaire. *La surface est la condition de la profondeur* : elle permet d'atteindre à l'universel, par le biais de la métamorphose esthétique. La littérature devient ainsi, pour reprendre le terme de Stevenson, épique.

## 2.2. L'ouverture à l'universel

Stevenson ne laisse donc aucune ambiguïté sur le fait que ce soit la littérature de genre qui permette d'atteindre une telle universalité. Comme nous l'avons montré précédemment, cette certitude découle du sentiment que seules ces formes étaient capables, étant donné les changements rapides dans le lectorat de l'époque, de toucher un public universel. Comme le résume Richard Ambrosini, « si Stevenson est devenu un “auteur populaire”, c'est parce que, au vu des conditions culturelles et historiques de son temps, cela était le seul moyen pour lui d'atteindre la source universelle de chaque forme littéraire, et de développer le potentiel mythique de la fiction<sup>1</sup> ». Les formes « populaires » sont comme des schémas originels, que chaque lecteur connaît et maîtrise, et qui permet donc à l'écrivain de toucher à l'universel. Stevenson s'en explique notamment dans un essai de 1887, intitulé « Pastoral ». Il y présente son ami John Todd, berger dans les Highlands, dont il loue le talent pour raconter des histoires au sujet de la culture immémoriale des clans écossais. « When he narrated, the scene was before you », dit de lui Stevenson ; « when he spoke of his own antique business, the thing took on a colour of romance<sup>2</sup> ». Ce John Todd est un exemple parmi d'autres de la fascination de Stevenson pour toutes les formes de l'histoire écossaise, que nous avons mentionnée auparavant. Son personnage est surtout intéressant pour la manière dont il permet à Stevenson de préciser un aspect de sa théorie de la fiction :

A trade that touches nature, one that lies at the foundations of life, in which we have all had ancestors employed, so that on a hint of it ancestral memories revive, lends itself to literary use, vocal or written. The fortune of a tale lies not alone in the skill of him that writes, but as much, perhaps, in the inherited experience of him who reads ; and when I hear with a particular thrill of things that I have ever done or seen, it is one of that

---

<sup>1</sup> Richard Ambrosini, « The Art of Writing and the Pleasure of Reading: R. L. Stevenson as Theorist and Popular Author », *op. cit.*, p. 33 : « if Stevenson became a “popular author”, it was because – given the cultural and historical conditions of his time – this was the only way to open him to reach the universal source of every literary form, and develop the myth-making potentials of fiction ».

<sup>2</sup> *W* 29, p. 34 : « Quand il racontait, la scène était sous vos yeux ; quand il parlait de son vieux métier, cela prenait une surprenante couleur romanesque ».

innumerable army of my ancestors rejoicing in past deeds. Thus novels begin to touch not the fine *dilettanti* but the gross mass of mankind, when they leave off to speak of parlours and shades of manner and still-born niceties of motive, and begin to deal with fighting, sailing, adventure, death or child-birth ; and thus ancient outdoor crafts and occupations [...] lift romance into a near neighborhood with epic<sup>1</sup>.

Le rapport effectué entre oralité traditionnelle et *romance* épique, ainsi que la théorisation du plaisir littéraire comme resurgissement de forces ancestrales, attestent de l'obsession de Stevenson pour la question du primitif et de la profondeur de l'histoire, comme l'a montré Julia Reid<sup>2</sup>. Surtout, « Pastoral » complète la théorie de l'épique dessinée dans les essais précédents : la profondeur que doit trouver l'écrivain en soignant la dimension morale de son œuvre est à la fois personnelle et universelle. La pensée de Stevenson, dont Julia Reid a montré à quel point elle empruntait à la pensée scientifique de l'époque, repose en effet sur l'idée que la plongée de l'écrivain à l'intérieur de son Moi permet de faire resurgir des strates de souvenirs enfouis dans le passé, et de créer un lien avec cette « innumerable army of the ancestors ». Par conséquent, la morale revient à élaborer une chaîne infinie de relations avec le passé, jusqu'au plus archaïque, afin de créer une littérature universelle – une littérature qui touche le plus grand nombre parce qu'elle s'appuie sur un héritage le plus large possible, et met en jeu une relation au passé partagée par tous. L'opposition un peu facile entre « parlours » et « outdoor occupations », que Stevenson reprend régulièrement, n'est qu'une autre manière de dénoncer la domination du dramatique sur le romanesque, qui coupe la littérature de ses racines archaïques.

Borges est dans la même logique que Stevenson lorsqu'il présente, à plusieurs reprises, la littérature fantastique comme la littérature universelle, alors que la littérature réaliste ne serait qu'une parenthèse. On ne compte pas le nombre de textes où l'écrivain argentin revient sur cette idée, résumée dans un dialogue avec Osvaldo Ferrari :

Yo diría que toda literatura es esencialmente fantástica ; que la idea de la literatura realista es falsa, ya que el lector sabe que lo que le están contando es una ficción. Y, además, la literatura empieza por lo fantástico o, como dijo Paul Valéry, el género más antiguo de la literatura es la cosmogonía, que vendría a ser lo mismo. Es decir, la idea de la literatura realista quizá date de la novela picaresca<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> W 29, p. 35 : « Un métier au contact de la nature, qui touche aux fondations de la vie, qui a concerné les ancêtres de tout un chacun, de sorte qu'à la moindre allusion des souvenirs ancestraux renaissent, se prête à une utilisation littéraire, orale ou écrite. La fortune d'un récit ne réside pas seulement dans le talent de celui qui écrit, mais aussi dans l'expérience dont a hérité le lecteur ; et quand quelque chose que je n'ai ni fait, ni vu suscite en moi un frisson spécial, c'est parce qu'un membre de l'innombrable armée de mes ancêtres se réjouit de ces exploits passés. C'est ainsi que les romans commencent à toucher non pas les subtils *dilettanti* mais l'immense masse de l'humanité : en abandonnant les discussions sur les salons, les bonnes manières et les subtilités de comportement, et en commençant à s'occuper de combats, navigations et aventures, de mort ou de naissance ; et c'est ainsi que les antiques métiers et occupations d'extérieur [...] situent le *romance* dans une forte proximité avec l'épique ».

<sup>2</sup> Julia Reid, *Robert Louis Stevenson, Science, and the Fin de Siècle*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *En diálogo I*, *op. cit.*, p. 160 : « Je dirais que toute littérature est essentiellement fantastique, que l'idée de la littérature réaliste est fautive étant donné que le lecteur sait que ce qu'on lui raconte est une fiction. En outre la littérature commence par le fantastique où, comme l'a dit Paul Valéry, le genre littéraire le

La première phrase relève de la confusion volontaire, puisque Borges y renvoie la question du mode de représentation au problème bien plus large de la fictionnalité d'un texte. La suite, en revanche, est une reprise de son argument habituel, selon lequel la littérature a commencé par le fantastique, par les cosmogonies et, plus généralement, les mythes de toutes sortes. La littérature fantastique serait donc l'expression de l'universel et de l'ancienneté immémoriale du récit et de ses origines orales.

Les structures fermées de la littérature de genre, par conséquent, doivent permettre de « situer la littérature dans une forte proximité avec l'épique », pour reprendre l'expression de Stevenson dans « Pastoral ». C'est dire, donc, que la profondeur de la littérature ne relève pas du commentaire sur elle-même, ou de la simple parodie : il s'agit, au contraire, de se rapprocher d'une certaine dimension mythique, pour conserver ce lien avec le passé et l'universel. Cortázar défend cette position dans sa conférence à Cuba de 1963, « Algunos aspectos del cuento », dont nous avons vu à quel point les thèses étaient très proches de celles de Stevenson dans « A humble remonstrance ». Comme l'écrivain écossais, Cortázar y défend l'idée qu'une forme close, géométrique, est le meilleur moyen de se rapprocher du potentiel mythique de la fiction. Les parallèles entre le conte et la photographie ou la victoire par K.O. en boxe, sont autant de manières de reproduire une dialectique limitation/ouverture qui repose sur le même principe que notre opposition entre surface et profondeur, en faisant de l'une la condition de l'autre. Il s'agit, comme il l'écrit lui-même, de « escoger y limitar una imagen o un acacimiento que sean *significativos* », « capaces de actuar en el lector como una especie de *apertura*<sup>1</sup> ». S'exprime dans le conte quelque chose qui dépasse sa propre limite, tout en étant conditionné par cette limite même. Que Cortázar parle de ce phénomène en termes d'énergie atomique<sup>2</sup> est assez révélateur : « un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta<sup>3</sup> ». Cette réaction qu'est capable de susciter le conte repose, comme chez Stevenson, sur le passage de l'individuel à l'universel :

Ese hombre que en un determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene – a veces sin que él lo sepa conscientemente – esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Todo cuento

---

plus ancien est la cosmogonie, ce qui revient au même. Autrement dit, l'idée de la littérature réaliste date peut-être du roman picaresque » (*Dialogues, op. cit.*, p. 303).

<sup>1</sup> *Cri*, p. 374 : « choisir et délimiter une image ou une action qui soient *significatives* », « capables d'agir sur le lecteur comme une sorte d'*ouverture* » (*Nbc*, p. 14).

<sup>2</sup> « Un buen tema tiene algo de sistema atómico, de núcleo en torno al cual giran los electrones » (*Cri*, p. 377).

<sup>3</sup> *Cri*, p. 376 : « un conte est significatif lorsqu'il rompt ses propres limites par cette explosion d'énergie spirituelle qui brusquement illumine quelque chose de bien plus vaste que la petite et parfois misérable anecdote qu'il raconte » (*Nbc*, p. 15).



perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria<sup>1</sup>.

La comparaison avec l'arbre est une sorte d'image inversée du thème de la profondeur, sans que le sens change : au lieu de penser l'ouverture du texte à l'universel comme un mouvement du sol aux racines, Cortázar l'illustre par un mouvement ascendant, partant de la graine. La logique est, bien sûr, exactement la même, la recherche de « la esencia misma de la condición humana » n'étant qu'une autre formulation de la quête morale de Stevenson. Le fait que l'écrivain argentin tienne ce discours à Cuba n'est évidemment pas un hasard : le lieu et le contexte historique se prêtent à une réflexion sur la littérature populaire, avec laquelle Cortázar, comme nous l'avons vu, prend ses distances lorsqu'il y voit une forme anachronique et démagogique. Le cœur du propos de « Algunos aspectos del cuento » est de définir, comme le font Borges et Stevenson, la littérature populaire comme une littérature à dimension mythique, et même épique, pour reprendre le terme stevensonien. Le rapport avec l'épopée est très clairement mentionné par Cortázar, lorsqu'il affirme qu'une telle littérature devrait naître à l'apparition de « un Homero que hiciese una Iliada o una Odisea de esa suma de tradiciones orales<sup>2</sup> » d'un pays – ici, c'est l'Amérique latine dans son entier que Cortázar a à l'esprit. L'exemple d'Homère est celui à suivre pour tout auteur cherchant à atteindre cette « fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande », comme ont su le faire avant lui les écrivains du Río de la Plata Ricardo Güiraldes, Horacio Quiroga et Benito Lynch :

Quiroga, Güiraldes y Lynch conocían a fondo el oficio de escritor, es decir que sólo aceptaban temas significativos, enriquecedores, así como Homero debió desechar montones de episodios bélicos y mágicos para no dejar más que aquellos que han llegado hasta nosotros gracias a su enorme fuerza mítica, a su resonancia de arquetipos mentales, de hormonas psíquicas como llamaba Ortega y Gasset a los mitos<sup>3</sup>.

Ces derniers mots montrent à quel point la pensée de Cortázar, comme celles de Stevenson et Borges, s'inscrit dans l'idée d'un retour à la littérature universelle, qu'il considère comme ayant forcément une valeur mythique. On remarquera dans ce passage l'insistance, à nouveau, sur la nécessité de sélectionner les « épisodes » du récit, afin de proposer la structure la plus lisse possible, où puisse se concentrer toute la force d'évocation du récit.

---

<sup>1</sup> *Cri*, p. 378 : « Cet homme qui, à un moment donné, choisit un sujet et en fait un conte sera un grand auteur si son choix contient – parfois sans qu'il ne le sache consciemment – cette fabuleuse ouverture de l'infime à l'immense, de la limite individuelle à l'essence même de la condition humaine. Tout conte amené à perdurer est comme la graine où dort l'arbre gigantesque. L'arbre grandira en nous, donnera de l'ombre dans notre mémoire » (*Nbc*, p. 17).

<sup>2</sup> *Cri*, p. 382 : « d'un Homère qui fasse une *Iliade* ou une *Odysée* à partir de l'accumulation de traditions orales » (*Nbc*, p. 20).

<sup>3</sup> *Cri*, p. 382 : « Quiroga, Güiraldes et Lynch connaissaient à fond le métier de l'écrivain, c'est-à-dire qu'ils n'acceptaient que les sujets significatifs, enrichissants, tout comme Homère avait dû écarter des tas d'épisodes de guerre ou de magie pour ne laisser que ceux qui sont arrivés jusqu'à nous grâce à leur énorme force mythique, à leur résonance d'archétypes spirituels, ou d'hormones psychologiques pour reprendre l'expression utilisée par Ortega y Gasset pour qualifier les mythes » (*Nbc*, p. 21).

L'expression « arquetipos mentales », employée par Cortázar, nous rappelle à quel point ces théories réaffirment l'inscription de nos auteurs dans la pratique du *romance*, forme originelle dont proviennent les littératures de genre. La dimension archétypale est l'une des caractéristiques définitoires proposées par Northrop Frye au sujet du *romance*, et cette dimension, si l'on suit Stevenson, naît de la fusion entre un événement et la densité morale d'un personnage qui la subit. Cette définition est à la base des « œuvres d'imagination raisonnée » dont Borges appelle à la renaissance dans la préface à *La invención de Morel* : elle fait la synthèse d'un idéal littéraire partagé, idéal stylistique, thématique et moral.

### 2.3. Mises en pratique : les voies de l'universel

Ces thèses, malgré leur précision, relèvent de la pensée théorique. Comment cette ouverture à l'universel, à la profondeur du fait littéraire, est-elle censée s'exprimer dans l'œuvre fictionnelle de nos écrivains ? Les positions théoriques, là encore, peuvent en fournir une idée, mais celle-ci n'est valable que par la comparaison avec la pratique. On cherchera donc ici à donner deux exemples principaux de la manière dont nos écrivains pensent accéder à cette profondeur mythique de la fiction.

#### *a. Bronillages axiologiques*

Le premier exemple repose sur le traitement des personnages. Si l'on accepte la théorie de Thomas Pavel selon laquelle le *romance* « suscite une comparaison entre la simplicité et la transparence axiologiques de l'univers fictionnel et la complexité et l'obscurité du monde de l'expérience<sup>1</sup> », il paraîtrait logique que nos auteurs, vu le cadre formel dans lequel ils travaillent, créent des personnages confrontés à des conflits axiologiques simples. La thèse de Pavel repose en effet sur l'idée que le monde du *romance* présente des normes et des valeurs morales simplifiées, où il est facile d'identifier si le personnage appartient au pôle positif ou négatif. Que cette entreprise de simplification soit présente chez nos auteurs est une évidence. Mais leur recherche de la profondeur les conduit aussi à remotiver la « transparence axiologique » en jouant sur la collision des deux pôles, de sorte que la densité morale dont nous parlions dans les lignes précédentes ne relève pas simplement de la transparence des normes : il s'agit bien d'atteindre à une complexité supérieure, en mettant en scène les points de rencontre de ces normes opposées, de façon à ce que la difficulté axiologique ne soit plus tant une évidence qu'un questionnement. Autrement dit, l'objectif est de s'emparer des personnages apparemment transparents pour les rapprocher du monde de l'expérience, les installant dans une sorte d'entre-deux où ils

---

<sup>1</sup> Thomas Pavel, « L'axiologie du romanesque », *op. cit.*, p. 288.

appartiennent à la fois à l'univers simplifié du romanesque et à l'univers complexe du réel. C'est là une façon d'atteindre à la profondeur morale définie par Stevenson, en élargissant le potentiel fictionnel de chaque personnage.

Les exemples de ce procédé sont nombreux dans notre corpus, mais ils ne sont nulle part plus clairs que lorsqu'ils concernent un personnage d'ores et déjà marqué axiologiquement, par son appartenance à un univers mythique ou fantasmé. On ne donnera ici que trois illustrations de ce cas, dont l'une des plus évidentes est la fameuse nouvelle de Borges « La casa de Asterión ». Borges y pousse le procédé de brouillage axiologique à son maximum, en octroyant une intériorité à un personnage mythique qui en est, initialement, complètement dépourvu. Le Minotaure a en effet, habituellement, un rôle purement monstrueux, son Labyrinthe étant un lieu où se dissout l'humain par la dévoration. En en faisant le narrateur d'une nouvelle, Borges renverse complètement la perspective, dans le but évident de doter le personnage mythique d'une humanité qui le transforme et nous fasse lire l'histoire d'une autre façon. Les premières lignes, très habilement, jouent avec la réputation du Minotaure, pour mieux la déconstruire : « Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura<sup>1</sup> ». Toute la nouvelle peut se lire comme un plaidoyer en réponse à ces accusations, par un usage systématique du contre-pied narratif. À la représentation habituelle qui en fait le persécuteur d'un peuple, le Minotaure répond par la mise en lumière de sa solitude et de sa propre peur de la foule, « temor que [le] infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta<sup>2</sup> ». Les lignes dans lesquelles il se décrit jouant seul dans le Labyrinthe tendent même vers le pathétique, du fait de l'invention de cet « autre Astérion » auquel il fait visiter sa demeure. Quant à son rôle sacrificiel, il est présenté de la manière la plus positive qui soit : tuer les neuf hommes condamnés au labyrinthe est une manière de « los liber[ar] de todo mal », leur rencontre se fait « alegremente », « sin que [se] ensangrante las manos<sup>3</sup> ». La conclusion, dès lors, est une forme de prière, où la victoire de Thésée sur le Minotaure est transformée en accomplissement du souhait de ce dernier : « Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas<sup>4</sup> », demande-t-il. Le fait que le Minotaure ne se défende pas face à Thésée met un point de final à l'entreprise d'humanisation du personnage, dont le portrait l'absout de toute violence.

Comme Borges, Cortázar cherche à brouiller l'axiologie purement négative d'un personnage mythique en s'emparant de la figure de Circé dans la nouvelle du même nom. Contrairement à ce

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 569 : « je sais qu'on m'accuse d'orgueil, peut-être de misanthropie et peut-être de démence » (*OeC*, p. 601).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 569 : « peur qu'ont provoquée en [lui] les visages des gens de la foule, visages sans relief ni couleur, comme la paume de la main » (*OeC*, p. 602).

<sup>3</sup> *ObC*, p. 570 : « les délivre[r] de toute souffrance », « joyeusement », « sans même que [ses] mains soient tachées de sang » (*OeC*, p. 603).

<sup>4</sup> *ObC*, p. 570 : « Pourvu qu'il me conduise dans un lieu où il y aura moins de galeries et moins de portes » (*OeC*, p. 603).

que réalise Borges, il ne s'agit pas pour Cortázar de rendre le personnage positif, mais de rendre sa monstruosité plus humaine, la détachant du stéréotype de la sorcière pour la transformer en étrange et angoissante obsession. La nouvelle de Cortázar est en effet l'histoire d'une renaissance : celle de Delia Mañara, la Circé du titre, qui passe progressivement de la torpeur à l'activité grâce à l'entrée dans sa vie d'un nouveau fiancé, Mario, pour qui elle prépare un poison mortel. C'est dans cette alliance de l'élan de vie et de l'instinct de mort que réside la nouveauté du texte de Cortázar, alliance permise par la narration fantastique<sup>1</sup>. Cette dernière, par le point de vue de Mario, laisse voir comment « la vuelta a la vida de Delia<sup>2</sup> » est inséparable de son activité mortelle de confection de bonbons empoisonnés. C'est, pour le dire autrement, le meurtre à venir de son fiancé qui fait revenir Delia dans le monde des vivants, elle qui apparaît dans les premières pages comme une forme noire, entièrement passive. La scène où elle offre à Mario un bonbon fourré au cafard est l'illustration définitive de cette dualité angoissante du personnage :

Le ofrecía el bombón como suplicando, pero Mario comprendió el deseo que poblaba su voz, ahora lo abarcaba con una claridad que no venía de la luna, ni siquiera de Delia. Puso el vaso de agua sobre el piano [...] y sostuvo con dos dedos el bombón, con Delia a su lado esperando el veredicto, anhelosa la respiración, como si todo dependiera de eso, sin hablar pero urgiéndolo con el gesto, los ojos crecidos -o era la sombra de la sala-, oscilando apenas el cuerpo al jadear, porque ahora era casi un jadeo cuando Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada<sup>3</sup>.

La dimension sexuelle de la scène ne saurait être plus évidente. Le trajet du « deseo » au « placer », en passant par la lenteur du rythme des événements, l'insistance sur les gestes à connotation sensuelle, la répétition de l'idée du halètement (par l'adjectif *anhelosa*, qui porte également le sens d'un désir ardent, puis par le doublon *jadear/jadeo*) ou le gémissement final, tend à associer la dévoration du bonbon à un orgasme, en l'occurrence frustré. Le rythme choisi par Cortázar fait de ce passage une longue montée musicale du désir, grâce à une suite de virgules qui se brise sur l'adjectif *frustrada*. La réutilisation de la classique association *Eros/Thanatos* est pour Cortázar une façon de transformer le stéréotype de la sorcière comme femme fatale : sa Circé n'est pas tant une magicienne malfaisante que la victime d'une obsession névrotique, qui ne peut vivre le désir que par la mort de l'autre. Le fait que Cortázar affirme avoir écrit la nouvelle pour

<sup>1</sup> Voir sur cette question Sophie Dufays, « Circé de Cortázar : au carrefour du mythe et du fantastique », *Folia Electronica Classica*, n°13, jan-juin 2007 et Sandra Gondouin, « Circé l'ambiguë : quelques révisions d'une figure mythique dans la littérature hispano-américaine », *Cahiers d'études romanes*, n°27, 2013, p. 209-219.

<sup>2</sup> C, p. 211 : « Delia, qui reprenait goût à la vie » (*Nbc*, p. 75).

<sup>3</sup> C, p. 219-220 : « Elle lui offrait le bonbon d'un geste suppliant et Mario comprit soudain le désir qui habitait sa voix, il le comprenait à présent avec une clarté qui ne venait ni de la lune ni même de Delia. Il posa le verre d'eau sur le piano [...] et il prit le bonbon entre deux doigts ; Delia à ses côtés attendait son jugement, un peu haletant comme si son bonheur en dépendait, sans rien dire mais le pressant du geste avec des yeux agrandis – ou bien était-ce l'ombre de la pièce –, son corps oscillant légèrement, car elle haletait ; elle haleta plus fort encore quand Mario porta le bonbon à sa bouche et fit le geste d'y mordre, mais il laissa retomber sa main et Delia gémit comme si on l'avait frustré à l'instant d'un plaisir infini » (*Nbc*, p. 83).

résoudre sa propre névrose, qui consistait à craindre de trouver des insectes dans la nourriture<sup>1</sup>, est très révélatrice de cette complexification axiologique. « Circé » ne fournit pas une version plus positive de la figure mythique, mais en propose un approfondissement, par le biais de l'expérience personnelle de l'auteur ; comme le Minotaure chez Borges, bien que dans un objectif différent, le récit s'empare d'un personnage à l'axiologie prédéfinie et l'humanise jusqu'à en brouiller la représentation.

Le troisième exemple de ce procédé ne concerne pas tant un personnage mythique qu'une figure qui, à elle seule, résume les stéréotypes d'un certain type de *romance* : le pirate, retravaillé par Stevenson au travers du personnage de Long John Silver. On se souvient de la manière dont l'auteur écossais, dans « A Humble Remonstrance », insiste sur le caractère purement conventionnel des personnages du roman d'aventures et, notamment, de celui du pirate. Comme il se doit, Stevenson, de la théorie à la pratique, effectue un écart conséquent, écart qui se réalise dans la complexité fascinante de Long John Silver. Sa première apparition, dans la taverne, est une image parfaite de ce qu'on imagine d'un pirate, au point que l'aspect de Silver est depuis devenu un pur archétype : sa jambe de bois, son perroquet, son vocabulaire de vieux loup de mer répondent aux vœux exprimés par Stevenson dans son essai. Il apparaît, par ailleurs, éminemment sympathique, « with a face as big as a ham – plain and pale, but intelligent and smiling<sup>2</sup> ». Son pouvoir de séduction fonctionne immédiatement sur Jim, et ne s'effacera jamais vraiment tout à fait durant tout le roman. Silver, en réalité, camoufle sous cette apparence joviale une noirceur profonde. Ce n'est en rien un hasard si cet aspect de sa personnalité apparaît dans des scènes auxquelles Jim n'est pas censé assister : celle de la barrique de pommes (chapitre XI), puis celle du meurtre de Tom (chapitre XIV). Dans les deux cas, c'est le déguisement de Silver qui disparaît, le révélant dans toute sa duplicité : caché dans la barrique, Jim comprend que Silver est un traître, avant de s'apercevoir, une fois débarqué sur l'île, qu'il est aussi un assassin. Ces deux scènes marquent l'apparition d'un autre monde, jusqu'alors dissimulé, au point que Jim, après l'assassinat, s'évanouit. « When I came again to myself », écrit-il, « the monster had pulled himself together<sup>3</sup> » : à l'inverse du Minotaure de Borges, dont la monstruosité cache une humanité, l'humanité de Long John cache sa monstruosité. « En un éclair, Silver vient d'assassiner l'innocence [...] de Jim », peut écrire Jean-Pierre Naugrette<sup>4</sup> ; Silver bascule du camp des « gentils » à celui des « méchants », pour reprendre le vocabulaire enfantin de la première lecture de *Treasure Island*, ou des adjuvants aux opposants, dans une version plus structuraliste de cette opposition. Cela étant, comme chez Cortázar et Borges, l'objectif est d'épaissir le personnage, de

---

<sup>1</sup> Ernesto González Bermejo, *Les Révélations d'un cronope*, op. cit., p. 164.

<sup>2</sup> *W* 2, p. 38 : « avec un visage en forme de gros jambon – pâle et sans relief, mais intelligent et souriant » (*IT*, p. 532).

<sup>3</sup> *W* 2, p. 65 : « Lorsque je revins à moi, le monstre avait retrouvé son allure habituelle » (*IT*, p. 566).

<sup>4</sup> Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson. L'aventure et son double*, op. cit., p. 128.

renoncer à la simplicité axiologique de la description. C'est bien pourquoi ce passage d'un camp à l'autre ne cesse, dans la suite de *Treasure Island*, d'être remis en question. Jim et Silver y jouent un chassé-croisé ambigu, l'un sauvant la vie de l'autre, au point que le pirate affirme que le jeune garçon est « the picter of [his] own self<sup>1</sup> ». Finalement battu, Silver reprend aussitôt son apparence initiale, et redevient « the same bland, polite, obsequious seaman of the voyage out<sup>2</sup> ». La narration de Jim, à l'image de celle de Mackellar dans *The Master of Ballantrae*, empêche de trancher définitivement le cas de Silver : il ne subit pas la punition habituelle du « méchant » classique, mais reste dans une zone floue où l'on ne saurait affirmer que son apparence aimable n'est qu'un masque. Tout concourt au contraire à indiquer la dualité fondamentale du personnage, qui réunit sous ses déguisements successifs les pôles axiologiques les plus éloignés. À l'image de Borges et de Cortázar, Stevenson travaille autour de tous les traits qui font du personnage un stéréotype, pour les remodeler et leur fournir une complexité nouvelle. Cette manière de faire se rejoint des pôles opposés en un seul personnage est un trait constant de l'écriture de nos auteurs, que la prolifération des figures du double ne fait que confirmer.

#### *b. L'image comme absolu*

Le deuxième vecteur d'ouverture à l'universel est l'utilisation d'images fortes, susceptibles de s'imposer à l'esprit du lecteur. La comparaison de Cortázar entre conte et photographie dans « Algunos aspectos del cuento » va dans ce sens, tout comme la réflexion théorique de Stevenson sur l'image dans la fiction. Jaime Alazraki a étudié avec une grande précision la manière dont le néo-fantastique cortazarien fonctionnait par propositions métaphoriques plutôt que par concepts<sup>3</sup>. Les métaphores y sont, estime-t-il, complètement ouvertes : l'analogie n'y est jamais complète, car rien ne correspond aux images proposées, si ce n'est une infinité de solutions. D'où, selon Alazraki, les limites intrinsèques des interprétations métaphoriques des contes de Cortázar, qui reposent, pour la plupart, sur une image centrale mystérieuse – un homme vomissant des lapins dans « Carta a una señorita en París », par exemple. Ces interprétations renvoient la métaphore à un mode de lecture où toute proposition fictionnelle est traduisible, alors que l'objectif de Cortázar est, au contraire, de créer une alternative ontologique en présentant une image fondamentalement intraduisible, car chargée d'un mystère inexplicable dans le monde réel. Il s'en explique très clairement dans un entretien, où on lui demande s'il part d'une image pour composer ses récits :

---

<sup>1</sup> *W* 2, p. 126 : « son portrait craché » (*IT*, p. 637).

<sup>2</sup> *W* 2, p. 155 : « il était redevenu le marin affable, poli et obséquieux que nous avons connu lors du voyage aller » (*IT*, p. 672).

<sup>3</sup> Jaime Alazraki, *En busca del unicornio, op. cit.*

Eso no es solamente una imagen : es una imagen profundamente cargada de algo que yo no sé qué es. es una imagen diferente de cualquier otra imagen. Yo puedo haber estado imaginando montones de cosas, como nos sucede en los momentos de distracción ; las imágenes pasan y desaparecen. Pero de golpe, cada tanto, hay una que, por decirlo así, se fija un poco más que las otras. Porque contiene una incitación, una carga. Hay un misterio, hay algo que yo tengo que descubrir en esa imagen. Y eso es lo que va a dar el cuento<sup>1</sup>.

Comme dans « Algunos aspectos del cuento », Cortázar utilise les notions de force ou de charge pour définir ce qui donne de la profondeur à son récit : l'idée centrale est que le lecteur, comme l'auteur lorsqu'il compose le texte, doit faire face à un « mystère » que transmet l'image, mystère qui, si l'on suit ce qu'en dit Alazraki, n'est pas interprétable. C'est également par ce biais que Stevenson voit la possibilité de créer une fiction épique. L'image est pour lui le lieu de la synthèse entre dramatique et romanesque, le point de rencontre entre le pouvoir évocateur de l'événement et l'épaisseur morale des personnages. C'est dans « A Gossip on Romance » que Stevenson va le plus loin dans son explication, dans des lignes qui résument ce que peut être, à ses yeux, le pouvoir de la littérature :

The threads of a story come from time to time together and make a picture in the web ; the characters fall from time to time into some attitude to each other or to nature, which stamps the story home like an illustration. Crusoe recoiling from the footprint, Achilles shouting over against the Trojans, Ulysses bending the great bow, Christian running with his fingers in his ears, these are each culminating moments in the legend, and each has been printed on the mind's eye for ever. Other things we may forget ; we may forget the words, although they are beautiful ; we may forget the author's comment, although perhaps it was ingenious and true ; but these epoch-making scenes, which put the last mark of truth upon a story and fill up, at one blow, our capacity for sympathetic pleasure, we so adopt into the very bosom of our mind that neither time nor tide can efface or weaken the impression. This, then, is the plastic part of literature : to embody character, thought, or emotion in some act or attitude that shall be remarkably striking to the mind's eye. This is the highest and hardest thing to do in words ; the thing which, once accomplished, equally delights the schoolboy and the sage, and makes, in its own right, the quality of epics<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar et Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, *op. cit.*, p. 63 : « Il ne s'agit pas seulement d'une image : l'image est lourdement chargée de quelque chose qui m'échappe. Autrement dit c'est une image différente de toute autre. Je peux avoir imaginé quantité de choses, comme cela arrive dans des moments de distraction ; les images passent et disparaissent. Mais soudain, de temps en temps, il y en a une qui, en quelque sorte, retient mon attention un peu plus que les autres. Car elle porte en elle une incitation, une charge. Il y a un mystère, il y a quelque chose que je dois découvrir dans cette image. Et c'est ce qui va donner la nouvelle » (Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 53).

<sup>2</sup> *W* 29, p. 86 : « Les fils d'une histoire se rencontrent parfois, pour tisser une image dans la toile, parfois les personnages adoptent, les uns envers les autres ou face à la nature, une attitude qui marque le récit comme une illustration. Robinson Crusoe découvrant, incrédule, des empreintes de pas, Achille hurlant ses imprécations à la face des Troyens, Ulysse bandant son grand arc, Christian fuyant en se bouchant les oreilles de ses doigts : ce sont là des moments cruciaux de la légende, et chacun restera à jamais gravé dans les mémoires. Nous pouvons oublier tout le reste, oublier les mots, même s'ils sont magnifiques, oublier les commentaires de l'auteur, même s'ils sont pertinents - mais ces scènes qui font date marquent une histoire du sceau de la vérité et comblent, d'un seul coup, notre capacité d'adhésion, nous les recueillons au plus secret de notre esprit, là où ni le temps ni le monde ne peuvent en effacer, ou atténuer la trace. Tel est donc le pouvoir plastique de la littérature : incarner un personnage, une pensée, une émotion, dans une action, ou une attitude qui frappe les esprits, pour s'y imprimer à jamais. C'est la chose la plus

L'idée de la synthèse est ici notée dans les premières lignes, à travers la métaphore de la toile dans laquelle s'inscrit, à la confluence de plusieurs lignes du récit, une image marquante. On notera au demeurant que Stevenson cite quatre exemples qui unissent un événement fort à un personnage qui tient, en général, le rôle principal de l'histoire : c'est dire s'il reste ici dans la droite ligne de sa pensée d'ensemble sur le romanesque et le dramatique, l'événement et le personnage. Cela étant, ce passage va plus loin, en indiquant un moyen concret de « seize on the heart of the suggestion<sup>1</sup> », comme il le dit dans les lignes suivantes. L'image hérite en effet d'un pouvoir qui n'est pas loin de la magie, de l'enchantement. L'expression « so that neither time nor tide can efface or weaken the impression » indique bien le caractère universel que lui donne Stevenson ; à l'évidence, l'image est conçue comme vecteur de l'épique, au sens où elle crée ce lien temporel et psychologique avec le substrat archaïque reposant en chaque homme, dont Stevenson parle dans « Pastoral ». Les exemples choisis le confirment : tous sont issus d'œuvres ayant dépassé le cadre de la littérature pour devenir des mythes globaux, reconnus par tous. L'image, en ce sens, participe de la « saturation symbolique » qui est au fondement de ce qu'est un mythe littéraire<sup>2</sup>. Elle relève aussi d'une pensée de l'incarnation : la littérature ne peut être épique si elle n'a pas ces moments de condensation absolue qui sont, si l'on suit Stevenson, presque plus important que le reste du texte. Notons que la logique stevensonienne est respectée : de la même manière que la surface est la condition de la profondeur, la structure est la condition d'apparition de l'image, même si celle-ci est, au final, ce qui reste en mémoire.

Marcel Schwob a proposé, dès 1896, une analyse d'une grande finesse de la manière dont fonctionne l'image chez Stevenson, en montrant comment elle organise tous ses récits : « ce sont des images irréelles », écrit-il, « puisque aucun œil humain ne saurait les voir dans le monde que nous connaissons. Et cependant elles sont, à proprement parler, la quintessence de la réalité<sup>3</sup> ». Schwob donne plusieurs exemples, très convaincants, auxquels on pourrait ajouter une liste fort longue. On se contentera ici d'étudier la manière dont *The Master of Ballantrae* est organisé autour de ces « images irréelles », qui s'émancipent de la structure dans le but de créer un effet universel. La première d'entre elles apparaît dès le chapitre 1. La brouille entre les frères Henry et James pour savoir qui ira se battre pour défendre la cause jacobite<sup>4</sup> conduit à trancher en jouant à pile ou face. James l'ayant emporté, sa fiancée, Alison, jette de colère la pièce « clean through the

---

haute, et la plus difficile à réaliser avec des mots - mais aussi, une fois accomplie, celle qui enchante également le sage et l'écolier, et acquiert de plein droit la qualité de l'épopée » (EAF, p. 218).

<sup>1</sup> W 29, p. 87 : « saisir le plus secret d'une fascination » (EAF, p. 219).

<sup>2</sup> Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature*, vol. 55, n°3, 1984, p. 112-126.

<sup>3</sup> Marcel Schwob, article sans titre, publié dans le *Spicilege*, 1896, cité in *Robert Louis Stevenson, op. cit.*, p. 310-314.

<sup>4</sup> Le roman débute en 1745, alors que l'Écosse se déchire entre jacobites catholiques et la dynastie des Hanovre, protestante et pro-anglaise, qui les a chassés du pouvoir en 1688. Comme beaucoup de familles écossaises de l'époque, les Durie décident de ne pas insulter l'avenir en gardant un pied dans chaque camp.



family shield in the great painted window<sup>1</sup> ». Cette défiguration du blason est la première image forte du roman, et résume à l'avance la tragédie qui va frapper la famille : comme le blason, les Durie sont frappés par le sort qui ouvre des années de querelle familiale ne pouvant aboutir qu'à la mort des deux frères. « We shall live to repent of this<sup>2</sup> », dit Henry juste avant que la pièce traverse le blason. Le roman, par conséquent, s'ouvre sur l'image de la destinée tragique d'une famille brisée, la pièce représentant l'élément perturbateur qu'est le Maître. La seconde image récupère ces données pour les recomposer sous une autre forme, qui n'est plus seulement symbolique. Il s'agit de la scène du duel entre les deux frères, sur le sol gelé, seulement éclairé par deux chandeliers. Henry y transperce James de son épée, mais le corps de ce dernier, laissé un instant sans surveillance, disparaît. C'est par les yeux du narrateur Mackellar que Stevenson transmet l'image :

One of the candlesticks was overthrown, and that taper quenched. The other burned steadily by itself, and made a broad space of light upon the frosted ground. All within that circle seemed, by the force of contrast and the overhanging blackness, brighter than by day. And there was the bloodstain in the midst ; and a little farther off Mr. Henry's sword, the pommel of which was of silver ; but of the body, not a trace. My heart thumped upon my ribs, the hair stirred upon my scalp, as I stood there staring - so strange was the sight, so dire the fears it wakened<sup>3</sup>.

On sent bien que Stevenson, dans ce passage, crée un tableau, tout entier fondé sur les contrastes : le clair-obscur y répond à l'opposition entre le blanc et le rouge, le tout délimité par un cercle net. La continuité avec la scène du chapitre 1 est claire, puisqu'il s'agit de traduire une deuxième fois la rivalité tragique entre les deux frères. Mais l'image, ici, comporte une dimension supplémentaire : la présence de Mackellar et sa réaction à ce spectacle font basculer le récit dans le fantastique, en introduisant l'hypothèse des pouvoirs surnaturels du Maître, capable de revenir d'entre les morts, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2. L'image, par conséquent, a une fonction supplémentaire, qui est de donner au personnage de James Durie une aura de mystère, qui va jusqu'au pur surnaturel. C'est d'ailleurs à une synthèse de ces deux premières images que travaille la troisième grande scène du roman, qui a lieu lors de la traversée menant le Maître et Mackellar en Amérique, où ont fui Henry et sa famille. Mackellar, sur le pont du bateau, se retrouve face au Maître assis sur le bastingage, parfois au-dessus de lui, parfois en-dessous, du fait des oscillations violentes du navire. « I looked on upon this », écrit Mackellar, « with a growing

---

<sup>1</sup> *W* 12, p. 11 : « au beau milieu du blason familial qui ornait la grande verrière » (*MB*, p. 667).

<sup>2</sup> *W* 12, p. 10 : « Nous nous en repentirons toute notre vie » (*MB*, p. 667)

<sup>3</sup> *W* 12, p. 82 : « L'un des chandeliers était renversé et la chandelle éteinte. L'autre continuait de brûler toute seule et faisait un grand rond de lumière sur le sol gelé. Tout ce qui était dans ce cercle semblait, par contraste avec l'obscurité qui enveloppait le lieu, plus clair qu'en plein jour. Et au beau milieu, il y avait la tache de sang ; un peu plus loin, l'épée de M. Henry, dont le pommeau était d'argent ; mais aucune trace du corps. Mon cœur se mit à battre à tout rompre, mes cheveux se hérissèrent sur mon crâne, comme je restai là à regarder – tant le spectacle était étrange, tant les frayeurs qu'il suscitait étaient affreuses » (*Ibid.*, p. 765).

fascination, as birds are said to look on snakes<sup>1</sup> ». On remarquera que c'est encore une fois la « fascination » de Mackellar qui précède l'apparition de l'image ; l'assimilation du Maître à un serpent, par ailleurs, reconduit l'atmosphère diabolique que Stevenson construit autour du personnage. Le fait de l'installer en équilibre précaire sur le bastingage est également une manière de filer la métaphore de l'homme en équilibre sur un fil, s'en remettant au hasard comme lors de la scène d'ouverture. La puissance de cette image dans l'économie du récit vient du fait que Mackellar, comme hypnotisé, tente, sans succès, de pousser le Maître par-dessus le bastingage. S'ensuit alors une conversation entre les deux hommes où se complexifie le personnage de James Durie : imperceptiblement, le récit questionne la répartition entre Bien et Mal au sein de la lutte fratricide, laissant Mackellar hésitant sur sa propre conduite.

La construction du récit par images successives trouve son aboutissement dans la grande scène finale, qui a pour décor la forêt gelée des monts Adirondacks. Henry et Mackellar y pourchassent le Maître, lancé à la quête d'un trésor en compagnie de son second, l'Hindou Secundra Dass, et d'un groupe de brigands. Après avoir entendu un récit attestant de l'assassinat de son frère, Henry décide de partir à la recherche de sa tombe. Il découvre alors la scène du spectacle sur laquelle va se clore le roman. Son importance est sous-entendue par le travail d'approche réalisé par l'écriture, qui passe par un lent dévoilement, où les bruits et la lumière sont les premiers indices. La scène est ensuite décrite par Mackellar :

The next moment we were gazing through a fringe of trees upon a singular picture.

A narrow plateau, overlooked by the white mountains, and encompassed nearer hand by woods, lay bare to the strong radiance of the moon. Rough goods, such as make the wealth of foresters, were sprinkled here and there upon the ground in meaningless disarray. About the midst, a tent stood, silvered with frost : the door open, gaping on the black interior<sup>2</sup>.

Comme pour la scène du duel, Stevenson dessine un tableau, ce que l'expression « a singular picture » rend évident. Il réutilise pour cela les mêmes contrastes de noir et blanc, et même la touche argentée (« « silvered frost ») qui était celle, dans la scène précédente, de l'épée de Henry ; tout est fait, à l'évidence, pour créer un écho avec l'image du sang sur la neige, préparant ainsi ce que l'on s'apprête à voir. Car la narration repousse la vision proprement dite : elle opère par rétrécissement progressif du cadre, s'attardant sur tout ce qui entoure la scène, décrivant, juste

---

<sup>1</sup> *W* 12, p. 125 : « Je regardais ce phénomène avec une fascination croissante, comme les oiseaux, dit-on, regardent les serpents » (*MB*, p. 823).

<sup>2</sup> *W* 12, p. 167 : « L'instant d'après, à travers un rideau d'arbres, un étrange spectacle s'offrit à nos regards. / Un étroit plateau, dominé par les montagnes blanches et enserré par les bois les plus proches, étalait sa nudité à l'éclat puissant de la lune. Des objets grossiers, comme ceux qui font la richesse des forestiers, étaient éparpillés ici et là sur le sol, dans un désordre incompréhensible. Vers le centre se dressait une tente, argentée par le givre, dont l'ouverture béante laissait voir un intérieur tout noir » (*MB*, p. 881).

après, d'autres détails du camp. Mackellar travaille ce suspense en insérant son propre commentaire, qui précède le spectacle en question, puis son interprétation :

It was always moving to come upon the theatre of any tragic incident ; to come upon it after so many days, and to find it (in the seclusion of a desert) still unchanged, must have impressed the mind of the most careless. And yet it was not that which struck us into pillars of stone ; but the sight (which yet we had been half expecting) of Secundra ankle deep in the grave of his late master. He had cast the main part of his raiment by, yet his frail arms and shoulders glistened in the moonlight with a copious sweat ; his face was contracted with anxiety and expectation ; his blows resounded on the grave, as thick as sobs ; and behind him, strangely deformed and ink-black upon the frosty ground, the creature's shadow repeated and parodied his swift gesticulations [...].

I heard Mountain whisper to Sir William, « Good God! it's the grave! He's digging him up! » It was what we had all guessed, and yet to hear it put in language thrilled me<sup>1</sup>.

Cette description permet de faire la synthèse des deux genres développés tout au long du roman et entre lesquels le récit oscille constamment : d'une part la tragédie, introduite par la métaphore dramatique par laquelle Mackellar évoque le décor (« the theatre of any tragic incident ») ; d'autre part le récit fantastique, comme toujours indiqué par le frisson qui saisit Mackellar, ici par le biais du verbe *thrill*. Cette synthèse est aussi celle des images précédentes, du tragique de la scène d'ouverture à la possibilité du surnaturel de la scène de duel. Stevenson opère donc une condensation de tous les thèmes dans ce grand final, qui va trouver son expression finale dans l'image sur laquelle se clôt le roman. Les explications de Secundra Dass permettent en effet de comprendre qu'il a enterré le Maître vivant, en profitant du froid, pour le faire échapper aux brigands qui l'accompagnaient. Il cherche donc à le ramener à la vie en le réchauffant, ce qui aboutit à la scène suivante, lorsqu'il croit avoir réussi :

Leaning swiftly forth, I thought I could myself perceive a change upon that icy countenance of the unburied. The next moment I beheld his eyelids flutter ; the next they rose entirely, and the week-old corpse looked me for a moment in the face.

So much display of life I can myself swear to. I have heard from others that he visibly strove to speak, that his teeth showed in his beard, and that his brow was contorted as with an agony of pain and effort. And this may have been ; I know not, I was otherwise engaged. For at that first disclosure of the dead man's eyes, my Lord Durrisdeer fell to the ground, and when I raised him up, he was a corpse<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *W 12*, p. 167-168 : « Il est toujours émouvant d'arriver sur le théâtre d'un événement tragique ; mais y arriver après plusieurs jours et le retrouver (dans l'isolement des solitudes) sans aucun changement avait de quoi impressionner les moins sensibles. Pourtant, ce ne fut pas cela qui nous transforma en statues de pierre, mais le spectacle (auquel pourtant nous nous attendions à moitié) de Secundra enfoncé jusqu'aux chevilles dans la tombe de son défunt maître. Bien qu'il eût rejeté la plupart de ses vêtements, ses bras et ses épaules grêles luisaient d'une sueur abondante, au clair de lune ; son visage était crispé par l'inquiétude et l'attente ; ses coups, répétés comme des sanglots, résonnaient sur la tombe ; et derrière lui, étrangement déformée, et d'un noir d'encre sur le sol gelé, son ombre répétait, en les parodiant, ses gesticulations rapides [...]. J'entendis Mountain chuchoter à Sir William : « Bon Dieu ! C'est la tombe ! Il est en train de le déterrer ! » C'était ce que nous avions tous deviné, mais je frissonnai en entendant formuler la chose » (*MB*, p. 882).

<sup>2</sup> *W 12*, p. 169-170 : « En me penchant vivement en avant, il me sembla percevoir un changement sur les traits glacés du déterré. L'instant d'après, je vis battre ses paupières ; puis elles se soulevèrent tout à fait, et ce cadavre d'une

L'aboutissement de ce long récit à la fois tragique et fantastique emprunte donc aux deux tonalités : c'est ce fil rouge surnaturel qu'incarnait l'immortalité supposée du Maître qui met fin à la vie de son frère, et accomplit le destin tragique de la famille, résumé par la tombe dans laquelle tous deux sont enterrés. Cette image finale condense toutes celles qui l'ont précédée, et clôt le roman en assurant l'unité de sa structure. Le trou noir de la tombe, finalement refermé, répond au trou au milieu du blason de la maison familiale, absorbant ainsi la dualité qui n'a cessé d'être mise en scène tout au long du récit. L'image assure, qui plus est, la dimension mythique que Stevenson veut donner au roman, en empruntant au mythe lui-même ; car cette version écossaise de la rivalité entre Abel et Caïn se conclut par une scène renvoyant directement au mythe originel, avec cet œil continuant à regarder jusque dans la tombe. L'engendrement successif des images a mené le roman à son terme, assurant à la fois la cohérence de sa structure et sa proximité avec le mythe.

Borges et Bioy Casares n'ont jamais caché que la pensée de Stevenson sur la place de l'image a eu une grande influence sur leur écriture. Borges le laisse notamment entendre dans la préface à *Histoire universal de la infamia* où, après avoir mentionné ce que le recueil devait à Stevenson, il insiste sur le procédé de « propósito visual » qui passe par la « reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas<sup>1</sup> ». Interrogé par Daniel Balderston sur le sujet, il confirme sans ambiguïté que Stevenson est à l'origine du style du livre : « je voulais », écrit-il, « qu'il soit visuel tout le temps, parce que j'allais au cinéma, et je voulais que chaque page ressemble à une scène sur les planches ou à l'écran<sup>2</sup> ». On a vu à quel point ce procédé était évident dans l'écriture cinématographique de « El asesino desinteresado Bill Harrigan ». Bioy Casares insiste tout autant sur l'influence qu'a eu Stevenson de ce point de vue :

Stevenson dit quelque chose qui me paraît très important : lorsqu'il écrit des récits, il veut faire parvenir au lecteur des images vives... Eh bien je trouve qu'il a raison. Et cela m'est très utile : lorsque je suis en train d'écrire comme James, je me souviens de quelque chose de Stevenson et je l'utilise, et j'en éprouve toujours de la gratitude, et le lecteur aussi, car il me paraît important que le lecteur puisse voir ce qu'il est en train de lire pour se sentir davantage captivé<sup>3</sup>.

L'opposition entre James et Stevenson, sur ce point, semble être un avis partagé chez les deux écrivains argentins, Borges n'hésitant pas à affirmer que, dans l'écriture de Henry James, « on ne

---

semaine me regarda en face un instant./ Qu'il ait donné un tel signe de vie, je suis tout prêt à le jurer. J'ai entendu d'autres témoins dire qu'il avait visiblement essayé de parler, que ses dents étaient apparues au milieu de sa barbe et que son front s'était plissé, sous l'empire d'une douleur et d'un effort extrêmes. Cela est bien possible ; mais je n'en sais rien, j'étais occupé ailleurs. Car, dès que s'ouvrirent les yeux du mort, Milord Durrisdeer s'effondra à terre, et quand je le relevai, ce n'était plus qu'un cadavre » (*MB*, p. 884).

<sup>1</sup> *ObC*, p. 289 : « perspective visuelle », « réduction de toute la vie d'un homme à deux ou trois scènes » (*OeC*, p. 299).

<sup>2</sup> *Robert Louis Stevenson, op. cit.*, p. 240.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 256.

voit jamais rien<sup>1</sup> ». Cela étant, Borges, dans ce même entretien avec Daniel Balderston, note qu'il a peu à peu renoncé à la méthode stevensonienne, jusqu'à ne plus utiliser ce recours visuel. Comme le lui fait remarquer Balderston, il suit en cela la même pente que Stevenson. Dans une lettre à Henry James, ce dernier, pour montrer que sa fiction est de moins en moins tournée vers l'imagination visuelle, a en effet cette formule restée fameuse : « death to the optic nerve<sup>2</sup> ». Bioy Casares, quant à lui, semble considérer que ce tournant tardif dans le style de Stevenson ne vaut pas la peine d'être mentionné : « le Stevenson éternel ne regrette rien<sup>3</sup> », déclare-t-il à Balderston.

Daniel Balderston a étudié dans le détail les proximités entre Borges et Stevenson sur cette question, dans le deuxième chapitre de sa thèse<sup>4</sup>. Nous nous concentrerons donc ici, à titre d'exemple, sur la manière dont fonctionne l'image dans les deux romans de Bioy Casares, qui procèdent de la même façon d'ouvrir les structures par l'imagination visuelle. La place des images dans *La invención de Morel* comme dans *Plan de evasión* est en effet capitale, même si elle ne structure pas exactement la narration de la même façon que chez Stevenson. Chez ce dernier, les images sont un processus d'engendrement ; chez Bioy Casares, elles relèvent plutôt du mystère à déchiffrer, au sens où elles sont elles-mêmes le sujet principal du récit. *La invención de Morel* est un roman dans lequel tout tourne autour de l'image. L'enquête menée par le narrateur pour déterminer qui sont les habitants de l'île est, comme on le découvre peu à peu, le résultat d'une illusion, puisque ces derniers ne sont pas des êtres vivants mais des enregistrements faits par la machine de Morel. L'obsession développée par le narrateur pour le personnage de Faustine repose donc sur une image, et non sur la réalité : Morel a enregistré les actions d'une semaine entière, qui se répètent éternellement sous la forme de projections très réalistes, donnant l'impression que l'île est habitée. « Creí que las imágenes vivían<sup>5</sup> », regrette le narrateur, une fois la découverte effectuée et sa solitude sur l'île confirmée. Or, et c'est tout son intérêt, le roman de Bioy Casares n'est pas une critique de l'illusion fournie par l'image. Le narrateur espère même peu à peu que l'invention de Morel soit améliorée, afin d'approcher l'illusion de la vie. Plutôt que de rejeter, déçu, les images, le narrateur s'y plonge entièrement : « vivir con las imágenes es una dicha<sup>6</sup> », écrit-il ainsi, progressivement persuadé des bienfaits de l'invention. On croit même apercevoir, dans cet éloge de l'image, un écho de la pensée esthétique de Borges et Bioy :

Acostumbrado a ver una vida que se repite, encuentro la mía irremediablemente casual. Los propósitos de enmienda son vanos : yo no tengo próxima vez, cada momento es único, distinto, y muchos se pierden en los descuidos. Es cierto que para las imágenes tampoco hay próxima vez (todas son iguales a la primera).

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>2</sup> Lettre à Henry James, décembre 1893, *W* 35, p. 66 : « mort au nerf optique » (*LmS*, p. 820).

<sup>3</sup> *Robert Louis Stevenson, op. cit.*, p. 256.

<sup>4</sup> Daniel Balderston, *El precursor velado, op. cit.*, p. 42-62.

<sup>5</sup> *Nov*, p. 77 : « J'ai cru que les images vivaient » (*Rom*, p. 61).

<sup>6</sup> *Nov*, p. 79 : « vivre en compagnie de ces images est une chance » (*Rom*, p. 63).

Puede pensarse que nuestra vida es como una semana de estas imágenes y que vuelve a repetirse en mundos contiguos<sup>1</sup>.

Comment ne pas penser, en lisant cette opposition entre le « casual » et la vie structurée par la répétition, à ce que propose Borges dans « El arte narrativo y la magia », ou même au propos de la préface du roman, qui oppose justement désordre réaliste et imagination raisonnée ? Cette impression est confirmée par un commentaire du narrateur quelques pages auparavant, qui parle bien en termes esthétiques de la recherche de Morel : « un hombre solitario no puede hacer máquinas ni fijar visiones, salvo en la forma trunca de escribirlas o dibujarlas, para otros, más afortunados<sup>2</sup> ». Le commentaire du narrateur tend à faire de Morel un créateur, qui a su donner à la vie une forme « trunca », en la réduisant à une structure répétitive et parfaitement organisée, qui s'oppose à l'informe du hasard quotidien. En un sens, Bioy Casares ne fait rien d'autre que mettre en abyme ses propres conceptions de la fiction, partagées et développées avec Borges. Les images ne sont donc pas l'illusion que la fiction doit s'empresser de dissiper : elles sont la forme idéale de la fiction même, à condition que quelqu'un vienne donner à cette surface apparente de répétition une profondeur, en la mettant en mouvement et en faisant face à son mystère. C'est pourquoi le roman se conclut par le désir du narrateur de s'intégrer à la machine, et de devenir une image qui puisse tenir compagnie à celle de Faustine. Le narrateur, par conséquent, joue le même rôle que le lecteur, venant apporter sa contribution à l'œuvre initiale, comme l'a très justement remarqué Jean-Paul Engélibert :

L'herméneute, au terme de sa recherche, a reconstitué l'invention de Morel. On reconnaît dans cette imitation à distance les rapports que le lecteur d'un livre noue avec son auteur : le travail d'interprétation conduit à refaire pour son propre compte le parcours de l'auteur, à – littéralement – se mettre à sa place pour actualiser la signification du texte (qui demeure virtuelle dans l'attente d'un lecteur)<sup>3</sup>.

Cela étant, l'image n'est pas seulement vouée à être le miroir de la fiction en train d'être lue. La découverte finale du narrateur, qui comprend que la seule façon de s'intégrer à la machine est de mourir, donne une teinte plus ambiguë à la question. Sa réflexion sur la possibilité que l'âme quitte le corps et passe dans l'image<sup>4</sup> n'est que la version optimiste du dilemme que présente le texte ; car, même si la solution du narrateur est « la garantía de la eterna contemplación de

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 80 : « Habitué à voir une vie qui se répète, je trouve la mienne irrémédiablement régie par le hasard. Les intentions d'y remédier sont vaines ; pour moi, il n'y a pas de prochaine fois, chaque instant est unique, différent, et nombreux sont ceux qui se perdent en distractions. Il est vrai que pour ces images, non plus, il n'y a pas de prochaine fois (toutes les fois sont identiques à la première)./ On pourrait imaginer que notre vie ressemble à une semaine de ces images, et qu'elle va se répéter dans des mondes contigus » (*Rom*, p. 63).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 76 : « un homme solitaire ne peut pas construire de machines ni fixer des visions, sauf sous une forme mutilée en les dessinant pour d'autres, plus heureux que lui » (*Rom*, p. 60).

<sup>3</sup> Jean-Paul Engélibert, « L'aventure ou le roman et son intrigue : Poe, Bioy Casares, Ricardou », in Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas, *Poétiques du roman d'aventures, op.cit.*, p. 253.

<sup>4</sup> *Nov*, p. 88-89.

Faustine<sup>1</sup> », elle n'en reste pas moins un suicide et un abandon du monde réel. Le débat intérieur à l'œuvre dans l'esprit du narrateur au cours des dernières pages du roman résume tout ce que l'image, comme motif et comme procédé fictionnel, apporte au récit : la structure romanesque, close et « artificielle », s'incarne dans ces images, en même temps que ces dernières la dépassent et l'interrogent, exprimant le mystère de la création artistique, qui ajoute et enlève à la vie dans un même geste.

Plus généralement, l'image, dans les deux romans de Bioy Casares, est au cœur de l'expérimentation scientifique et, partant, de l'expérimentation fictionnelle. Castel, dans *Plan d'évasion*, va encore plus loin que Morel en transformant directement la manière dont les hommes voient, par une opération qui relève, du point de vue rationnel, de la science-fiction. Dans la description qu'il fait de cette opération, on retrouve exactement la même opposition entre ordre et chaos vue précédemment :

William James afirma que el mundo se nos presenta como un indeterminado flujo, una especie de corriente compacta, una vasta inundación donde no hay personas ni objetos, sino confusamente, olores, colores, sonidos, contactos, dolores, temperaturas... La esencia de la actividad mental consiste en cortar y separar aquello que es un todo continuo, y agruparlo, utilitariamente, en objetos, personas, animales, vegetales... Como literales sujetos de James, mis pacientes se enfrentarán con esa renovada mole, y en ella tendrán que remodelar el mundo. Volverán a dar significado al conjunto de símbolos. La vida, las preferencias, mi dirección, presidirán esa busca de objetos perdidos, de los objetos que ellos mismos inventarán en el caos<sup>2</sup>.

Cette obsession de Bioy et de Borges pour la mise en ordre du chaos du monde est ainsi problématisée, à l'intérieur même du récit fictionnel, par l'expérience scientifique, à bien des égards monstrueuse, qui consiste à changer la façon de percevoir des cobayes. Tout se passe comme si le roman donnait à voir, en filigrane, un lecteur lui-même cobaye de cette entreprise de réorganisation structurelle du chaos de la réalité, avec les résultats discutables qu'elle peut donner. L'image, dans ce contexte, est à la fois exemple et mise en question du modèle, offrant une apparence de surface et révélant, au fur et à mesure, sa profondeur : profondeur de la fiction, capable de survivre au caractère stéréotypé de sa structure, et profondeur morale, par le biais de l'interrogation sur l'effet que peut avoir l'invention fictionnelle et de la réorganisation du réel.

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 93 : « la garantie de la contemplation éternelle de Faustine » (*Rom*, p. 74).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 199 : « William James affirme que le monde se présente à nous comme un flux indéterminé, une sorte de courant compact, une vaste inondation où il n'y a pas des personnes ou des objets, mais un mélange confus d'odeurs, de couleurs, de sons, de contacts, de sensations, de températures... L'activité mentale consiste essentiellement à découper et à séparer, dans ce qui est un tout continu, des éléments qu'elle regroupe de façon utilitaire en objets, en personnes, en animaux, en végétaux... Mes patients, véritables disciples de James, affronteront ce tout continu, perpétuellement renouvelé, et ils devront y remodeler le monde. Ils redonneront une signification à l'ensemble des symboles. La vie, leurs préférences sélectives, ma direction présideront à cette quête d'objets perdus, d'objets qu'eux-mêmes tireront du chaos » (*Rom*, p. 161).

### 3. Conclusion : l'épique, valeur suprême de la fiction ?

Résumons : nos auteurs, à un degré plus ou moins important selon les textes et selon les préférences de chacun, utilisent la littérature de genre dans un geste extrêmement pensé et théorisé de relecture des héritages génériques, et voient dans cette dernière la forme idéale pour mettre en place des récits jouant sur deux niveaux de lecture : une lecture strictement générique, en surface, et une autre plus développée, en profondeur.

Ces développements peuvent amener à s'interroger sur le cadre théorique dans lequel situer nos auteurs. Le travail de mélange des genres, de parodie et de brassage ironique des cultures pourrait assez facilement être mis en rapport avec ce que la critique a pu appeler postmodernisme. Ce rapprochement a d'ailleurs été fait, de façon plus ou moins développée, par Matthieu Letourneux à propos de Stevenson<sup>1</sup> et par Jaime Alazraki au sujet de Borges et Cortázar, entre autres<sup>2</sup>. Or, comme le reconnaît Alazraki, la notion même de postmodernisme a une telle amplitude qu'elle peut être associée à des auteurs sur des critères différents. Lui-même voit Borges comme un postmoderne selon les définitions de Fokkema, basées sur la métatextualité et la participation du lecteur<sup>3</sup>, mais relie Cortázar à un postmodernisme davantage anti-intellectuel et contestant la hiérarchie entre *high culture* et *low culture*, dans l'esprit de Susan Sontag<sup>4</sup>. D'autre part, la notion même de postmodernisme est souvent, comme l'a remarqué Jean-Marie Schaeffer, une facilité théorique pour parler de tous les phénomènes de mélange des genres, alors même que le manque de recul historique rend fort mal aisée la distinction d'un paradigme aussi clair<sup>5</sup>. Cela est d'autant plus vrai qu'une telle généralisation fait fi de contextes historiques et géographiques qui, pour nos auteurs, ne sont pas encore ceux du postmodernisme<sup>6</sup>. Si le questionnement de nos auteurs à bien à voir avec la mise en question des frontières génériques et des hiérarchies littéraires, les renvoyer dans le giron du postmodernisme ne semble ainsi être qu'une manière de renoncer à développer plus précisément ce qui fait leur particularité. C'est pourquoi il est très important de souligner que les genres littéraires, chez eux, ne sont pas seulement vus comme des anachronismes qu'il s'agirait à tout prix de transgresser, mais comme le fondement même de leur pratique. Comme nous avons cherché à le préciser au début de ce chapitre, leur pratique n'est pas à lire hors de toute inscription générique, mais à l'intérieur de

---

<sup>1</sup> Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 209.

<sup>2</sup> Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar : aproximaciones a su obra*, Barcelone, Editorial Anthropos, p. 353-366.

<sup>3</sup> Douwe W. Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphie, J. Benjamins Publishing Company, 1984.

<sup>4</sup> Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1966.

<sup>5</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 11-21.

<sup>6</sup> Il est intéressant de noter, à ce sujet, que ce sont surtout les œuvres tardives de Cortázar (notamment *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, 1975) qui, chez Alazraki, font l'objet de la référence au postmodernisme.



celle-ci ; c'est le fonctionnement même de la littérature de genre qui leur octroie la liberté et l'ambition que nous avons tenté d'illustrer dans les pages précédentes.

Cette ambition a comme originalité première – et c'est là, redisons-le, la différence fondamentale avec les modèles développés dans le chapitre 3 – de lier deux pratiques littéraires *a priori* opposées, à savoir l'ambition moderne du dépassement des genres et l'utilisation des formes populaires du récit, marquées par des identités génériques très stables. Cette opposition, soulignée par Jean-Marie Schaeffer<sup>1</sup>, rappelle que nos auteurs n'ont pas le même point de départ que d'autres, qu'on tend à classer plus volontiers dans les catégories modernistes et postmodernistes : leur objectif est bien, en un sens, d'utiliser la stabilité générique à leur profit, et non de l'évacuer par différents phénomènes d'hybridation ou de parodie. De ce fait, leur stratégie peut paraître contradictoire, puisqu'elle considère à la fois le genre comme une convention, mettant en jeu un pacte de lecture précis et fournissant une structure préconstruite, et qu'elle emprunte dans le même temps, par son ambition, au modèle essentialiste, postulant l'évolution des genres sur un paradigme biologique<sup>2</sup> – une pensée que l'on retrouve notamment dans la *Teoría del túnel* de Cortázar et dans les essais de Stevenson sur l'épique.

L'idée d'une littérature épique permet justement d'éclairer cette contradiction apparente, et d'en montrer les potentialités. Lecteur du romantisme et de l'idéalisme allemand<sup>3</sup>, Stevenson n'est pas sans savoir que le terme *épique* porte en soi une vision téléologique de la littérature, qu'on le voit comme une forme disparue ou comme, au contraire, l'avenir de la littérature. Dès son premier essai majeur, « Victor Hugo's Romances », Stevenson se situe dans cette logique, en mettant en exergue la citation suivante de Hugo sur l'avenir du roman :

Après le roman pittoresque mais prosaïque de Walter Scott, il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet encore, croyons-nous. C'est le roman à la fois drame et épopée, pittoresque et poétique, réel mais idéal, vrai mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère<sup>4</sup>.

Tout son essai suit en effet cette dimension programmatique, qui consiste à créer une généalogie qui part de Homère et plus généralement de l'épopée antique, passe par Fielding et Scott pour aboutir à Victor Hugo et, on le devine en sous-texte, sa propre œuvre à venir, conçue comme la réapparition de l'épique dans l'époque moderne. En cela, il rejoint les différentes

---

<sup>1</sup> « Il me semble que la persistance d'identités génériques très fortes dans le champ de la littérature de divertissement devrait nous mettre en garde contre une surinterprétation de la portée de l'éclatement des genres savants quant aux attitudes qui sont celles de la société moderne, prise dans sa globalité, face à la littérature et à ses usages » (Jean-Marie Schaeffer, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », *op. cit.*, p. 17).

<sup>2</sup> Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*

<sup>3</sup> « Les références explicites de Stevenson étaient Spencer, Carlyle, qui lui fit découvrir l'idéalisme allemand, Hegel, à travers les cours d'Edward et John Caird à l'Université d'Édimbourg, et Kant » (Michel Le Bris, *Une amitié littéraire. Henry James. Robert Louis Stevenson*, *op. cit.*, p. 58).

<sup>4</sup> *W* 27, p. 11. La citation est tirée du commentaire de *Quentin Durward* par Hugo, que Stevenson n'avait peut-être pas lu. C'est son éditeur, Leslie Stephen, qui lui a proposé d'ajouter ce commentaire en épigraphe.

théories nées de l'idéalisme allemand qui, dans une dynamique historiciste, s'emparent de la référence épique pour en faire un étalon, positif ou négatif, du futur de l'art. La plupart suivent les thèses de Hegel selon lesquelles l'épique ne peut exister que dans des situations de genèse sociale. Comme l'explique Jean-Marie Schaeffer, la dichotomie Antiquité/âge romantique est au fondement de cette vision :

L'antiquité est définie comme l'âge de l'unité du subjectif et de l'objectif, c.à.d comme l'époque où l'homme vit dans la nature et ne s'en est pas encore dissocié. La naissance du christianisme rompt cette unité : à travers le devenir-homme de Dieu, l'objectif et le subjectif se dissocient, l'homme sort de la nature. Par conséquent, l'âge romantique peut être défini comme l'âge de la subjectivité, ou encore comme l'époque de la lutte entre subjectivité et objectivité<sup>1</sup>.

Chacun à leur façon, Georg Lukács dans la *Théorie du roman* et Mikhaïl Bakhtine reprennent cette idée qui tend à faire du monde antique une unité introuvable aujourd'hui, que la modernité doit dépasser d'une manière ou d'une autre<sup>2</sup>. Cette vision historico-philosophique est ainsi à l'origine d'une théorie des genres opposant les formes objectives de l'Antiquité aux formes subjectives du romantisme, c'est-à-dire des genres clos à une forme de transgénéricité :

Nous aurons donc d'un côté une théorie générique de la poésie antique et de l'autre une théorie agénérique du Roman. Lorsque l'antiquité est définie comme âge de l'objectivité et de l'unité, ces caractéristiques doivent se retrouver dans la définition de la poésie antique. L'objectivité est celle du genre comme loi productive. Quant à l'unité elle se manifeste dans la clôture systématique de la typologie générique<sup>3</sup>.

L'opposition historique permet par conséquent de mettre en marche la réflexion dialectique : le subjectif succède à l'objectif, et le romantisme a pour but de dépasser cette opposition en la synthétisant. De Hegel à Lukács, en passant par Friedrich Schlegel, Schelling, Victor Hugo et d'autres, les modalités de cette synthèse, voire des termes de l'opposition dialectique, varient. Il en découle une place différente accordée à l'avenir de l'épopée. L'idéalisme objectif issu de Hegel a en effet tendance à voir le roman comme la forme moderne de l'épopée, forme affaiblie par rapport à l'épopée initiale, car prosaïque. Cette réapparition de l'épique dans les formes romantiques semble, en revanche, absent du romantisme iénaen, bien que les critiques ne soient pas tous d'accord sur la place accordée à l'épique dans les théories de Friedrich Schlegel<sup>4</sup>. Quoiqu'il en soit, ces théories reposent, pour l'essentiel, sur une construction mythique, celle de la mort de l'épopée, qui permet, à partir de la fiction idéalisée de l'Antiquité comme unité, de

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983, p. 36.

<sup>2</sup> Georg Lukács, *La théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, 1995 ; Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature. op. cit.*, p. 36.

<sup>4</sup> Peter Szondi (*Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Gallimard, 1975, p. 95-116) estime que Schlegel rapproche roman poétique et épopée, ce que Jean-Marie Schaeffer réfute (*La naissance de la littérature. op. cit.*, p. 37).

légitimer les formes modernes en les inscrivant dans une filiation et dans un système générique<sup>1</sup>. Face à la difficulté à définir les formes romanesques en regard des formes poétiques nobles, elles créent un « court-circuitage épistémologique » grâce auquel « l'a-généricité du Roman est définie comme *transgression* des limites génériques<sup>2</sup> », et ce malgré le fait que ce dépassement dialectique repose, comme l'a bien montré Gérard Genette, sur une confusion entre genres et modalités d'énonciation<sup>3</sup>. La disparition de l'épique devient la condition de cette transgression et de la création d'un genre supérieur, qui peut même être vu, comme le fait Lukács avec Dostoïevski, comme une épopée supérieure.

La lecture conjointe de « Victor Hugo's Romances », de « On the Art of Literature » et de « A Gossip on Romance », que nous avons déjà commentés à plusieurs reprises, montre à quel point Stevenson utilise à son tour une réflexion à trois termes, le dramatique et le romanesque devant être synthétisés pour former un troisième terme supérieur, l'épique. Néanmoins, contrairement à une grande partie des différentes théories nées de l'idéalisme allemand, il ne fait pas reposer sa réflexion sur un dépassement dialectique des formes anciennes. À l'image de son rapport ambigu aux théories de l'évolution<sup>4</sup>, Stevenson ne voit pas le futur comme le dépassement du passé : si l'épique est bien conçu, chez lui, comme la synthèse du dramatique et du romanesque, c'est bien parce qu'il considère que ces deux pôles ont tendance à se séparer, et non parce qu'ils n'ont jamais été réunis. En d'autres termes, Stevenson voit l'épique comme une qualité artistique régulièrement présente au cours de l'histoire, mais que certaines époques – dont la sienne – ont tendance à négliger. Il reprend de ce fait l'idée de l'unité épique de l'Antiquité, mais se refuse à véhiculer le mythe de sa disparition. Le but de la littérature doit être de revenir à cette unité, non pas par un procédé dialectique de réécriture de l'histoire, mais par son adaptation au temps présent : à l'image de ce qu'étaient capables de faire les auteurs de l'Antiquité en choisissant, notamment, la tragédie, l'écrivain moderne doit choisir des genres dont l'impact soit le plus universel possible. Contrairement aux théories précédentes, donc, le retour à l'unité universelle ne passe pas par la disparition des genres dans une forme a-généricité, mais par le retour en force de la théorie générique. La pensée de Stevenson sur la question générique est en fait très proche de celle que les auteurs romantiques voyaient à l'œuvre dans l'Antiquité : la production, dans un âge de l'objectivité et l'unité, d'une structure close qui reflète cette objectivité et cette unité. En étant persuadé que cette structure peut encore exister dans le monde moderne, Stevenson fait basculer

---

<sup>1</sup> Cédric Chauvin, « Théories de l'épopée et philosophie de l'histoire: le "mythe de la mort de l'épopée" », in Saulo Neiva (dir.), *Déclin et confins de l'épopée au XIX<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, G. Narr, 2008, p. 125-148.

<sup>2</sup> Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature*. *op. cit.*, p. 35.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Julia Reid, *Robert Louis Stevenson, Science, and the Fin de Siècle*, *op. cit.*

l'épique dans le présent, non sans difficulté : car cette structure dans laquelle il fonde ses espoirs est, comme nous cherchons à le montrer, celle de la littérature de genre.

Ce détour par les théories de l'épique permet donc de voir sous un autre jour l'apparente contradiction des pratiques génériques de nos auteurs. Il faut la comprendre comme l'alliance de deux attitudes complémentaires envers ce qu'on appelle abusivement le genre, qui rejoue très exactement la complémentarité de la surface et de la profondeur, telle que nous l'avons précisée plus haut. On trouve d'abord chez eux une vision essentialiste du phénomène littéraire, censé rencontrer les aspirations d'un public à une époque donnée et, de ce fait, atteindre un caractère universel ; c'est ce que Stevenson nomme l'épique, que Borges traduit à sa façon en estimant que la littérature est, de toute éternité, fantastique. Ce phénomène advient par l'unité générique capable d'exprimer l'universel. C'est ici qu'apparaît la deuxième attitude : plutôt que d'inscrire cette vision essentialiste dans une téléologie historique déterminée, ils l'adaptent à la réalité historique et géographique, adaptation qui passe par la conscience du caractère conventionnel du genre et, de ce fait, de la grande liberté qu'il procure pour créer un pacte avec un lectorat le plus large possible. De sorte que la contestation des hiérarchies génériques et leur usage très large, allant de la parodie à la relecture sérieuse, n'est pas à lire comme l'opposition d'une modernité – qu'elle soit romantique ou postmoderne – à un passé générique clos, qu'il s'agirait de dépasser ; elle est plutôt l'affirmation de la relativité des certitudes génériques, et donc de leur pouvoir. Car assumer l'identité générique, c'est, justement, refuser l'idée d'une littérature en dépassement constant de soi-même, et s'inscrire dans le flux continu de l'universel, en acceptant son mouvement et ses modifications à travers le temps. C'est ce qu'essaye de faire cette littérature épique, pour utiliser le terme de Stevenson comme appellation générique, à travers la littérature de genre et sa forme idéale, qui sera l'objet du chapitre suivant.



## CHAPITRE 5

### LA FABLE, FORME IDÉALE DE LA FICTION

Notre hypothèse, dans ce chapitre, consistera à fournir une illustration de l'opposition entre surface et profondeur, en cherchant à définir une forme idéale dans laquelle cette structure peut s'épanouir. Cela sous-entend, comme le chapitre précédent a pu le montrer, de ne pas enfermer cette forme dans une catégorie générique rigide, mais de dégager au contraire une structure fictionnelle assez ample pour accueillir les récits de nos écrivains. Pour des raisons sur lesquelles nous reviendrons en détail, notre choix s'est porté sur la fable, concept à l'utilité théorique double : non seulement elle permet d'analyser au mieux la présence très importante, dans notre corpus, de formes brèves, mais elle offre aussi une souplesse structurelle capable d'accueillir des analyses consacrées au roman. Ce chapitre se propose donc d'approcher ce qui serait un concentré fictionnel de toute la stratégie littéraire de nos auteurs, de ses formes prototypiques à ses différents avatars.

#### 1. Fables et formes brèves

##### 1.1. Conte et nouvelle : la difficile émergence d'une pensée de la forme brève

La conceptualisation théorique des formes brèves pose de nombreux problèmes, que la critique n'a pas encore réussi à résoudre de manière complètement satisfaisante. Le débat sur la différence entre conte et nouvelle suffit à s'en faire une idée. Dans l'absolu, le conte semble un genre plus ancien, lié à l'oralité : il a un rôle de transmission des légendes et des traditions de chaque culture, ce qui suppose, par ailleurs, qu'il soit toujours en lien avec un monde éloigné du rationnel, qu'il s'agisse d'un univers merveilleux ou, dans la littérature plus récente, fantastique. Cet héritage millénaire fait que « rien ne définit *a priori* le conte comme devant être court<sup>1</sup> », puisque ses caractéristiques premières relèvent plutôt du contenu et du dispositif communicationnel qu'il instaure. Au contraire, la nouvelle serait un genre plus récent, dont l'apogée se situerait au XIX<sup>e</sup> siècle, en rapport étroit avec le développement de la presse, les plus

---

<sup>1</sup> Anne Garrait-Bourrier, « Edgar Allan Poe et l'épopée générique du conte : longueur de l'écrit et relativité du genre », in Saulo Neiva (dir.), *Déclin et confins de l'épopée au XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 58.

grands représentants du genre, Maupassant en tête, les écrivant pour les journaux. Comme le dit Florence Goyet, qui privilégie l'étude de la période 1870-1925, « la nouvelle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est écrite *pour le périodique*<sup>1</sup> ». Dans notre corpus, la publication en périodique a été un passage obligé pour Stevenson, Borges et Cortázar, bien que les titres où ils publient n'appartiennent pas tous au même univers journalistique. Harold Orel donne une bonne idée de ce que suppose ce lien entre journal et nouvelle lorsqu'il décrit, non sans simplification, la pratique de Stevenson :

Les nouvelles de Stevenson furent écrites pour les périodiques. Pour qu'elles soient publiées, Stevenson dut étudier le marché. Tel qu'il le comprenait, le marché était florissant quand le produit littéraire vendu par le périodique était de la littérature d'évasion, haute en couleurs et morale sans faire de sermons<sup>2</sup>.

On n'est pas obligé de souscrire au sous-entendu sur l'opportunisme de ce choix, qu'on peut préférer interpréter, comme nous l'avons vu précédemment, comme une stratégie littéraire pensée et assumée ; l'étude des tactiques éditoriales de Borges par Annick Louis confirme que l'auteur de nouvelles n'est pas forcément dépendant du lectorat d'un journal, mais qu'il peut jouer avec le nouveau public que lui fournit ce support<sup>3</sup>. Le fait est que Stevenson et Borges, encore plus que Cortázar dont une bonne partie des textes sont parus directement en recueil<sup>4</sup>, seraient automatiquement classés dans la case des écrivains de nouvelles du fait de cette relation essentielle avec les différents organes de presse – journaux ou revues.

Cette distinction, néanmoins, ne fait pas l'unanimité. L'idée selon laquelle la nouvelle serait fondamentalement plus réaliste que le conte, notamment, « ne résiste pas à l'épreuve de la lecture<sup>5</sup> », ne serait-ce que par le fait que les sujets de la nouvelle sont extrêmement divers et que la définition même d'une frontière entre ce qui relève du réalisme et ce qui lui échappe est loin d'être aussi claire qu'on pourrait le croire. Cela est d'autant plus vrai que la distinction entre conte et nouvelle est d'abord française, et ne se retrouve pas sous la même forme dans d'autres langues. La critique anglo-saxonne, gênée par la proximité entre *novella*, terme un temps employé, et *novel*, en reste le plus souvent au concept de *short story*, tout comme la critique latino-américaine interroge surtout le terme générique *cuento*. C'est au demeurant à partir de la dimension culturelle de ces distinctions que Florence Goyet, dans son ouvrage, évacue dès l'introduction la question de la différence entre conte et nouvelle, estimant que ni le caractère d'oralité, ni la taille du récit,

---

<sup>1</sup> Florence Goyet, *La nouvelle. 1870-1925*, Paris, PUF, 1993, p. 91.

<sup>2</sup> Harold Orel, *The Victorian Short Story*, New York, Cambridge University Press, 1986, p. 127, trad. Florence Goyet in *La nouvelle. 1870-1925*, *op. cit.*, p. 91.

<sup>3</sup> Voir Annick Louis, *Jorge Luis Borges, œuvre et manœuvres*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Dans *Bestiario*, la moitié des nouvelles (quatre sur huit) a été publiée avant la parution en recueil, dont la nouvelle éponyme, parue en 1947 dans la revue *Anales de Buenos Aires*, dirigée par Borges. Dans *Final del juego*, seules cinq nouvelles sur dix-huit ont connu une première publication. À titre de comparaison, seul « El jardín de senderos que se bifurcan » est, dans *Ficciones*, un inédit total.

<sup>5</sup> Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, 1993, p. 44.

ni la dimension réaliste ne peuvent rendre compte de la diversité des sous-genres de la nouvelle, terme qui englobe alors toute la production des formes brèves<sup>1</sup>.

Ces remarques laissent à penser que la question de la théorisation des formes brèves n'est pas tant une question de terme générique que de structure, qui les différencierait des autres formes narratives, et d'héritage culturel propre à chaque aire linguistique. Alors que la littérature en France et aux États-Unis donne, depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, et même parfois depuis plus longtemps, une importance réelle aux formes brèves, ces dernières mettent plus de temps à se voir reconnaître au Royaume-Uni comme en Amérique latine. La critique anglaise a, depuis longtemps, interprété ce retard comme le résultat du poids écrasant du roman victorien, dont la concurrence aurait été telle qu'elle aurait complètement laissé dans l'ombre l'émergence des formes brèves. Valerie Shaw, tout en nuancant cette thèse, a bien montré comment ces formes ont toujours été suspectes par leur lien avec le journalisme et la publication périodique, mais aussi combien elles se sont développées en opposition aux valeurs victoriennes : « l'essor de la *short story* en Angleterre est fortement liée à l'émergence de la figure caractéristique de l'artiste moderne, et à l'anti-victorianisme dans son sens le plus large<sup>2</sup> ». Lorsque Stevenson se lance dans l'écriture de nouvelles, il n'utilise donc pas une forme reconnue par la critique, ce qui, au vu de son positionnement littéraire, n'est pas forcément une surprise ; il fait au contraire partie, avec Henry James, Conan Doyle puis Conrad, des premiers auteurs à être reconnus pour ce type de productions, au point de faire dire au créateur de Sherlock Holmes « Poe, Nathaniel Hawthorne, Stevenson : mettez-les dans l'ordre que vous voulez, ce sont les trois plus grands représentants de la nouvelle dans notre langue<sup>3</sup> ». En Amérique latine, de manière assez comparable, « le conte du XIX<sup>e</sup> siècle est une forme en quête de son expression<sup>4</sup> », encore assez peu reconnue, oscillant entre romantisme et naturalisme. Si les deux fondateurs du genre sont sans doute les *Tradiciones* de Ricardo Palma (Pérou, publiés entre 1872 et 1910) et « El matadero » de Esteban Echevarría (Argentine, écrit en 1839, publié en 1871), c'est surtout dans le Río de la Plata, dans les trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, que la forme brève s'impose comme une possible forme majeure, avec l'Argentin Leopoldo Lugones et l'Uruguayen Horacio Quiroga, qui auront tous les deux une influence capitale sur Bioy Casares, Borges et Cortázar.

---

<sup>1</sup> Florence Goyet, *La nouvelle. 1870-1925, op. cit.*, p. 11-12.

<sup>2</sup> Valerie Shaw, *The Short Story. A Critical Introduction*, Londres/ New York, Longman, 1983, p. 4 : « the rise of the short story in England is closely linked with the emergence of the characteristic figure of the modern artist, and with anti-Victorianism in its widest sense ».

<sup>3</sup> Cité par Michel Le Bris, *Nvl 2*, p. 15.

<sup>4</sup> Pablo Brescia, *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano : Arreola, Borges, Cortázar*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, « Nuevos Hispanismos », 2011, p. 28 : « el cuento del siglo XIX es una forma en busca de su expresión ».



## 1.2. Vers la fable : de Poe à Cortázar, théories de la forme brève

### a. Edgar Allan Poe, un modèle à suivre

Les quatre auteurs de notre corpus, par conséquent, utilisent la forme brève dans un contexte culturel où celle-ci n'a encore ni ses lettres de noblesse, ni un corpus de référence, qu'il soit théorique ou fictionnel. C'est pourquoi leur regard se porte non sur la tradition de leur pays, ou de leur continent, mais sur l'espace où la forme a le plus de vivacité, les États-Unis. À l'image de la majorité des auteurs de contes et de nouvelles de l'époque, la référence de Stevenson comme des auteurs argentins est Edgar Allan Poe, dont la pensée théorique sur le conte alimente leur propre réflexion. La pensée de Poe permet en effet de dépasser la distinction entre conte et nouvelle, et de distinguer les caractéristiques d'une certaine forme brève en opposition aux autres formes narratives, non pas en fonction des termes qui les distinguent – roman, conte, nouvelle... – mais de l'effet qu'ils produisent sur le lecteur. En ce sens, la pensée de Poe peut être vue comme une sorte de laboratoire de la stratégie générique de nos auteurs, qui, comme nous l'avons déjà souligné, ne repose pas tant sur une définition des genres qu'elle ne l'utilise pour créer des hybrides, définis avant toute chose par leurs structures et leurs effets.

Le célèbre compte-rendu de Poe des *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne rencontre en effet de manière spectaculaire toutes les préoccupations de nos auteurs sur l'effet que doit produire la fiction, sa « simplicité significative » et son potentiel mythique :

A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents ; but having conceived, with deliberate care, a certain *unique* or single effect to be wrought out, he then invents such incidents- he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the out-bringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. The idea of the tale has been presented unblemished, because undisturbed ; and this is an end unattainable by the novel<sup>1</sup>.

On retrouve ici un grand nombre des thèmes entrevus dans les chapitres précédents, notamment l'idée d'un effet unique (« a certain unique or single effect ») créé par l'unité et

---

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe, *Essays and Reviews*, New York, The Library of America, 1984, p. 586 : « Un artiste habile construit un conte. Il ne façonne point ses idées pour qu'elles s'accordent avec ses épisodes, mais après avoir soigneusement conçu le type d'effet *unique* à produire, il inventera alors des épisodes, combinera des événements, les commentera sur un certain ton, subordonnant tout à la volonté de parvenir à l'effet préconçu. Si sa toute première phrase ne tend pas à amener cet effet, c'est qu'alors, dès le tout premier pas, il a fait un faux pas. Dans toute l'œuvre, il ne devrait pas y avoir de mot dont la tendance, de façon directe ou indirecte, soit étrangère au dessein préétabli. Et par ce moyen, avec ce soin et cette habileté, un tableau, à la fin, est peint qui laisse dans l'esprit de qui le contemple avec un art semblable une impression de satisfaction la plus totale. L'idée du conte, sa thèse, s'est trouvée présentée intacte parce qu'imperturbée – chose absolument indispensable et cependant tout à fait hors de portée dans le roman » (Edgar Allan Poe, « L'art du conte », *Contes, Essais, Poèmes*, trad. Claude Richard et Jean-Marie Maguin, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 1002-1003).

l'homogénéité du récit, dont l'organisation est tendue vers une idée (« the idea of the tale »), qui s'exprime à la fin. La phrase commençant par « in the whole composition » est plus que proche de ce que dit Stevenson dans « A Humble Remonstrance » : on pourrait substituer l'une à l'autre sans que le sens général de l'essai ne bouge d'un iota. La forme brève, selon Poe, doit exprimer une harmonie créatrice, harmonie que doit ressentir le lecteur d'un bout à l'autre du texte. On remarquera par ailleurs que Poe, du fait des thèmes de ses textes, se situe bien plus du côté du conte que de la nouvelle, si l'on reprend la distinction commentée plus haut. Ce choix est important, parce qu'il n'est pas forcément le plus logique : comme nous l'avons vu, le conte, historiquement, n'est pas fondamentalement défini par sa brièveté. C'est Poe, par le choix d'« inscri[re] la technique du conte dans une démarche générale *qui est celle de la brièveté*<sup>1</sup> », qui lie intimement l'un à l'autre, faisant de la concision et de la densité de la forme brève une condition d'apparition de sa dimension de mythe.

Cela suppose, par conséquent, d'affirmer très clairement que le conte diffère par nature d'autres formes, qui ne produisent pas le même effet. Bien que cette répartition ne soit pas exhaustive, il est possible, à partir des textes de Poe, de distinguer la forme brève de trois formes voisines, auxquelles elle emprunte tout en s'en différenciant.

1. La distinction la plus évidente, clairement effectuée par Poe, est celle qui sépare la forme brève du roman. Dans son commentaire sur Hawthorne, Poe s'oppose clairement à la forme romanesque, du fait de la longueur et de la capacité de dispersion de cette dernière, incapable d'exprimer une thèse imperturbée (« undisturbed idea »), pour reprendre l'expression du passage précédent :

The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from *totality*. Worldly interests intervening during the pauses of perusal, modify, annul, or counteract, in a greater or less degree, the impressions of the book. But simple cessation in reading, would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fulness of his intention, be it what it may<sup>2</sup>.

On voit que l'idée centrale n'est pas tant celle de la longueur que celle de l'unité du récit, qui garantit son effet. Le conte est une totalité (« totality ») parce que tout, dans son contenu, est dirigé dans la même direction et participe à la création d'une homogénéité que le roman, par ses digressions, ne peut atteindre. Cette idée, que les formalistes russes ont pu traduire par

---

<sup>1</sup> Anne Garrait-Bourrier, « Edgar Allan Poe et l'épopée générique du conte », *op. cit.*, p. 59.

<sup>2</sup> Edgar Allan Poe, *Essays and Reviews*, *op. cit.*, p. 586 : « Le roman ordinaire est inacceptable, à cause de sa longueur, pour des raisons analogues à celles qui rendent la longueur inacceptable dans le poème. Comme le roman ne peut être lu d'une traite, il ne peut bénéficier de l'avantage immense de la *totalité*. Les préoccupations quotidiennes intervenant durant les pauses dans la lecture modifient, contrarient et annulent les impressions recherchées. Mais la simple interruption de la lecture serait à elle seule capable de détruire la véritable unité. Dans le conte bref, cependant, l'absence d'interruption permet à l'auteur de mettre intégralement son dessein à exécution » (« L'art du conte », *op. cit.*, p. 1002).

l'opposition entre formes narratives complexes et formes narratives élémentaires<sup>1</sup>, a depuis été reprise par de nombreux critiques, qui ont cherché à définir des frontières nettes et systématiques entre les deux genres, en partant de l'idée d'unité du genre<sup>2</sup>. Chez Poe, pourtant, l'opposition reste relative, au sens où les termes *roman* et *conte* ne sont utilisés qu'à des fins de définition générale ; la ligne de partage, chez lui, passe davantage entre textes à effet unique et textes à effets multiples qu'entre roman et conte au sens générique entendu habituellement. Un texte trop bref, en effet, serait tout aussi incapable qu'un texte trop long à créer un effet, car, comme Poe l'affirme, « brevity may degenerate into epigrammatism<sup>3</sup> ». C'est pourquoi *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, qui se rapproche du roman d'aventures, n'est pas à exclure de la conception de Poe par sa longueur ou par son appartenance générique, car l'effet y est tout aussi unique que dans ses contes les plus courts. Comme l'écrit Anne Garrait-Bourrier, « c'est de cette incertitude artistique que naît la véritable originalité de Poe car elle est l'expression [...] de son désir de dépasser toutes les limites génériques et stylistiques jusque-là imposées aux auteurs<sup>4</sup> ».

2. La forme brève, par ailleurs, se distingue également de l'épique, ce qui, au vu de l'importance du mot chez nos auteurs, n'est pas sans intérêt. Dans son texte sur Hawthorne, Poe utilise en effet l'épopée comme modèle à éviter, au travers des exemples de Milton et Homère. Arguant de l'impossibilité de lire un poème épique d'une traite, en raison de sa longueur et des platitudes qui en composent inévitablement la structure, Poe en vient à affirmer que « the absolute, ultimate or aggregate effect of any epic under the sun is, for these reasons, a nullity », et même que *Illiade* « in its form of epic, has but an imaginary existence<sup>5</sup> ». Cette façon de faire de l'épopée un genre désuet, incapable de retenir l'attention, est, on le voit, à l'opposé de la valeur que Stevenson accorde à l'épique, dont il loue justement le potentiel propre à réveiller en chacun le sentiment d'un universel mythique. Mais cette position, chez Poe, est surtout une manière de renforcer son argumentation et de souligner la puissance de la forme à effet unique ; comme l'a bien montré Anne Garrait-Bourrier, « le déni de l'épopée, en tant que genre "acceptable", apparaît plus chez Poe de l'ordre de la stratégie discursive et argumentative que de la posture

---

<sup>1</sup> « On comparera le roman à une longue promenade à travers des lieux différents, qui suppose un retour tranquille ; la nouvelle à l'escalade d'une colline, ayant pour but de nous offrir la vue qui se découvre depuis cette hauteur » (Boris Eikhenbaum, « Sur la théorie de la prose », in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 203-204).

<sup>2</sup> Voir par exemple John Brander Matthews, *The Philosophy of the Short-Story* [1901], Cambridge, Folcroft Library Editions, 1971, premier ouvrage à systématiser la théorie de Poe et le terme de *short story*.

<sup>3</sup> Edgar Allan Poe, *Essays and Reviews*, *op. cit.*, p. 585 : « la brièveté peut dégénérer jusqu'à l'épigrammatisme » (« L'art du conte », *op. cit.*, p. 1002).

<sup>4</sup> Anne Garrait-Bourrier, « Edgar Allan Poe et l'épopée générique du conte », *op. cit.*, p. 67-68.

<sup>5</sup> Edgar Allan Poe, *Essays and Reviews*, *op. cit.*, p. 585 : « l'effet absolu, ultime ou global de toute épopée quelle qu'elle soit, est pour ces raisons nul », « sous forme d'épopée, n'a d'existence qu'imaginaire » (« L'art du conte », *op. cit.*, p. 1001-1002).

esthétique propre<sup>1</sup> ». Ce n'est pas tant, au demeurant, les fondements mêmes de l'épopée – son caractère oral, ses thèmes – que critique Poe que sa construction ou, plutôt, son manque de construction. La contradiction avec Stevenson n'est donc qu'apparente, les deux écrivains ne parlant pas exactement de la même chose lorsqu'ils se penchent sur la question de l'effet épique.

3. La forme brève en prose, enfin, est à situer par rapport au poème. « Were we called upon to designate that class of composition which, next to a [brief] poem, should best fulfil the demands of high genius [...], we should unhesitatingly speak of the prose tale<sup>2</sup> » : par une telle affirmation, Poe met clairement en lien les deux formes, dont la capacité à créer un effet unique serait équivalente. Le fait d'écrire en prose ou en vers est ici secondaire, en regard de l'unité fondamentale de ces formes, qui font que poème court et conte bref sont bien plus proches entre eux que l'un ne l'est du poème épique, et l'autre du roman. L'effet de perfection et d'« insolite beauté<sup>3</sup> » que Friedrich Schlegel voyait dans le « Witz » de la nouvelle rappelle le rôle donné au poème comme genre supérieur, au potentiel d'évocation bien plus important que les autres formes littéraires. La comparaison critique entre nouvelle et sonnet est une autre traduction de la théorie de Poe d'une proximité d'esprit fondamentale entre les deux formes<sup>4</sup>. Le fait que la critique ait souvent défini le conte moderne comme appartenant à une conception romantique de la littérature va clairement dans ce sens<sup>5</sup>, tout comme l'idée qu'il relève de la fonction poétique du langage définie par Jakobson<sup>6</sup>.

Ces remarques rapides sur la pensée de Poe montrent que la forme brève, à partir des théories de l'écrivain américain, se comprend dans une certaine indépendance vis-à-vis de la répartition générique traditionnelle. Le fait que Poe l'oppose au roman et à la poésie épique est en effet surtout un moyen de créer une définition par contraste, reposant sur deux piliers : l'unité de l'ensemble, et son effet sur le lecteur. La distinction entre prose et vers n'est ainsi pas décisive, pas plus que celle entre les genres définis par leurs caractéristiques traditionnelles (taille, contenu, narration) ; la brièveté elle-même est une condition relative, puisque Poe n'en donne jamais de

---

<sup>1</sup> Anne Garrait-Bourrier, « Edgar Allan Poe et l'épopée générique du conte », *op. cit.*, p. 65.

<sup>2</sup> Edgar Allan Poe, *Essays and reviews*, *op. cit.*, p. 585 : « si on me demandait de désigner le genre de composition qui, après le [poème court], serait le mieux capable de satisfaire les exigences et de servir les desseins du génie ambitieux [...], je citerais sans hésiter le bref conte en prose » (« L'art du conte », *op. cit.*, p. 1002).

<sup>3</sup> Friedrich Schlegel, Fragment 383, in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 161.

<sup>4</sup> Voir Florence Goyet, *La nouvelle. 1870-1925*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>5</sup> « The short story derives from the romantic tradition. The metaphysical view that there is more to the world than that which can be apprehended through the senses provides the rationale for the structure of the short story » (Mary Rohberger, *Hawthorne and the Modern Short Story : A Study in Genre*, La Haye / Paris, Mouton, 1966, p. 141). Voir aussi la remarque de Frank O'Connor selon qui « the short story remains by its very nature remote from the community – romantic, individualistic, and intransigent » (*The Lonely Voice : A Study of the Short Story*, Cleveland, The World Publishing Company, 1962, p. 20-21).

<sup>6</sup> Pablo Brescia, *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano*, *op. cit.*, p. 23.

mesure précise. C'est pourquoi « le récit en prose créé par Poe est une forme mixte, un mélange générique original : une création hybride née du concept même de relativité<sup>1</sup> » : il prend son autonomie par rapport aux classements traditionnels, pour définir autrement le genre littéraire. Cette attitude est familière à nos auteurs, comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents. Surtout, le passage par Poe permet de mieux comprendre pourquoi la forme idéale de leur pratique fictionnelle, que nous cherchons à dégager ainsi, ne peut que difficilement se résumer au conte ou à la nouvelle, deux termes qui restent redevables à un classement générique classique, et empêchent complètement d'ajouter le roman à la réflexion.

### *b. Borges, Cortázar, Stevenson : réflexions sur la forme brève*

Suivant le modèle de Poe, nos auteurs – à l'exception de Bioy Casares, comme toujours plus avare en réflexions théoriques et moins porté sur l'écriture de la forme brève – ont proposé des pistes de conceptualisation de l'utilisation des formes brèves, de manière plus ou moins développée. Borges, Cortázar et Stevenson connaissent Poe et s'en inspirent clairement. On a vu dans le premier chapitre que Stevenson et Cortázar se rejoignent même dans un commentaire de l'œuvre de l'écrivain américain : dans son « Vida de Edgar Allan Poe » (1956), il cite abondamment « The Works of Edgar Allan Poe », essai de jeunesse (1874) de Stevenson qui, bien que très critique sur certains points, salue le fait que Poe a un instinct de vrai conteur (« he has the true storyteller's instinct ») et est capable de saisir l'imagination du lecteur par des images vives<sup>2</sup>. Cortázar a également préparé une édition de Poe, dans laquelle il assure la traduction<sup>3</sup>, et écrit une préface aux *Histoires extraordinaires* (édition française) dans laquelle il met en lien l'égoïsme de Poe avec l'absence de densité psychologique de ses personnages, tout en soulignant la profonde liberté poétique de son œuvre<sup>4</sup>, et a affirmé, ailleurs, que « la huella de escritores como Edgar Allan Poe es innagable en el plano más hondo de muchos de mis relatos<sup>5</sup> ». Borges a lui aussi écrit plusieurs textes sur Poe<sup>6</sup>, dont il trouvait la théorie poétique « harto superior a su práctica<sup>7</sup> » et qu'il considérait comme l'inventeur du roman policier. L'important, dans notre

---

<sup>1</sup> Anne Garrait-Bourrier, « Edgar Allan Poe et l'épopée générique du conte », *op. cit.*, p. 66.

<sup>2</sup> *W* 28, p. 110.

<sup>3</sup> Edgar Allan Poe, *Obras en prosa*, ed. et trad. Julio Cortázar (2 vol.), Madrid, Revista de Occidente, 1956.

<sup>4</sup> « Prefacio a Edgar Allan Poe : *Histoires extraordinaires* » (1972), *Cri*, p. 453-459.

<sup>5</sup> *Cri*, p. 509 : « la trace d'écrivains comme Edgar Allan Poe est indéniablement profondément inscrite dans beaucoup de [ses] contes ». Voir María Luisa Rosenblat, *Poe y Cortázar : lo fantástico como nostalgia*, Caracas, Monte Ávila, 1990 et David Kelman, « The Afterlife of Storytelling : Julio Cortázar's Reading of Walter Benjamin and Edgar Allan Poe », *Comparative Literature*, n°60/3, 2008, p. 244-260.

<sup>6</sup> Entre autres « La génesis de "El cuervo" de Poe » (publié dans *La Prensa* en 1935, *Textos recobrados 1931-1955*, *op. cit.*, p. 120-123), une note de lecture sur le livre d'Edward Shanks consacré à Poe (publié dans *El Hogar* en 1937, *ObC* 4, p. 274-275) et un poème, « Edgar Allan Poe » (dans le recueil de 1964 *El otro, el mismo*, *ObC* 2, p. 290). Voir Julio Chiappini, *Borges y Poe*, Rosario, Zeus, 1992.

<sup>7</sup> *ObC* 4, p. 274 : « tellement supérieure à sa pratique » (*OeC*, p. 1060).

optique, n'est pas tant ce que nos auteurs disent de Poe que leur proximité d'esprit avec lui dans leurs textes sur les formes brèves, qui doit nous permettre de confirmer leur recherche d'une forme hybride, transcendant les questions génériques. Il ne s'agit bien sûr pas de répéter les analyses déjà effectuées des essais de ces auteurs qui les rapprochent de Poe, mais plutôt de montrer à quel point leurs conceptions de l'écriture sur le conte ou la nouvelle rencontrent les mêmes préoccupations.

Dans une étude très convaincante de la pratique par Stevenson de la *short story*, Valerie Shaw fait de l'écrivain écossais « l'héritier direct d'Edgar Allan Poe<sup>1</sup> », qui reprend à la fois les leçons de Poe et du modèle de celui-ci, Hawthorne. Stevenson cite d'ailleurs ce dernier comme l'un des représentants de la littérature épique moderne qu'il appelle de ses vœux, dans son essai de jeunesse « Victor Hugo's Romances », ce qui tend à confirmer que la forme du texte bref était, dès le départ, une de ses préoccupations. Dans la lignée de son travail théorique plus général, Stevenson cherche avant tout à créer une forme « organique », comme il le dit dans une lettre de janvier 1874 à Colvin<sup>2</sup>, qui soit tendue vers l'effet épique que nous avons déjà analysé. Dans une autre lettre, il se félicite d'un chapitre de « The Beach of Falesa » qu'il vient de finir, et se lamente de la qualité inférieure du reste de l'histoire, alors que ce chapitre a une unité parfaite. Cela l'amène aux remarques suivantes sur l'écriture du récit bref :

What am I to do ? Lose this little gem – for I'll be bold, and that's what I think it – or go on with the rest, which I don't believe in, and don't like, and which can never make aught but a silly yarn ? Make another end to it ? Ah, yes, but that's not the way I write ; the whole tale is implied ; I never use an effect, when I can help it, unless it prepares the effects that are to follow ; that's what a story consists in. To make another end, that is to make the beginning all wrong. The dénouement of a long story is nothing ; it is just a « full close », which you may approach and accompany as you please – it is a coda, not an essential member in the rythm ; but the body and end of a short story is bone of the bone and blood of the blood of the beginning<sup>3</sup>.

« To make another end, that is to make the beginning all wrong » : cette phrase, en plus de répéter les leçons des essais des années 1880, notamment « A Humble Remonstrance », relève de la même logique d'unité que celle qui est au cœur des travaux de Poe. L'inquiétude formelle de Stevenson est ici intéressante, car elle ne porte pas tant sur le genre dans lequel il écrit que sur sa capacité à tenir, sur la longueur d'un récit relativement long, l'unité qu'il a su trouver dans un

---

<sup>1</sup> Valerie Shaw, *The Short Story. A Critical Introduction*, *op. cit.*, p. 30 : « the direct heir of Edgar Allan Poe ».

<sup>2</sup> *W* 31, p. 88-89.

<sup>3</sup> Lettre à Sidney Colvin du 5 septembre 1891, *W* 34, p. 58 : « Que dois-je faire ? Abandonner ce petit joyau – car ne soyons pas modeste, c'est ce que c'est – ou continuer avec le reste, auquel je n'arrive pas à croire, et que je n'aime pas, et qui ne fera jamais qu'une histoire stupide ? Trouver une autre fin ? Ah, oui, mais ce n'est pas comme ça qu'on écrit ; tout se tient dans une histoire ; je n'emploie jamais un effet, si possible, si celui-ci ne prépare les effets suivants ; voilà de quoi est faite une histoire. Changez la fin, et tout le début sera faux. Le dénouement d'une longue histoire, ça n'est rien ; c'est seulement une cadence musicale, que vous pouvez introduire et accompagner à votre guise – une coda, et non un élément essentiel du rythme interne ; mais le corps et la fin d'une nouvelle, eux, sont comme l'os de l'os et le sang du sang du commencement » (*LmS*, p. 472).

chapitre. La métaphore musicale, puis anatomique, est très significative en ce qu'elle renvoie, justement, à l'idée d'un corps homogène, dont toutes les parties sont interdépendantes. Ces réflexions relèvent pourtant, chez Stevenson, d'une recherche d'idéal dont il semble souvent frustré. Cette sévérité de Stevenson envers lui-même rencontre celle des critiques, prompts à pointer du doigt le caractère inégal de sa production : Valerie Shaw affirme ainsi que les dénouements de ses histoires sont rarement satisfaisantes, et que « peu ont le genre d'élan narratif et thématique qui permet de faire de la conclusion une conséquence inévitable et satisfaisante de l'introduction<sup>1</sup> », reproche que lui adresse également Harold Orel<sup>2</sup>. Quoi qu'on en pense, il est certain que Stevenson fait des formes brèves un espace d'expérimentation qui n'est pas en soi différent de ce qu'il met en œuvre dans ses romans. Comme chez Poe, la brièveté n'est pas vraiment un critère formel décisif, l'essentiel étant de trouver l'équilibre parfait permettant l'effet épique. Cette recherche d'équilibre explique que Stevenson se soit mis en quête d'une miniaturisation de la forme idéale, comme pour se fournir à lui-même un modèle à partir duquel travailler : il s'agit, bien sûr, de son travail théorique et pratique sur la forme de la fable. Nous y reviendrons.

Comme pour Stevenson, le degré de généralité des réflexions de Borges rend difficile la distinction d'une théorie construite des formes brèves. L'ombre de Poe et de Hawthorne plane tout autant sur sa pratique, comme celle de Chesterton et de Kafka. Il rejette en revanche très clairement la forme romanesque, pour sa longueur et son manque d'unité, reprenant ainsi l'idée de Poe<sup>3</sup>. Dans un entretien avec Ernesto Sábato en 1974, il en vient, avec son interlocuteur, à associer la nouvelle à une île, et le roman à un continent, ce qui donne lieu à cette description par Borges de la manière dont il conçoit l'écriture d'une forme brève :

Imaginar un cuento es como entrever una isla. Veo las dos puntas, sé el principio y el fin. Lo que sucede entre ambos extremos tengo que ir inventándolo, descubriéndolo. Me equivoco muchas veces, eliminando páginas, o una vez hechas me doy cuenta de que debo pasarlas a otro lugar. Todo este proceso me causa placer. Ahora, por ejemplo, estoy trabajando con un cuento que está terminado pero que sé que le está faltando una página. El final lo tengo, pero me falta esa página<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Valerie Shaw, *The Short Story. A Critical Introduction*, *op. cit.*, p. 30 : « relatively few of his stories have the kind of thematic and narrative drive that makes the conclusion a satisfying inevitable consequence of the opening ».

<sup>2</sup> Harold Orel, *The Victorian Short Story*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>3</sup> Sur la relation de Borges au roman, on peut se reporter à Julio Chiappini, *Borges y la novela*, Rosario, Paz, 1998, Luis Leal, « Borges y la novela », *Revista Iberoamericana*, n°36, 1970, p. 11-23, Juan José Saer, « Borges novelista », in *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 69-77 et Alterio Scicchitano, « Borges et le roman », *Les Temps Modernes*, 49/572, p. 99-140.

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges et Ernesto Sábato, *Diálogos*, *op. cit.*, p. 53 : « Imaginer un conte, c'est comme deviner une île. J'en vois les deux pointes, j'en connais le commencement et la fin. Ce qui arrive entre les deux extrêmes, je dois l'inventer au fur et à mesure, le découvrir. Je me trompe souvent, j'élimine des pages, ou une fois qu'elles sont écrites, je me rends compte que je dois les placer ailleurs. Tout ce processus me donne du plaisir. Actuellement, par exemple, je travaille sur une nouvelle qui est terminée, mais à laquelle je sais qu'il manque une page. Le dénouement, je l'ai, mais il me manque une page » (Jorge Luis Borges et Ernesto Sábato, *Conversations à Buenos Aires*, *op. cit.*, p. 60).

Le paradoxe qui consiste à dire qu'une nouvelle est terminée, mais qu'il lui manque une page, est révélateur de l'unité organique qu'elle doit représenter dans l'esprit de Borges : contrairement à d'autres formes, la nouvelle est définie par ses bornes, qui en procurent le sens. Le roman, au contraire, peut être arbitraire dans sa structure, reproche déjà formulé dans la préface à *La invención de Morel*. Borges revient très souvent sur ces limites du roman, plus qu'il ne définit la forme brève. Pablo Brescia, à qui l'on doit la réflexion la plus complète sur la question, propose néanmoins de prendre comme texte le plus éclairant sur la question le prologue à *Los nombres de la muerte* de María Esther Vázquez (1964), et notamment le passage suivant<sup>1</sup> :

Edgar Allan Poe sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea ; esta exigencia puede ser una exageración, pero es la exageración o simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de la fábula. Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos ; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin<sup>2</sup>.

Brescia distingue ici quatre traits qui, selon lui, sont les points cardinaux de la pensée de la forme brève chez Borges :

- Comme chez Poe et Stevenson, la primauté accordée à la structure interne du récit, tout devant être organisé en fonction du dénouement prévu. On notera, sur ce point, que Borges n'a pas hésité à se contredire par la suite et à affirmer « no [decir] como Poe que el cuento tiene su valor en la última línea<sup>3</sup> ». Malgré tout, l'idée de l'harmonie et de l'unité de la forme brève lui tient à cœur, et s'explique entre autres par son goût pour le récit policier et sa manière de retarder la résolution jusqu'au bout. C'est d'ailleurs l'explication qu'il donne à sa remarque apparemment contradictoire sur Poe : si tous les textes ne devaient valoir que par leur fin, « nos llevaría quizá a que todos los cuentos fueran policiales<sup>4</sup> ».
- Le fait que Borges se réfère à Poe dès qu'il s'agit de théoriser la forme du conte, ce qui laisse à penser qu'il partage la plupart de ses théories. Cela est frappant dans les

---

<sup>1</sup> Pablo Brescia, *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano*, *op. cit.*, p. 49-68.

<sup>2</sup> *ObC 4*, p. 155 : « Edgar Allan Poe soutenait que tout conte devait être écrit en fonction de son dernier paragraphe ou même de sa dernière ligne ; cette exigence est peut-être exagérée, mais cette exagération résume un fait indéniable. Cela revient à dire qu'un dénouement fixé à l'avance doit ordonner le déroulement de la fable. Comme le lecteur de nos jours est aussi un critique, un homme qui connaît, et prévoit, les artifices littéraires, le conte devra comporter deux sujets : l'un factice, vaguement esquissé, et l'autre le véritable, qui demeurera secret jusqu'à la fin » (*OeC 2*, p. 443-444).

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges et Ernesto Sábato, *Diálogos*, *op. cit.*, p. 137 : « ne pas dire, comme Poe, que le conte vaut surtout par la dernière ligne » (Jorge Luis Borges et Ernesto Sábato, *Conversations à Buenos Aires*, *op. cit.*, p. 149).

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges et Ernesto Sábato, *Diálogos*, *op. cit.*, p. 137 : « cela risquerait de nous amener à ce que toutes les nouvelles soient du genre policier » (Jorge Luis Borges et Ernesto Sábato, *Conversations à Buenos Aires*, *op. cit.*, p. 149).



conversations avec Sábato, où le nom de Poe est introduit par Borges dès que le dialogue se porte sur la différence entre nouvelle et roman<sup>1</sup>.

- Le rôle du lecteur-critique, capable de reconnaître les artifices du genre, et qu'il faut donc surprendre en ne se limitant pas aux structures classiques.
- L'idée capitale de deux histoires parallèles, l'une travaillant en surface, l'autre en profondeur, sur laquelle nous reviendrons plus en détail par la suite.

La proximité de Borges avec Poe est donc évidente, et sous-tend la pensée de l'écrivain argentin lorsqu'il réfléchit sur les formes brèves. Cela étant, comme chez Stevenson, sa définition reste extrêmement floue, et fonctionne davantage par références et exclusions que par un développement très argumenté. Contrairement à Stevenson, néanmoins, cette définition se fait clairement par l'exclusion du roman, qu'il ne semble pas considérer comme pouvant tenir sur la longueur l'unité qui est l'apanage de la forme brève. Il est en tout cas intéressant de constater que, pour l'un comme pour l'autre, *conte* et *nouvelle* sont des termes sans contenu réel, ou du moins impossible à problématiser et à définir : comme chez Poe, ce qui compte est la structure plus que le genre officiel, ce qui explique qu'on n'en trouve jamais de définition théorique stable.

Julio Cortázar, sur ce point, se distingue de ses prédécesseurs. Plusieurs de ses textes s'attachent en effet à fournir une définition claire et argumentée de ce qu'est, à ses yeux, un conte, genre qu'il considère visiblement comme à part, ayant ses propres règles : sa conférence donnée en 1963 à Cuba, retranscrite sous le titre « Algunos aspectos del cuento », un texte de 1969 intitulé « Del cuento breve y sus alrededores », ainsi que ses cours de littérature donnés à Berkeley en 1980. Dans ces derniers, il tente de reconstruire le parcours historique qui a amené à la forme contemporaine du conte, en insistant sur son origine orale :

La narrativa del cuento, tal como se lo imaginó en otros tiempos y tal como lo leemos y lo escribimos en la actualidad, es tan antigua como la humanidad. Supongo que en las cavernas las madres y los padres les contaban cuentos a los niños (cuentos de bisontes, probablemente). El cuento oral se da en todos los folklores<sup>2</sup>.

Précisant qu'il considère que la forme moderne du conte naît au XIX<sup>e</sup> siècle en France et dans les pays anglo-saxons, Cortázar s'interroge également sur la raison de l'importance qu'ont prise les formes brèves en Amérique latine, sans réellement apporter de réponse, mais en rejetant l'hypothèse selon laquelle ce phénomène serait dû à la proximité des écrivains du continent avec la tradition orale, proximité imputable à la rapidité de l'histoire latino-américaine depuis la

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges et Ernesto Sábato, *Diálogos*, *op. cit.*, p. 137, p. 54-55.

<sup>2</sup> Julio Cortázar, *Clases de literatura*, *op. cit.*, p. 26 : « La forme narrative du conte, telle qu'elle fut imaginée en d'autres temps et telle qu'on la lit et l'écrit actuellement, est vieille comme Hérodote. Je suppose que les parents, dans les cavernes, racontaient à leurs enfants des contes (à propos de bisons, probablement). Le conte oral appartient à tous les folklores ».

Conquête<sup>1</sup>. Ces cours, dans l'ensemble, reprennent les pistes dégagées dans le texte le plus développé de Cortázar sur la question, « Algunos aspectos del cuento ». Nous ne répéterons pas ici les analyses déjà fournies sur ce texte d'une grande importance dans la pensée théorique de l'auteur. On peut cependant remarquer qu'il y emprunte largement, comme Stevenson et Borges, à la pensée de Poe. Plus encore que ce dernier, Cortázar multiplie les comparaisons pour faire comprendre la différence entre le conte et le roman, la plus développée étant celle qui les compare au cinéma et à la photographie :

La novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un "orden abierto", novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación<sup>2</sup>.

Plus loin, il utilise le vocabulaire de la boxe pour expliquer que « la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*<sup>3</sup> » ; dans une lettre, c'est à la musique qu'il emprunte, affirmant que « el cuento es música de cámara, siempre, es dos o tres personas dentro de una situación dada ; la novela es el movimiento sinfónico, la orquestación a base de diferentes timbres<sup>4</sup> ». Toutes ces formulations imagées travaillent la même idée, celle de l'unité du conte et de son effet sur le lecteur, que Cortázar résume par une triple exigence, « significación, intensidad y tensión<sup>5</sup> ». Il faut noter, néanmoins, que cette opposition répétée entre conte et roman n'est pas, chez l'auteur argentin, synonyme d'un rejet de la forme romanesque, comme elle peut l'être chez Borges. La carrière de Cortázar montre au contraire son goût pour le roman, qu'il mettra en œuvre à partir de *Rayuela*, mais qui était déjà en germe dans les textes théoriques des années 1940 et 1950 comme *Teoría del túnel*. Par ailleurs, on a vu dans le chapitre précédent que Cortázar, contrairement à Poe, rapprochait l'effet produit par le conte de celui de la littérature épique, comme si l'idée de la brièveté était chez lui moins importante que chez son prédécesseur américain. En revanche, sa réflexion sur les potentialités d'ouverture à l'absolu du conte, étudiées dans le chapitre précédent, rapproche Cortázar de Poe quant à la certitude que le conte a fondamentalement à voir avec le poème : le conte, dit-il, est un « hermano misterioso de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 45-47.

<sup>2</sup> *Cri*, p. 374 : « Le roman et le conte peuvent être comparés analogiquement avec le cinéma et la photographie, dans la mesure où un film est en principe un "ordre ouvert", romanesque, alors qu'une photographie réussie présuppose en premier lieu une limite stricte, en partie imposée par le champ réduit qu'embrasse l'appareil et par la manière qu'a le photographe d'utiliser esthétiquement cette limite » (*Nbc*, p. 14).

<sup>3</sup> *Cri*, p. 375 : « le roman l'emporte toujours aux points alors que le conte doit gagner par knock-out » (*Nbc*, p. 14-15). Voir Miriam Di Jerónimo, *Narrar por knock-out : la poética del cuento de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Simurg, 2004.

<sup>4</sup> Lettre à Emma Speratti Piñero, 27 octobre 1961, *Cartas 1937-1963, op. cit.*, p. 456 : « le conte est toujours de la musique de chambre, deux ou trois personnes, dans une situation donnée ; le roman est un mouvement symphonique, avec une orchestration à base de timbres distincts ».

<sup>5</sup> *Cri*, p. 375 : « significación, intensidad et tensión » (*Nbc*, p. 15).

poesía<sup>1</sup> ». La comparaison musicale citée plus haut entérine le postulat selon lequel la base du conte est sa mélodie, exactement comme un poème est réussi du fait de son équilibre sonore. Comme chez Poe, le premier enjeu du conte est donc stylistique, le style définissant l'intensité de la forme :

Y la única forma en que puede conseguirse este secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial<sup>2</sup>.

On remarquera que la formulation de Cortázar concernant l'effet du conte est de loin la plus spectaculaire que nous ayons rencontrée jusqu'alors, puisqu'il n'hésite pas à parler de « secuestro del lector », mis face à une structure dont la puissance créative est foncièrement poétique. Dans « Del cuento breve y sus alrededores », il va encore plus loin en soulevant l'idée que conte et poème relèvent de deux façons d'écrire semblables, du moins dans leur version moderne :

No hay diferencia genética entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire [...]. El génesis del cuento y del poema es el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen normal de la conciencia ; en un tiempo en que la estíquetos y los géneros ceden a un estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantásica. Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una *estructura de prosa*<sup>3</sup>.

On peut dire, à la lecture de ces lignes, que Cortázar reprend la filiation effectuée par Poe entre poème et forme brève, mais l'inscrit dans un continuum plus large, qui englobe la musique et le pouvoir de la littérature épique, reposant toutes sur cette constante qu'est l'intensité rythmique. La remarque polémique sur la banqueroute (« bancarrota ») de la répartition générique est aussi une manière, pour l'écrivain argentin, de confirmer son indépendance vis-à-vis des classements classiques et de les transcender : sa pratique de l'écriture, au sens large, est dès lors située sous l'égide d'une vision poétique de la littérature dont le conte est une des expressions privilégiées, mais non la seule<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Cri*, p. 372 : « frère mystérieux de la poésie » (*Nbc*, p. 13).

<sup>2</sup> *Cri*, p. 380 : « La seule manière de réussir cette séquestration momentanée du lecteur, c'est par le biais d'un style fondé sur l'intensité et sur la tension, un style où les éléments de forme et d'expression s'ajustent sans la moindre concession à la nature du sujet, lui donnent sa forme visuelle et auditive la plus pénétrante et originale, le rendent unique, inoubliable, le figent pour toujours dans son temps et dans son ambiance et dans son sens le plus primordial » (*Nbc*, p. 19).

<sup>3</sup> Julio Cortázar, *Último round*, vol. 1, Madrid, Siglo XXI, 1974, p. 78 : « Il n'y a pas de différence génétique entre ce type de contes et la poésie telle qu'on l'entend à partir de Baudelaire [...]. La genèse du conte et du poème est la même, elle naît d'un étonnement soudain, d'une *entreprise de déplacement* qui altère le régime normal de la conscience ; à une époque où les étiquettes et les genres sont menacés par une banqueroute retentissante, il n'est pas inutile d'insister sur cette affinité que beaucoup trouveront fantaisiste. Mon expérience me dit que, en un certain sens, un conte bref comme ceux que j'ai essayé de définir n'a pas une *structure de prose* ».

<sup>4</sup> Nous renvoyons, pour une étude de la dimension poétique de l'œuvre de Cortázar, à María Amelia Arancet Ruda, « Julio Cortázar, poeta », in *Borges/Cortázar : penúltimas lecturas*, Buenos Aires, Circeto, p. 107-133.

Ce parcours rapide dans les textes théoriques de nos auteurs au sujet des formes brèves est loin de donner une vision intégrale de leurs remarques sur la question. Il permet néanmoins de faire sentir la spectaculaire continuité entre leurs positions et la matrice théorique fournie par Edgar Allan Poe, dont ils reprennent les grands thèmes : l'unité de la forme brève, son nécessaire effet sur le lecteur, son indépendance par rapport à la répartition classique des genres. Roman, poème et littérature épique n'y sont pas toujours considérés de la même façon, justement en raison de ce dernier point : la forme brève n'est pas, pour eux, un continent isolé de la pratique littéraire, mais le lieu d'une possible synthèse de leurs conceptions théoriques, transcendant les genres pour devenir un véritable objet poétique, au sens le plus large du terme, objet que nous allons maintenant tenter d'identifier à la fable.

### 1.3. Poétiques de la fable

Pourquoi la fable ? Que propose ce terme qui ne soit pas présent dans les concepts de conte, nouvelle, *short story* ou forme brève ? Si Stevenson a bien écrit un recueil intitulé *Fables*, le concept n'est guère utilisé pour commenter son œuvre, et l'est encore moins dans la critique littéraire latino-américaine, si l'on en croit Adriana Castillo de Berchenko<sup>1</sup>. Dans un article sur la fable, auquel les réflexions ci-dessous doivent beaucoup, Michel Lafon cite pourtant deux textes de notre corpus, *La invención de Morel* et « Pierre Menard, autor del Quijote »<sup>2</sup>. Michel Lafon a beau être un spécialiste de Borges et Bioy Casares, la remarque n'est pas faite au hasard, et laisse entendre que le terme peut recouvrir autre chose que son extension initiale : c'est cette extension générique du mot, et sa capacité à accueillir une structure double, que nous souhaitons mettre en avant ici.

#### a. La fable, une « utopie générique » ?

Le mot *fable* renvoie immédiatement à la forme de l'apologue classique et aux noms d'Ésope, Phèdre et La Fontaine, qui semblent former un corpus générique abouti, reposant sur la fameuse définition donnée par La Fontaine dans sa préface aux *Fables* : « l'apologue », écrit-il, « est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable ; l'âme, la moralité<sup>3</sup> », cette double structure permettant à la fable d'avoir une utilité morale, à l'image de la parabole évangélique et du mythe platonicien, deux autres formes de leçon

---

<sup>1</sup> Adriana Castillo de Berchenko, « Ser y presencia de la fábula en la literatura latinoamericana contemporánea », *Tigre* 10, 1999, p. 121-133. On nuancera cette affirmation en citant l'ouvrage de Mireya Camurati, *La fábula en Hispanoamérica*, Mexico, UNAM, 1978.

<sup>2</sup> Michel Lafon, « Les pouvoirs de la fable », *Tigre* 10, 1999, p. 3-13.

<sup>3</sup> Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1954, p. 11.

allégorique<sup>1</sup>. Il faut pourtant noter que, malgré l'instabilité qui préside à la dénomination de ce qui s'apparente à un genre identifié, fable et apologue ne recouvrent pas exactement la même réalité. *Fable* semble bien, en effet, avoir une extension sémantique supérieure à *apologue* : en plus d'avoir une acception générique, le mot peut désigner aussi bien l'histoire (chez les formalistes russes, par exemple, ou même dans la citation de La Fontaine ci-dessus), son organisation par la narration, le mythe ou même le mensonge<sup>2</sup>. Dans un ouvrage consacré aux récits obscurs, Frank Kermode fait de la fable l'équivalent d'un récit originel, qui s'organiserait autour d'une intrigue plutôt qu'autour des personnages<sup>3</sup> ; pour ce faire, il l'oppose à la structure du roman présentée par Henry James dans la préface à *The Portrait of a Lady*, qui donne la priorité absolue à la construction des personnages sur celle de l'intrigue. Or cette opposition est exactement celle qui sépare James de Stevenson dans leurs échanges à partir de la polémique de « A Humble Remonstrance » : James, dans de très nombreux essais, continuait à défendre cette position, tout en avouant sa fascination pour la manière de faire de Stevenson, capable de créer un récit à partir d'images ou d'événements, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents<sup>4</sup>. La définition faite par Kermode, en réalité, fait inconsciemment de Stevenson le représentant de ce qu'il appelle la fable, une forme de récit plus qu'un genre, articulée autour de l'intrigue. En ce sens, parler de fable est une manière de revenir à la fois aux caractéristiques du *romance* et à la signification première du mot *fabuleux* (*fabulous* et *fabuloso* dans les langues nous concernant) : Northrop Frye, dans sa définition du *romance*, le compare au demeurant à la fable, en le rapprochant des textes de Chaucer et des *Mille et une nuits*, références importantes pour nos auteurs<sup>5</sup>.

Réduire la fable à un simple genre littéraire historiquement identifié paraît donc impossible sans aller à l'encontre de la polysémie du mot. Cette polysémie est ce qui, nous semble-t-il, fait l'attrait du concept pour parler de nos auteurs : contrairement à la nouvelle ou au conte, son identité générique y est accompagnée d'une dimension supplémentaire, indépendante des définitions historiques ; et, à la différence de la *short story* et de la forme brève, elle n'est pas réduite à une considération matérielle de taille du récit. Sa double dimension de genre et de concept libre construit ainsi tout son attrait. Le fait qu'elle soit un genre qui dissimule autre chose, qui dépasse sa propre définition, rencontre en effet idéalement les tentatives de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>2</sup> Pour une réflexion générale sur la différence entre fable et apologue, voir K. Alfons Knauth, « Apologue », in Saulo Neiva et Alain Montandon, *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, *op. cit.*, p. 56-70.

<sup>3</sup> Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1979. La définition de la fable est donnée dans le chapitre 4, « Necessities of Upspring », p. 75-99.

<sup>4</sup> L'enjeu de cette discussion, menée plusieurs années durant, entre James et Stevenson, est résumé de manière très complète par Michel Le Bris dans *Une amitié littéraire. Henry James. Robert Louis Stevenson*, *op. cit.*. Pour une analyse de la position théorique de Henry James sur le roman, nous renvoyons à Michel Zérafra, *L'art de la fiction. Henry James*, Paris, Klincksieck, 1978.

<sup>5</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, *op. cit.*, p. 227, n. 1.

descriptions de la pratique fictionnelle de nos auteurs : cette notion de dissimulation est, d'une part, cruciale pour rendre compte de la dialectique surface/profondeur étudiée précédemment ; d'autre part, ce rapport mouvant au genre répond non seulement à leur volonté de déplacement générique, mais aussi à leurs efforts de théorisation de la forme brève à partir de Poe. En somme, la fable serait le concept idéal pour synthétiser tous les acquis précédents, pour donner un nom à une pratique.

Ce déploiement de la dialectique surface/profondeur à l'intérieur de la fable vient de sa profonde dualité, exprimée par La Fontaine dans la citation rappelée ci-dessus<sup>1</sup>. Cette dualité s'exprime dans une structure clivée, où se superposent un récit et une énigme – structure où l'on reconnaît le procédé de base d'un des genres favoris de nos auteurs, le récit policier. Autrement dit, le rapport de la fable à la vérité est pour le moins ambigu, car elle approche toujours de la parabole : elle « peut proclamer ouvertement une vérité, et dans le même temps dissimuler la vérité comme un oracle », écrit ainsi Frank Kermode<sup>2</sup>. C'est cette complexité qui permet à Michel Lafon d'affirmer que la fable est, par nature, l'espace littéraire où s'exprime le mieux l'opposition entre surface et profondeur :

Le jeu des niveaux narratifs est sans doute le moteur le plus efficace de la profondeur des fables, de leur complexité, partant de leur richesse ; l'imbrication des niveaux différents, leur enchaînement, leurs connexions inattendues (rupture de la logique des niveaux, perméabilité, passages, renversements) est comme une idéale compensation à la brièveté, une revanche prise sur le court : la fable, si l'on veut, construit en profondeur ce que sa faible extension, sa rhétorique repérable et sa thématique restreinte semblent lui refuser en surface, elle joue le labyrinthe et les réseaux contre la ligne droite, elle est un monde de tunnels, de terriers et de territoires enfouis<sup>3</sup>.

La fable serait donc à « double fond<sup>4</sup> », utilisant son apparente simplicité comme condition de sa complexité enfouie. Commenter une fable, par conséquent, revient à reconstituer le procédé de construction effectué par l'auteur, à identifier les modalités de déploiement du récit. D'où, bien sûr, la référence de Michel Lafon à « Pierre Menard », texte par excellence de l'interrogation sur ce que raconte vraiment une histoire, sur ce qui se cache sous la voix du narrateur. La fable, écrit Michel Lafon, « ne cesse de faire retour aux origines, elle réécrit un récit déjà écrit ou déjà dit<sup>5</sup> », attestant ainsi d'une proximité certaine avec une oralité originelle. Elle a tendance également, par conséquent, à se réécrire elle-même : Jean Ricardou n'a-t-il pas montré que « Le Laboureur et ses enfants » de La Fontaine, était redéployé dans... « The Gold-Bug », d'Edgar Allan Poe<sup>6</sup> ?

---

<sup>1</sup> Voir sur cette question Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1992. La thèse de Patrick Dandrey d'où provient une grande partie de cet ouvrage s'intitulait de manière révélatrice *Une poétique implicite de La Fontaine : études sur le phénomène de la fable double dans les livres VII à XII des Fables*.

<sup>2</sup> Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>3</sup> Michel Lafon, « Les pouvoirs de la fable », *op. cit.*, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>6</sup> Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1971, p. 57-58.

La mention de Poe nous amène à penser que fable et conte, au sens que l'écrivain américain donne à ce terme, relèvent de la même logique : Poe fait du conte une entreprise de réécriture d'un intertexte, où se croisent toutes sortes de récits antérieurs<sup>1</sup>. De sorte que l'hybridité générique que nous avons analysée précédemment n'est pas une simple question de structure extérieure et de classification dans une taxinomie littéraire ; elle s'exprime également dans le cœur même du récit, dans sa profondeur qui invite le lecteur à faire sans cesse acte d'interprète. Michel Lafon estime ainsi que, parce qu'elle est apparu tardivement et qu'elle a très vite amalgamé toute une série de genres différents, la fable pourrait être lue comme « le lieu de tous les genres ou, aussi bien, le lieu où tous les genres s'abolissent, l'emblème de leur confusion, de leur disparition (de la disparition des frontières entre genres, pour le moins) – *une utopie générique*<sup>2</sup> ». Elle deviendrait ainsi, par sa structure même, un « méta-genre, toujours prêt à surgir derrière le genre affiché par une œuvre littéraire, toujours disponible pour dire quelque chose de plus, quelque chose d'autre que ce que dit d'une œuvre son genre apparent<sup>3</sup> ». Il est difficile de ne pas reconnaître, dans ces remarques, la stratégie exacte de Borges, telle que nous l'avons présentée dans le chapitre précédent : un jeu subtil entre l'identité générique apparente et une déconstruction souterraine de cette identité, aboutissant au glissement vers un autre genre, difficilement identifiable. « L'utopie générique » de la fable consiste à constamment mettre en œuvre ce glissement, tout en maintenant l'unité fondamentale du récit, garante de son effet. Unité et diversité ne sont pas plus opposées que le sont surface et profondeur : l'une dépend étroitement de la présence de l'autre, et leur rencontre crée le pouvoir des fables, pour reprendre un titre de La Fontaine.

#### *b. Stevenson et la fable comme espace flou*

Stevenson, dans son travail sur la fable, semble avoir poussé la logique de l'utopie générique jusqu'au bout. Stevenson fabuliste reste, pour la critique, un mystère, puisque la date d'écriture de ses vingt-deux fables demeure presque inconnue, malgré quelques indices fournis par Sidney Colvin<sup>4</sup>. Cette entreprise semble avoir parcouru toute sa carrière d'écrivain, de ses débuts en 1874 à sa mort en 1894, mais le recueil des *Fables* n'est paru que de manière posthume, sans que l'on

---

<sup>1</sup> Processus étudié dans Claude Richard, *Edgar Allan Poe, journaliste et critique*, Paris, Klincksieck, 1978.

<sup>2</sup> Michel Lafon, « Les pouvoirs de la fable », *op. cit.*, p. 12.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Pour des informations bibliographiques précises et des hypothèses sur les dates de composition, voir Roger Swearingen, *The Prose Writings of Robert Louis Stevenson*, Londres, Macmillan, 1980, et la préface de Pierre-Alain Gendre à l'édition des *Fables*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2007, p. 7-19. La seule information certaine, donnée par Colvin, est que « The House of Eld » et « The Yellow Paint » dateraient de l'été 1874.

sache s'il était, dans l'esprit de l'auteur, achevé<sup>1</sup>. Quoi qu'il en soit, Stevenson accompagne ces débuts comme fabuliste d'une réflexion théorique sur le genre, écrite en même temps que son premier essai d'envergure, « Victor Hugo's Romances », avec lequel il partage certaines inspirations. C'est un commentaire des *Fables in Song* de Robert Lytton, publié dans la *Fortnightly Review* en juin 1874 qui lui offre cette opportunité d'un commentaire général sur ce qu'est écrire une fable à son époque. Bien que ses lettres ne laissent pas entrevoir un enthousiasme débordant pour le texte<sup>2</sup>, celui-ci est d'importance pour comprendre l'esthétique stevensonienne. La fable traditionnelle, rappelle-t-il, a recours à un mode de représentation fondamentalement non-réaliste, où il ne peut y avoir d'ambiguïté ; le monde de la fable est un monde à part, avec ses propres règles :

In the most typical form some moral precept is set forth by means of a conception purely fantastic, and usually somewhat trivial into the bargain ; there is something playful about it, that will not support a very exacting criticism, and the lesson must be apprehended by the fancy at half a hint. Such is the great mass of the old stories of wise animals or foolish men that have amused our childhood<sup>3</sup>.

Stevenson ne précise jamais à quoi cette « forme typique » de la fable réfère : on peut imaginer qu'il y a là à la fois un souvenir des fables originelles de Phèdre et Ésope ainsi que de la tradition anglaise des *fairy tales*, souvent destinés à un public enfantin au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Le terme *fantastic* est l'équivalent de ce qu'on considère, aujourd'hui, comme le merveilleux, et entérine la séparation entre l'univers du récit et celui du fabuliste, séparation qui passe souvent par la représentation anthropomorphique d'animaux. On remarquera par ailleurs que Stevenson est conscient que cette forme classique ne se laisse pas si facilement interpréter, et qu'elle laisse place à une certaine souplesse. La suite du texte présente sa thèse à proprement parler. Il estime que la fable classique, dans la littérature plus récente, a été peu à peu modifiée, et « gradually succeeded by another, which is a fable in all points except that it is not altogether fabulous<sup>4</sup> ». Le récit devient plus sérieux, à mesure qu'il perd son caractère purement merveilleux et que la morale est plus intimement liée à l'ensemble de l'histoire. Stevenson précise bien que ce changement se fait

---

<sup>1</sup> La première publication date d'août et septembre 1895, dans deux numéros successifs du *Longman's Magazine*. La première édition séparée date de l'année suivante, chez Scribner's Sons. « The Clockmaker » et « The Scientific Ape » n'ont été ajoutés aux éditions que par la suite (voir Ralph Parfect, « Robert Louis Stevenson's "The Clockmaker" and "The Scientific Ape" : Two Unpublished Fables », *English Literature in Transition, 1880-1920*, vol. 48-4, 2005, pp. 387-400).

<sup>2</sup> « I have just finished some of the deedest rubbish about Lord Lytton's *Fables* that an intelligent editor ever shot into his waste-paper basket » (lettre à Fanny Sitwell, mai 1874, *W* 31, p. 106).

<sup>3</sup> *W* 28, p. 85 : « Dans sa forme la plus typique, un précepte moral y est exposé par le biais d'une idée purement fantastique, et souvent assez triviale, par-dessus le marché. Il y a dans la fable quelque chose d'enjoué, qui ne saurait supporter une critique trop exigeante, et l'imagination ne peut en saisir la leçon morale qu'à demi-mot. C'est ainsi que fonctionnent toutes ces vieilles histoires à propos de sages animaux ou d'humains stupides qui nous ont amusés durant notre enfance ».

<sup>4</sup> *W* 28, p. 86 : « peu à peu remplacée par une autre forme, qui est en tous points une fable, sauf qu'elle n'est plus entièrement fabuleuse ».



sans toucher à la structure générale, ni « the essential character of brevity<sup>1</sup> » du texte ; la nouveauté tient au brouillage effectué dans la répartition entre corps et âme, pour reprendre les mots de La Fontaine. La signification de la fable, comme sa représentation, jouent désormais sur l'ambiguïté :

The reader is being left to resolve for himself the vague, troublesome and not yet definitely moral sentiment, which has been thus created. And step by step with the development of this change, yet another is developed : the moral tends to become more indeterminate and large. It ceases to be possible to append it, in a tag, to the bottom of the piece, as one might write the name below a caricature ; and the fable begins to take rank with all the other forms of creative literature, as something too ambitious, in spite of its miniature dimension, to be resumed in any succinct formula without the loss of all that is deepest and most suggestive in it<sup>2</sup>.

Plusieurs choses sont importantes dans cette citation : d'un point de vue structurel, Stevenson entérine l'adieu à la répartition classique entre un récit suivi d'une morale séparée, au profit d'une fusion de l'un dans l'autre ; du point de vue du contenu, il parie plus que jamais sur l'ambiguïté fondamentale de la leçon morale, qui ne peut plus se résumer aussi facilement qu'avant. C'est donc l'effet du texte qui change : la fable n'a plus de fondement didactique, elle crée désormais un « vague, troublesome and not yet definitely moral sentiment » qui doit amener le lecteur à s'interroger et à relire pour tenter d'identifier cet effet. Par conséquent, la fable est l'expression d'une ambition supérieure, où la brièveté s'apparente à la synthèse de ce qu'il y a de « deepest and most suggestive ». Soit exactement le même pouvoir que celui de la forme brève chez Poe.

Borges a écrit, vers la fin de sa vie, une préface à une édition mexicaine des *Fables*, dans laquelle il souligne la nouveauté de la conception de Stevenson : contrairement à la majorité des fabulistes (Phèdre et La Fontaine inclus) qui « se han resignado a repetir las antiguas ficciones que los griegos atribuían a Esopo y que quizá fueron anteriores a él », l'écrivain écossais « inventó moralidades y tramas<sup>3</sup> ». Il remarque aussi que « en todas ellas se combinan cosas heterogéneas<sup>4</sup> », et souligne la finesse avec laquelle la dimension morale est utilisée, en laissant planer l'ambiguïté. Le recueil, en effet, joue sur la diversité et sur le mélange des genres, ne serait-ce qu'en s'éloignant, comme le dit Stevenson dans son article sur Lord Lytton, des récits à base d'animaux anthropomorphisés ; seuls trois correspondent à ce canevas classique : « The Cart-Horses and The Saddle Horse », « The Tadpole and the Frog » et « The Scientific Ape ». Le reste du recueil

---

<sup>1</sup> *W* 28, p. 86 : « l'essentiel caractère de brièveté ».

<sup>2</sup> *W* 28, p. 86 : « C'est au lecteur de résoudre lui-même le sentiment vague, troublant et pas entièrement moral qui a ainsi été créé. Et, peu à peu, suivant ce changement, un autre se développe : la morale tend à devenir plus indéterminée, plus large. Il n'est plus possible de l'ajouter à la fin du texte, comme on inscrit un nom en-dessous d'une caricature ; et la fable prend ainsi son rang parmi les autres formes de la littérature créative, trop ambitieuse, malgré ses dimensions réduites, pour être résumée dans quelque formule succincte sans que l'on perde ce qu'il y a en elle de plus profond et de plus évocateur ».

<sup>3</sup> Robert Louis Stevenson, *Fábulas, op. cit.*, p. 7 : « se sont résignés à répéter les fictions anciennes attribuées par les Grecs à Ésope, et peut-être antérieures à lui », « a inventé les moralités et les trames ».

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 8 : « se combinent, dans chacune d'elles, des choses hétérogènes ».

entretient avec ce modèle une proximité très relative, s'amusant plutôt à croiser les inspirations génériques. La majorité des *Fables* se situe dans un régime narratif proche du conte oral traditionnel (« The Devil and the Innkeeper », « The Yellow Paint », « The House of Eld », « The Touchstone », « The Song of the Morrow », « The Poor Thing »), mais certaines empruntent aussi au conte philosophique (« The Distinguished Stranger », « The Clockmaker »), au récit polynésien (« Something in It ») ou au jeu sur la mise en abyme de la fiction (« The Persons of the Tale », « The Reader »). La brièveté y est aussi une notion très relative. Certaines, comme « The Tadpole and the Frog », sont réduites à quelques lignes, au point de pouvoir la citer dans son intégralité :

'Be ashamed of yourself,' said the frog. 'When I was a tadpole, I had no tail.'  
'Just what I thought!' said the tadpole. 'You never were a tadpole!'

On voit, avec cet exemple, la manière dont Stevenson traite la fable classique. Il en élimine la morale, mais également tout ce qui relève du commentaire du fabuliste ou de la contextualisation. Ne reste qu'un dialogue quelque peu obscur, à partir duquel il est bien difficile, pour le lecteur, de déterminer une quelconque morale. Se rajoute à cette difficulté le fait que Stevenson varie constamment les effets, et passe de cette miniaturisation maximale à des fables beaucoup plus longues, qui peuvent aller jusqu'à 5 ou 6 pages. « The House of Eld », par exemple, s'apparente bien davantage à un conte traditionnel qu'à une fable, mais comporte une moralité en vers, séparée du reste du récit. Stevenson joue ainsi de la divergence et des croisements des genres, déplaçant leurs caractéristiques en permanence. Sur les vingt-deux fables, on en compte seulement trois dont la morale est clairement indiquée, séparée du texte : « The House of Eld », donc, « The Reader » et « Something in It ». Cette morale, au demeurant, est loin d'être toujours claire, à l'image des vers qui concluent « The House of Eld » :

Old is the tree and the fruit good,  
Very old and thick the wood.  
Woodman, is your courage stout?  
Beware! the root is wrapped about  
Your mother's heart, your father's bones ;  
And like the mandrake comes with groans<sup>2</sup>.

Si la disposition textuelle renvoie à la pratique canonique de la fable, cette présence de la moralité s'avère en fait être un piège, qui ne fait que prolonger l'ambiguïté du récit qui l'a précédée. Ces six vers sont en effet tout aussi cryptés que le reste du récit, et mériteraient une explication du fabuliste qui, bien sûr, ne viendra jamais. La fable, ainsi, mime une dualité limpide,

<sup>1</sup> *W* 5, p. 71 : « - Honte à toi, dit la grenouille. Lorsque j'étais un têtard, je n'avais pas de queue./ - C'est bien ce que je pensais, dit le têtard. Tu n'as jamais été un têtard (*Nvl* 2, p. 730).

<sup>2</sup> *W* 5, p. 66 : « L'arbre est ancien, le fruit est bon ;/ Très vieux, très épais le tronc./ Et ton courage, bûcheron ?/ Prends garde, la racine enserre/ Cœur de la mère et os du père,/ Telle mandragore qui désespère » (*Nvl* 2, p. 725).

mais cette dualité cache une répétition du déploiement interrogatif, qui ne peut que laisser le lecteur perplexe. Là encore, cette façon de faire est saluée par Borges, non seulement dans la préface à l'édition des *Fables*, mais aussi dans ses dialogues avec Ernesto Sábato, où il souligne la nécessité pour une fable de ne pas laisser voir sa morale, en citant une phrase de Kipling : « a un escritor puede estarle permitido inventar una fábula pero no la moraleja<sup>1</sup> ».

Tout le recueil des *Fables* répond aux exigences formulées par Stevenson dans son essai de 1874 sur la fable moderne, concourant ainsi à faire de celle-ci un espace flou. Il ne faut pas voir dans cette expression la marque d'un manque d'unité du récit, bien au contraire ; le flou réside dans l'impossibilité, pour le lecteur, de trouver dans cet ensemble de textes une continuité d'une fable à l'autre, qui pourrait l'aider à comprendre l'univers fictionnel dans lequel il est plongé. Stevenson s'ingénie plutôt à croiser les modes de représentations, les genres, les dispositifs narratifs, les tonalités, pour que la somme des effets créés par chaque fable finisse par désorienter définitivement le lecteur. L'admiration de Borges pour ce recueil, dont il dit qu'il s'agit d'une « breve y secreta obra maestra<sup>2</sup> », mais aussi celle de Bioy Casares, qui confesse à Daniel Balderston que la fable « Faith, Half-Faith and No Faith at All » est le texte de Stevenson « qui a eu sur [lui] le plus d'influence » et qu'elle lui semble « vraiment merveilleuse<sup>3</sup> », n'ont rien que de très logique, à cet égard. Car ce que décrit Stevenson dans son texte de 1874 et qu'il met en pratique dans ses vingt-deux courts textes n'est autre que l'adaptation, sous la forme de la fable, de toutes les leçons qu'eux-mêmes mettent en œuvre dans leurs essais et leurs textes, brefs ou non. En détachant le concept de fable de son acception classique, tout en conservant son armature structurelle, Stevenson offre en effet un espace de liberté immense, où peuvent se rencontrer toutes sortes de propositions fictionnelles. La fable n'est plus tant un genre qu'un modèle expérimental, un canevas disponible pour accueillir différents types de récits ; elle synthétise, en un sens, toutes les potentialités des formes brèves modernes, mais les inscrit dans une forme reconnaissable. La fable est ainsi le résumé, en miniature, de la stratégie de nos auteurs étudiée dans le chapitre précédent.

## 2. Écrire la fable

Afin d'approcher au mieux les potentialités de la fable comme forme idéale, pour nos auteurs, de l'écriture fictionnelle, nous nous proposons maintenant d'en analyser plus précisément les expressions concrètes, par l'étude de plusieurs textes qui semblent répondre aux caractéristiques

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges et Ernesto Sábato, *Diálogos*, *op. cit.*, p. 27 : « il est permis à un écrivain d'inventer une fable, mais pas sa moralité » (Jorge Luis Borges et Ernesto Sábato, *Conversations à Buenos Aires*, *op. cit.*, p. 34).

<sup>2</sup> Robert Louis Stevenson, *Fábulas*, *op. cit.*, p. 8 : « brève et secrète œuvre maîtresse ».

<sup>3</sup> Robert Louis Stevenson, *op. cit.*, p. 255.

dégagées à l'instant : les différentes modalités de dédoublement du récit, le jeu narratif entre surface et profondeur, l'ambiguïté de l'effet produit sur le lecteur. Notons bien que ces commentaires se feront en partant de l'idée de la fable comme « utopie générique » et « méta-genre », deux concepts qui prennent en compte à la fois l'importance de l'intertexte et la relativité du caractère de brièveté : autrement dit, on considérera que le concept de fable définit bien plus une structure et une façon de construire le récit qu'un genre identifiable. D'où la présence, dans les lignes qui suivent, de textes appartenant aussi bien aux diverses formes brèves qu'au roman.

## 2.1. La double histoire

Une bonne voie d'entrée dans le commentaire de la structure fondamentale de la fable, en lien avec la dialectique surface/profondeur, est de repartir de la remarque de Borges rencontrée ci-dessus, dans sa préface au texte de María Esther Vázquez, et systématisée par Ricardo Piglia à partir des contes de Borges, notamment. Piglia, étudiant l'histoire des formes brèves dans la littérature des deux derniers siècles, estime qu'« un conte comporte toujours deux histoires<sup>1</sup> ». Chez Edgar Allan Poe ou Horacio Quiroga, dit-il, un récit visible dissimule un récit secret, qui n'apparaît que lors du dénouement, prenant par surprise le lecteur qui s'est, si le conte est bien construit, laissé piéger par le récit apparent : « le conte est un récit qui renferme un récit secret. Il ne s'agit pas d'un sens occulte, dépendant de l'interprétation : l'énigme n'y est rien d'autre qu'une histoire racontée d'une manière énigmatique<sup>2</sup> ». Dans le conte moderne – à partir de Tchekhov, selon Piglia – l'effet de surprise est quasiment abandonné, laissant la tension entre les deux histoires non résolue, comme si l'histoire secrète était condamnée à rester en suspens, sans élucidation claire. On retrouve ici un commentaire historique très proche de ce que dit Stevenson au sujet de la fable moderne, le concept de deux histoires remplaçant la distinction entre corps et âme, récit et morale.

On peut d'autant plus appliquer cette structure à nos auteurs que Piglia en précise l'organisation chez Borges, d'une manière qui correspond très exactement à l'utilisation de la littérature de genre définie dans le chapitre précédent. Piglia affirme en effet que, dans les nouvelles de Borges, « l'histoire 1 est un genre et l'histoire 2 est toujours la même<sup>3</sup> » : c'est-à-dire que la forme clivée permettrait la répétition d'une même histoire mais, pour éviter la lassitude de cette répétition, la dissimulerait constamment sous une pratique générique définie, cette dernière servant à la fois de camouflage et de révélateur. Ce fonctionnement en surface pour mieux tisser

---

<sup>1</sup> Ricardo Piglia, *Formas breves*, Barcelone, Editorial Anagrama, p. 105 : « un cuento siempre cuenta dos historias ».

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 107-108 : « El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación : el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de modo enigmático ».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 110 : « la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma ».

un second récit en profondeur est très frappant chez Borges et Cortázar, et a été étudié en détail par Pablo Brescia à partir d'exemples précis de nouvelles : « El Sur », exemple canonique s'il en est du fonctionnement de la double histoire, et « Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto » pour Borges, « Ómnibus » et « La noche boca arriba » pour Cortázar<sup>1</sup>. Les analyses de Piglia, très convaincantes, montrent à quel point ces histoires jouent sur l'existence possible de deux mondes, que la structure du récit tend à superposer sans donner de réponse au problème ontologique ainsi posé – incertitude qui est, comme nous l'avons vu, typique d'un mode de représentation volontairement fluctuant. Il est très difficile, ainsi, d'avoir un avis définitif sur le destin de Dahlmann dans « El Sur », tant les deux histoires, l'une réaliste et l'autre à la causalité magique, pour reprendre une expression borgésienne, s'entremêlent et ne donnent lieu, de la part du narrateur, à aucune clarification finale. De la même manière, « Ómnibus » se prête, par son absence d'explications sur l'ordre secret qui semble régir l'intérieur de l'autobus, à toutes les interprétations, de la rencontre entre morts et vivants<sup>2</sup> à une lecture politique de la situation de l'Argentine dans les années 1940<sup>3</sup>.

Plutôt que de soumettre à de nouvelles analyses des contes aussi parcourus et labourés en tous sens par la critique que « El Sur » et « La noche boca arriba<sup>4</sup> », nous nous proposons ici d'étudier le phénomène de la double histoire dans deux textes courts du corpus très peu étudiés : « El hombre en el umbral » de Borges et « Sobremesa » de Cortázar. Paru dans le recueil *El Aleph*, « El hombre en el umbral » suit la même logique que « El Sur », en mettant en tension deux histoires appartenant chacune à un domaine de représentation différent. L'histoire première se situe dans un contexte réaliste, affirmé dès le départ par la présence de Bioy Casares à l'intérieur de l'histoire (comme dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », par exemple), qui laisse supposer que le narrateur premier n'est autre que Borges. Ce dernier transmet le récit d'un narrateur second, un certain Christopher Dewey, ami commun aux deux auteurs argentins, envoyé en Inde découvrir la raison de la disparition d'un juge écossais, David Glencairn, chargé de maintenir l'ordre dans une ville musulmane. Dewey se heurte à l'hostilité de la population de la ville, qui ne souhaite pas révéler le sort de Glencairn ; il rencontre finalement un très vieil homme, assis devant une maison, qui lui raconte l'histoire d'un juge tué dans la même ville lorsqu'il était enfant. En

---

<sup>1</sup> Pablo Brescia, *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano*, op. cit.

<sup>2</sup> Ana María Barrenechea et Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957, p. 78.

<sup>3</sup> Saúl Sosnowski, *Julio Cortázar : una búsqueda mítica*, Buenos Aires, Noé, 1973, p. 25, n. 6 ; Joaquín Roy, *Julio Cortázar ante su sociedad*, Barcelone, Península, 1974, p. 78. Pour d'autres interprétations de « Ómnibus », voir la liste dressée par Brescia, *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano*, op. cit., p. 204-206.

<sup>4</sup> Comme le dit avec un sens certain de l'euphémisme Pablo Brescia, « la bibliografía crítica sobre [« El Sur »] ha adquirido un tamaño intimidatorio » : son relevé des différentes interprétations est pour le moins impressionnant (*Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano*, op. cit., p. 73-74, n. 25), tout autant, au demeurant, que celui de « La noche boca arriba » (p. 166, n. 33).

prenant congé du vieil homme, Dewey croise une foule en liesse, et trouve, dans les écuries, le cadavre de Glencairn, tout juste égorgé. Ainsi résumée, cette histoire suit une trame chronologique assez claire, permettant de résoudre l'affaire de la disparition du juge : cette trame est celle d'une nouvelle de l'aventure du monde colonial, telle que la littérature britannique a pu en produire, mais suffisamment modifiée pour prendre une teinte anti-coloniale<sup>1</sup>. La deuxième histoire est, quant à elle, introduite par une remarque du narrateur premier (sans doute Borges, donc) qui parle de l'« antiguo y simple sabor » du récit, « acaso el de *Las 1001 Noches*<sup>2</sup> ». Tout en protestant de la fidélité avec laquelle il transmet ce récit, il se transforme soudain en narrateur des *Mille et une nuits*, par un appel à Allah que rien, dans le cadre historique présenté jusque-là, ne laissait prévoir. Ces remarques laissent entrevoir la possibilité d'un « récit secret » qui suivrait une autre logique, celle de la magie des histoires contées par Schéhérazade. Que les *Mille et une nuits* servent souvent, dans l'œuvre de Borges, de point de passage entre deux réalités est une certitude : Dahlmann, dans « El Sur », est accompagné tout au long de la nouvelle par un exemplaire du livre, qui semble comme jouer un rôle dans le basculement d'un monde à l'autre. « El hombre en el umbral » reprend ce processus de manière encore plus assumée : dès le début de la narration seconde, l'affirmation de Dewey selon laquelle « la exacta geografía de los hechos que voy a referir importa muy poco<sup>3</sup> » montre bien que le ton anti-colonial ne sera pas la seule différence avec Kipling, modèle de ce genre de récit<sup>4</sup>. La description de Glencairn, évoqué comme un héros d'une vieille tradition épique des clans écossais, participe tout autant à l'impression générale qui se dégage du texte : celle d'avoir affaire à une histoire qui n'appartient pas tant à une époque historique précise qu'à un monde lointain et magique. Le vieil homme est, évidemment, le point focal de cette impression. La description qu'en donne Dewey ne fait que le confirmer :

Diré como era, porque es parte esencial de la historia. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Largos harapos lo cubrían, o así me pareció, y el turbante que le rodeaba la cabeza era un jirón más. En el crepúsculo alzó hacia mí una cara oscura y una barba muy blanca [...]. Sentí, al decir estas palabras, lo irrisorio de interrogar a aquel hombre antiguo, para quien el presente era apenas un indefinido rumor<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Sur l'anti-colonialisme de la nouvelle, voir Daniel Balderston, « Sobre el manuscrito de “El hombre en el umbral” », in Lidia Knecht (dir.), *El texto lúdico : Borges, Hernández, Cortázar y Sarduy*, College Park, Hispamerica, 2008, p. 28-36.

<sup>2</sup> *ObC*, p. 612 : « antique et naïve saveur », « celle peut-être des *Mille et une nuits* » (*OeC*, p. 648).

<sup>3</sup> *ObC*, p. 612 : « l'exactitude géographique des faits que je vais rapporter a peu d'importance » (*OeC*, p. 648).

<sup>4</sup> L'appel à Allah dans les lignes précédentes consiste justement à éviter l'exotisme à la Kipling.

<sup>5</sup> *ObC*, p. 613 : « Je vais le décrire, car il est, dans cette histoire, une pièce essentielle. Le grand âge l'avait usé et poli comme les eaux font d'une pierre ou les générations humaines d'un adage. Il était couvert de longs haillons, c'est du moins ce qu'il me sembla, et le turban qui était enroulé autour de sa tête n'était lui aussi qu'un lambeau. Dans le crépuscule, il leva vers moi un visage foncé et une barbe très blanche [...]. Je sentis combien il était dérisoire d'interroger cet homme d'une autre époque, pour qui le présent n'était guère qu'une rumeur indéfinie » (*OeC*, p. 650).

L'homme confirme être d'une autre époque (« antiguo ») par son récit, qui se déroule dans un passé reculé et prend la forme d'une parabole : un juge anglais s'étant rendu coupable d'exactions envers les musulmans, il est emprisonné et jugé par un fou, « para que la sabiduría de Dios hablara por su boca<sup>1</sup> ». Ce dernier point est un premier moment de rencontre des deux histoires, la logique du conteur s'opposant au « buen sentido<sup>2</sup> » de Dewey, scandalisé par l'irrationalité du procédé. Le fait est que le juge, à la fin de l'histoire du vieil homme, est égorgé après dix-neuf jours de procès. La conclusion du vieil homme confirme la valeur exemplaire de l'anecdote, du fait de sa grande ancienneté : « estas cosas ocurrieron y se olvidaron hace ya muchos años. Quizá los condenaron los hombres, pero no Dios<sup>3</sup> ». Dewey reçoit le récit comme le témoignage de l'étrangeté des mœurs du pays, une étrangeté telle qu'elle semble basculer dans le domaine du conte oriental.

Le problème que pose « El hombre en el umbral » est évidemment l'interpénétration des deux histoires lors de la conclusion. La découverte par Dewey du corps de Glencairn semble en effet faire advenir le récit conté par le vieil homme, d'autant que Dewey croise, juste avant, « un hombre desnudo, coronado de flores amarillas, a quien todos besaban y agasajaban, y con una espada en la mano<sup>4</sup> », qui a tout du fou de l'histoire du vieillard. Le dénouement du conte permet donc de créer un lien impossible à défaire entre les deux histoires, alors que le lecteur, malgré quelques bizarreries, aurait pu jusqu'alors les considérer comme appartenant à deux univers parallèles et étanches, comme semble le faire Dewey tout au long de la narration. Le fait que le texte s'arrête sur la découverte du cadavre empêche d'ailleurs de voir la réaction de Dewey, et prive le lecteur d'un avis sur cette conclusion surprenante. Car c'est bien le même flou que dans « El Sur », ce flou typique de la nouvelle moderne selon Piglia, qui règne à la fin de la lecture de « El hombre en el umbral ». Deux lectures principales semblent en effet possibles, selon la primauté que l'on accorde à l'une ou l'autre des deux histoires :

1. L'interprétation la plus simple consiste à lire le récit du vieil homme comme un mensonge, non pas sur le contenu (qui est vrai, puisqu'il raconte le destin de Glencairn), mais sur la chronologie : l'homme jouerait sur son vieil âge et son apparence pour faire croire à Dewey qu'il lui raconte une histoire immémoriale, mais lui explique en fait ce qui est en train de se passer. Il servirait ainsi de leurre pour occuper Dewey pendant que le peuple est en train de condamner et exécuter Glencairn. Pendant son récit, des gens semblent d'ailleurs revenir d'une fête, et l'un

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 615 : « pour que la sagesse de Dieu parlât par sa bouche » (*OeC*, p. 651).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 613 : « bon sens » (*OeC*, p. 651).

<sup>3</sup> *ObC*, p. 613 : « ces choses arrivèrent et furent oubliées il y a déjà de nombreuses années. Les hommes les condamnerent peut-être, non Dieu » (*OeC*, p. 652).

<sup>4</sup> *ObC*, p. 613 : « un homme nu, couronné de fleurs jaunes, que tout le monde embrassait et fêtait, et qui portait une épée à la main » (*OeC*, p. 652).

d'eux lui dit quelque chose : c'est juste après que l'homme donne le nombre de jours exact du procès, et décrit la mort du juge, comme s'il venait d'en recevoir confirmation. Dewey assisterait ainsi, sans s'en rendre compte, à une histoire en train de s'écrire, dont il est la dupe. Dans cette interprétation, l'histoire seconde est une fausse piste : rien, dans le conte, n'est magique ou même digne des *Mille et une nuits*.

2. La seconde interprétation va dans la direction inverse. Pourquoi, en effet, Borges insisterait-il autant sur le caractère intemporel du récit et sa proximité avec les *Mille et une nuits*, si ce n'est pour créer une nouvelle qui soit, à sa manière, digne des récits de Schéhérazade ? Quand on connaît le goût de Borges pour la question du temps circulaire et pour les brouillages chronologiques en tous genres, il est assez facile de lire « El hombre en el umbral » de cette manière – peut-être, au demeurant, Borges joue-t-il de cette habitude qu'il a créée chez ses lecteurs pour augmenter la confusion. Dans cette optique, la nouvelle serait le récit de deux temps différents qui se chevauchent et se rencontrent par un phénomène inexplicable rationnellement. Le vieil homme – sa description en atteste, tout comme sa disparition soudaine – serait une sorte d'apparition magique, racontant à Dewey ce qui va arriver comme s'il venait du futur et avait assisté, enfant, à la scène ; ou, à l'inverse, Dewey est un perturbateur arrivant dans un monde où le temps ne répond pas à la même logique, et où le même événement se répète éternellement. Dans les deux cas, Borges nous présenterait un de ces paradoxes temporels qu'il affectionne tant : en créant le personnage d'un vieux conteur hors du temps, il laisse entrevoir la possibilité que le récit oral crée et prolonge la vie, exactement comme dans les *Mille et une nuits*. Ce vieillard mystérieux ne serait autre que le conteur d'une histoire secrète, n'obéissant pas aux règles de la logique rationnelle que Dewey vient perturber. Quant à savoir si c'est le récit du vieil homme qui crée l'événement ou le contraire, l'ambiguïté subsiste : le fait est que la nouvelle serait, dans cette interprétation, une mise en scène de l'engendrement d'une histoire et de son pouvoir magique, exactement comme l'est le rêve dans « El Sur ».

Quoi qu'il en soit de l'interprétation que l'on donne de la nouvelle – d'autres étant sans doute possibles, au demeurant –, il est clair que Borges, en tissant deux histoires parallèles, puis en les faisant se rejoindre par le coup de théâtre final, cherche à rendre le récit problématique, et à empêcher une lecture univoque. Comme dans « El Sur » et les autres nouvelles étudiées par Pablo Brescia, la question de deux temps parallèles est centrale pour créer une telle structure clivée. Cortázar emploie le même procédé dans « Sobremesa », nouvelle du recueil *Final del juego*, et l'indique même par la citation d'Héraclite en exergue, « El tiempo, un niño que juega y mueve los peones<sup>1</sup> ». L'originalité de « Sobremesa » est d'être écrite sous forme épistolaire ce qui, en

---

<sup>1</sup> C, p. 454 : « le temps est un enfant qui joue en déplaçant les pions » (*Nbc*, p. 294).



supprimant la présence du narrateur, rend encore plus complexe la résolution de la tension entre les deux histoires. Cortázar, en effet, s'y prend de manière un peu différente de Borges, au sens où ce n'est pas tant un récit secret qui, peu à peu, affleure sous le récit premier, que deux récits qui s'entremêlent immédiatement, et ne peuvent ni l'un ni l'autre être déclarés comme faux par le lecteur. La nouvelle est constituée de cinq lettres (dont une qui ne sera jamais envoyée) échangées par deux vieux amis, Federico Moraes et Alberto Rojas. Moraes écrit, le 15 juillet 1958, une lettre à Rojas pour l'inviter à un dîner avec d'autres amis communs, une habitude annuelle ; au moment où il rédige cette lettre, il reçoit une lettre de ce même Rojas datée de la veille, lui racontant le dîner en question comme s'il avait eu lieu, et relatant une sombre altercation entre deux des amis concernés, sur fond de considérations politiques. Surpris et quelque peu perturbé, Moraes renvoie, le lendemain, une lettre pour faire part de son étonnement et saluer l'imagination de son ami. Le 18 juillet, Rojas répond en réaffirmant avoir assisté au dîner, et transmet la nouvelle du suicide d'un certain Funes, l'un des deux protagonistes de l'altercation mentionnée ci-dessus. La dernière lettre, très courte, est de Moraes, et met fin à l'échange en annulant le dîner prévu.

La manière dont Cortázar construit son histoire rend nécessaire de dégager d'un même geste le clivage des deux histoires et l'interprétation à donner au récit. La première histoire, comme toujours, peut se lire horizontalement, suivant une chronologie normale. Elle supposerait que l'impression fantastique soit, comme dans l'une des lectures de « El hombre en el umbral », une fausse piste, et relève de la manipulation. Dans ce cas de figure, il est nécessaire que l'un des deux hommes mente. Cette histoire « logique » peut prendre plusieurs formes :

1. Le dîner n'a jamais eu lieu, et Rojas joue à une sorte de jeu étrange consistant à prévenir ou intimider son ami, en imaginant un dîner fictif où il introduit des accusations sur Funes dont il dispose, contrairement à Moraes. On peut imaginer qu'il déplace un événement auquel il a assisté dans cette scène fictive, faisant ainsi en sorte d'interroger de manière détournée son ami sur la situation. La conclusion de sa première lettre pourrait ainsi se lire de plusieurs manières, de la demande la plus simple d'explications à la manipulation la plus perverse :

Estimo demasiado a Luis Funes como para no desear haberme equivocado, y pienso que mi aislamiento y la misantropía que todos ustedes me reprochan cariñosamente pueden haber contribuido a la fabricación de un fantasma, de una mala interpretación que dos líneas tuyas disiparán tal vez. Ojalá sea así, ojalá se eche usted a reír y me demuestre, en una carta que desde ya espero, que los años me dan en canas lo que me quitan en inteligencia<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> C, p. 457 : « J'estime trop Luis Funes pour ne pas souhaiter m'être trompé et je pense que mon isolement et la misanthropie que vous me reprochez tous affectueusement m'ont fait échafauder une mauvaise interprétation des faits que deux lignes de vous dissiperont sans doute. Puisse-t-il en être ainsi, puissiez-vous éclater de rire et me démontrer dans une lettre que j'attends déjà que les années m'enlèvent en intelligence ce qu'elles m'apportent en cheveux blancs » (*Nbc*, p. 297).

Ces différentes possibilités sont soulevées par Moraes lui-même dans la lettre suivante, qui s'interroge sur le but de la manœuvre de Rojas : «¿qué objeto persigue con esa acusación indirecta contra Luis Funes<sup>1</sup>? », lui demande-t-il ainsi. Le lecteur ne disposant pas, du fait de la forme épistolaire et des remarques allusives des deux hommes à la situation politique, des éléments nécessaires pour se faire une idée, il en est réduit à l'hypothèse : Rojas fait-il part, de manière très détournée, de ses soupçons à Moraes, en inventant une scène ? Ou exerce-t-il au contraire une sorte de chantage sur son ami, en lui faisant comprendre qu'il sait des choses qu'il pourrait révéler ? Le fait qu'il persiste dans son attitude dans la deuxième lettre pourrait aller dans le sens de cette sorte de torture psychologique.

2. En renversant la perspective, on peut imaginer que ce soit Moraes qui mente, et qui fasse croire à son ami que le dîner n'a jamais eu lieu. Là encore, les raisons peuvent nous échapper, faute de contexte suffisant, mais il est possible d'inverser toutes les hypothèses précédentes : que les lettres soient destinées à servir d'alibi pour une raison ou une autre, qu'il s'agisse d'une manipulation à l'encontre de son ami ou d'une plaisanterie de mauvais goût qui, par une tragique coïncidence, correspond chronologiquement au suicide de Funes, le fait que Rojas soit isolé à la campagne et Moraes l'organisateur du dîner peut faire surgir l'idée d'une conspiration dont Rojas serait, d'une manière ou d'une autre, la victime.

3. Plus prosaïquement, on peut penser que Rojas, que toute la nouvelle tend à nous montrer comme un homme coupé du monde, est devenu sénile ou fou et s'est imaginé tout cela, le suicide de Funes n'étant qu'une malheureuse coïncidence. Dans ce cas, le dîner n'aurait évidemment pas eu lieu, et toutes les lettres signées Rojas ne seraient que les élucubrations d'un esprit malade. La citation ci-dessus serait alors à lire comme un éclair de lucidité d'un homme sentant qu'il est susceptible d'inventer des choses à son corps défendant. Ou bien, au contraire, c'est Moraes qui perd la raison ou la mémoire, et qui a oublié que le dîner avait déjà eu lieu. Sans autre élément pour juger, les deux versions peuvent se tenir.

Dans toutes ces interprétations, rien n'est fondamentalement anormal ou irrationnel ; bien que les raisons des actions des deux personnages nous échappent, elles peuvent s'expliquer logiquement. Dans la deuxième histoire, en revanche, les faits changent d'aspect. Tout s'y passe exactement comme dans « El hombre en el umbral » : d'une manière ou d'une autre, les deux personnages vivent dans un temps différent, le récit de l'un ayant un effet sur la vie de l'autre. Car tout se déroule en effet, quand on lit la nouvelle pour la première fois, comme si les mots de Rojas avaient une valeur performative : ce qu'il écrit prend vie, et a des conséquences sur le monde réel, tout comme le conte du vieil homme dans « El hombre en el umbral » aboutissait

---

<sup>1</sup> C, p. 458 : « quel but poursuivez-vous en accusant ainsi plus ou moins directement Luis Funes ? » (*Nhc*, p. 298).

directement à la mort de Glencairn. Le « profond malaise » (« *desasosiego*<sup>1</sup> ») dont fait part Moraes est alors le même que celui qui saisit le lecteur face à un phénomène surnaturel qu'il ne comprend pas. Ce n'est évidemment pas un hasard si Cortázar met sous la plume de Moraes des expressions aussi volontairement perturbantes que « *tengo que admitir sus poderes telepáticos* », « *yo tengo más bien una impresión de brujería* » ou « *el juego de aciertos*<sup>2</sup> ». Ces termes sont faits pour faire pencher le texte vers l'interprétation surnaturelle, et laisser entendre qu'il y a bien là une seconde histoire mystérieuse, qui n'est pas explicable par le simple exercice de la raison. La citation d'Héraclite va dans ce sens, la métaphore y filant l'idée d'une instance ayant un pouvoir magique sur le temps. Comme chez Borges, le lecteur cortazarrien est ici conditionné par la lecture d'autres nouvelles de l'auteur où le même chevauchement des temps s'exprime, de « *La noche boca arriba* » à « *Una flor amarilla* », en passant par « *Axolotl* ». On retrouve ici la théorie des deux ordres, définie par Jaime Alazraki à partir de *Bestiario*<sup>3</sup> : l'écriture du conte chez Cortázar passe par le conflit de deux logiques opposées, qui créent un malaise d'où naît le néo-fantastique. Ces deux logiques opposées prennent, on le voit, la forme de la double histoire : le conte est une unité clivée, clivage que l'auteur fait tout pour ne pas résoudre.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette structure clivée n'est pas réservée aux formes brèves. Les romans de Bioy Casares et certains de Stevenson peuvent se lire à l'aune d'une telle organisation interne, à condition, bien évidemment, de considérer que cette dernière y est rendue plus nébuleuse du fait de la taille du récit. On a vu, dans une précédente analyse, comment la multiplicité des voix narratives dans *The Master of Ballantrae* rendait difficile la résolution de l'étrange cas, pour paraphraser Stevenson, de James Durie. Ce processus laisse apparaître une version romanesque de la double histoire. En laissant planer le doute, par l'alternance des points de vue et quelques interventions savamment placées, Stevenson tient de concert deux récits parallèles : dans le premier, le Maître est une incarnation du diable, capable de revenir de la mort et de hanter éternellement son frère ; dans le second, il est un simple manipulateur désargenté. La capacité du roman à travailler sur la durée permet de rendre l'entremêlement de ces deux récits bien plus complexe que s'il ne s'agissait que d'une nouvelle ; car chacun des nombreux narrateurs contribue à donner de l'épaisseur à l'une et à l'autre des versions, selon les moments, formant ainsi un inextricable réseau d'interprétations et d'opinions, de la plus présente (celle du narrateur principale, Mackellar) à la plus volatile (les mythes contradictoires circulant dans le peuple au sujet de James Durie). Il est difficile d'affirmer que la

---

<sup>1</sup> C, p. 459 (*Nhc*, p. 298).

<sup>2</sup> C, p. 458-459 : « je suis obligé de reconnaître vos pouvoirs de télépathie », « cela ressemble plutôt à quelque sorcellerie », « ce jeu de divination » (*Nhc*, p. 297 et 298).

<sup>3</sup> Jaime Alazraki, *En busca del unicornio*, *op. cit.*

séquence finale dans la forêt enneigée est réellement une résolution de la tension entre ces deux récits, tant l'hésitation fantastique y est poussée au maximum. L'absence de faits clairement surnaturels pousse le lecteur rationnel à privilégier la deuxième lecture, et à voir le Maître comme un prestidigitateur de génie, capable de mettre en scène le mythe de sa propre immortalité. Si l'on reprend les termes de Piglia, on pourrait dire que Stevenson se situe ici entre les manières classiques et modernes d'utiliser la forme de la double histoire : il ne laisse pas la tension être absolument irrésolue, mais il s'ingénie à la faire perdurer par le dispositif narratorial que permet la durée du roman.

Les deux romans de Bioy Casares, certes plus courts que *The Master of Ballantrae*, fournissent un autre exemple de la façon dont on peut lire la forme romanesque par le prisme de la double histoire. Ils mettent aussi en lumière à quel point le « récit secret » s'avère, chez chaque auteur, semblable d'une histoire à l'autre. Si l'on compare *La invención de Morel* et *Plan de evasión*, il paraît en effet évident que les variations de surface dissimulent une trame qui est, en réalité, exactement semblable<sup>1</sup>. Comme chez Borges, la première histoire est, chez Bioy Casares, un récit de genre, qui emprunte ici à la fois au roman d'aventures et au récit policier. Le premier est mis à profit pour installer un contexte, en utilisant notamment le motif de l'île mystérieuse et de la confrontation d'un narrateur étranger avec un entourage hostile ; le second permet l'avancée du récit puisque, contrairement au roman d'aventures, le déplacement physique n'est très vite plus un enjeu, et est remplacé par la collecte des indices devant aboutir à la résolution du mystère central. De ce point de vue, les deux romans, malgré une grande similitude, présentent de vraies différences. Comme le dit Robert Louit dans un entretien avec l'auteur, « dans *La invención de Morel*, quelqu'un veut pénétrer dans un monde dont il est exclu ; dans *Plan de evasión*, les gens veulent sortir d'un monde dont ils sont prisonniers<sup>2</sup> ». *La invención de Morel* est, en ce sens, un vrai récit de survie : le narrateur y est seul au monde, sur une île déserte, et son espoir de pouvoir communiquer avec d'autres êtres humains est peu à peu anéanti. Dans *Plan de evasión*, au contraire, les trois îles sont extrêmement peuplées<sup>3</sup>, ce qui explique le sentiment d'angoisse et d'enfermement de Nevers, entouré par « la incessante gritería de los locos<sup>4</sup> ». D'où le fait que les deux romans se construisent autour d'une logique différente : dans le premier, l'enquête du narrateur relève de l'observation, voire de l'espionnage ; dans le second, Nevers ne cesse de mener des interrogatoires, de recueillir des témoignages, malgré la mauvaise volonté évidente des gens qui l'entourent. D'où, également, la différence fondamentale entre les deux dénouements,

---

<sup>1</sup> Bioy Casares était conscient de cette similitude et en jouait : voir Michel Lafon, *Rom*, p. 80, n. 2.

<sup>2</sup> Robert Louit, « Bioy Casares : La vie elle-même est déjà une littérature fantastique », *Le Magazine littéraire*, septembre 1991, p. 98-103, cité par Michel Lafon, *Rom*, p. 81, n. 1.

<sup>3</sup> Sept cent cinquante habitants sur sept ou huit kilomètres carrés, selon les indications de Dreyfus (*Nov*, p. 109).

<sup>4</sup> *Nov*, p. 109 : « les cris incessants des fous » (*Rom*, p. 90).

*La invención de Morel* se concluant par un retrait progressif sur soi, une méditation sur la vie et l'éternité, tandis que *Plan de evasión* se termine par des scènes où l'action permet la résolution du mystère.

Cette première histoire, avec ses différences d'un roman à l'autre, cache une seconde, qui n'apparaît qu'à la fin, lorsque le parcours mené par le personnage principal arrive à son terme. Dans les deux romans, cette seconde histoire est exactement la même. Elle conte la façon dont un savant fou – Morel dans un cas, Castel dans l'autre – utilise une île pour mener à bien des expériences scientifiques relevant de la science-fiction, expériences monstrueuses en ce qu'elles mènent à la mort ceux qui en sont l'objet. La découverte de ces expériences se fait par un procédé qui n'est pas sans rappeler celui utilisé par Stevenson dans *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* : l'inventeur se tue et laisse un témoignage écrit qui permet de comprendre les fondements scientifiques des expériences. Chez Bioy Casares, ce sont à chaque fois des feuilles volantes que récupère le héros, et dont il transmet le contenu par son récit ; dans *La invención de Morel*, le procédé est complexifié par le fait que ces feuilles sont lues par Morel dans un des enregistrements conservés par la machine. Dans les deux cas, le cœur du propos est le phénomène du remplacement d'un monde par l'autre, en modifiant les modes d'appréhension du réel des cobayes ; ces derniers sont condamnés à vivre dans un monde artificiel absolument clos, où se répètent constamment les mêmes événements. Un grand nombre d'analyses ont interprété ce récit redoublé comme un commentaire métatextuel sur l'acte de lecture ou l'esthétique romanesque, à l'image de Michel Lafon proposant d'y voir « une métaphore de la façon dont le roman fantastique peut “remplacer” le roman réaliste<sup>1</sup> ». Le fait est que, d'un roman à l'autre, Bioy Casares semble bien se prêter à une sorte de variation sur thème, variation permise par le procédé de la double histoire. Contrairement aux contes de Borges et Cortázar, et même à certains textes de Stevenson, ce procédé n'a pas ici vocation à créer l'incertitude au-delà du dénouement. L'explication scientifique ne laisse guère de doute sur ce qui se passe réellement dans la diégèse, elle est juste l'aboutissement d'un mystère autour duquel n'a cessé de se heurter le héros – et le lecteur avec lui – durant tout le roman. En cela, l'écriture romanesque de Bioy Casares est clairement proche du récit policier, qui fonctionne selon le même phénomène de reconstitution des événements.

## 2.2. Enchâsser les récits

Ce processus de dédoublement de l'histoire peut également s'effectuer par un procédé voisin de la double histoire en ce qu'il suppose, lui aussi, la mise en place de deux récits différents et

---

<sup>1</sup> *Rom*, p. 81.

complémentaires. Alors que la double histoire fonctionne par le parallélisme, les deux récits s'accompagnant du début à la fin, il s'agit ici d'enchâsser une histoire apparemment indépendante dans une autre qui la contient, afin d'apporter un point de vue alternatif sur les événements contenus dans la diégèse. Logiquement, ce procédé concerne davantage le roman, dont la longueur se prête à ce jeu sur l'emboîtement des niveaux de récits, mais cela n'est pas exclusif, comme nous allons le voir. Une des tendances de nos écrivains, dans cette optique, est d'inclure au cœur de leurs récits une fable de fondation, qui fonctionne comme une miniature venant éclairer tout le reste de l'histoire, la liberté étant laissée au lecteur d'interpréter cette fable à sa guise. Borges lui-même donne une description du procédé dans son essai « *Magias parciales del Quijote* » (*Otras inquisiciones*), lorsqu'il réfléchit sur les mises en abyme à l'œuvre dans *Don Quijote* et *Hamlet*. Comme souvent, c'est *Les Mille et une nuits* qui sert d'illustration pour décrire cette manière de « duplica[r] y reduplica[r] hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios<sup>1</sup> » ; mais, remarque Borges, le recueil « no trata de graduar sus realidades » : « el efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa<sup>2</sup> ». Chez nos auteurs, l'effet visé est bien celui de la profondeur, le récit gigogne offrant un point de vue différent sur le récit cadre.

Stevenson utilise notamment le procédé dans le chapitre IX de *The Master of Ballantrae*, durant la traversée qui mène Mackellar et le Maître en Amérique. Ce dernier y raconte une courte histoire, dont ne saurait dire si elle est réelle ou non. Elle a pour protagonistes un comte romain et un baron allemand, le premier vouant une haine féroce au second, sans que celui-ci le sache. Au cours d'une promenade dans les environs de Rome, il découvre un vieux tombeau comportant un puits dans lequel il est tout proche de tomber. Le lieu lui donne une idée pour éliminer son ennemi : il lui raconte un rêve imaginaire afin de tenter le baron de rentrer dans ce tombeau, en faisant mine de s'inquiéter affreusement pour lui. Puis il le mène, en feignant de ne pas savoir où il va, à ce même tombeau, devant lequel il mime l'évanouissement et demande à rentrer à Rome à tout prix, faussement effrayé de voir le cadre de son rêve prendre vie. Le dénouement du conte est lapidaire : « "The next day the baron's horse was found tied to the pine, but himself was never heard of from that hour. - And, now, was that a murder?" says the Master, breaking sharply off<sup>3</sup> ». On comprend que le baron, fasciné par ce faux rêve prémonitoire, est retourné seul au tombeau, et est tombé dans le puit, comme l'espérait le comte. Cette manière très originale de créer un meurtre qui n'en est pas un semble avoir particulièrement séduit Borges

<sup>1</sup> *ObC*, p. 46 : « dédouble[r] indéfiniment, jusqu'au vertige, la ramification d'un conte central en contes adventices » (*OeC*, p. 708).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 46 : « ne distingue pas différents degrés de réalité », « l'effet, qui devrait s'exercer en profondeur, est tout en surface, comme un tapis persan » (*OeC*, p. 708).

<sup>3</sup> *W* 12, p. 127 : « Le lendemain, on retrouva le cheval du baron attaché au pin, mais on n'entendit plus parler du baron lui-même, à partir de ce moment-là... Et maintenant, voyons, était-ce un meurtre ? demanda le Maître en s'interrompant brusquement » (*MB*, p. 826).

et Bioy Casares, puisqu'ils intègrent ce conte dans leur anthologie policière de 1943, sous le titre inventé « La puerta y el pino » (« La porte et le pin »)<sup>1</sup>. Daniel Balderston a consacré un article à ce sujet, en montrant comment Bioy Casares avait également réutilisé l'idée de Stevenson du meurtre par suggestion dans son roman *El sueño de los héroes*<sup>2</sup>. Avant d'entrer en écho avec le roman entier, le conte du Maître a d'abord une conséquence directe sur Mackellar. Tout entier à sa haine du frère de son maître, perturbé par la situation et le balancement du navire, le serviteur est, à la fin du récit, comme hypnotisé :

These last words he spoke down at me, smiling, from high above ; the next, he was under my feet. I continued to follow his evolutions with a childish fixity ; they made me giddy and vacant, and I spoke as in a dream<sup>3</sup>.

Sans se rendre compte qu'il est manipulé par le Maître, qui n'attend que cela, Mackellar se jette sur son ennemi pour le faire tomber à la mer, une tentative qui échoue misérablement. Profitant de la honte de l'intendant, James Durie en profite pour s'assurer qu'il n'a plus rien à craindre de lui. Par une subtile mise en abyme, le Maître a donc raconté l'histoire d'un meurtre par suggestion pour pousser son interlocuteur à se mettre dans la peau du comte, alors même que Mackellar, manipulé, joue en fait le rôle du baron et se voit neutralisé pour la suite du voyage. Plus largement, néanmoins, ce récit peut se lire comme une miniaturisation des enjeux du roman. *The Master of Ballantrae* n'est en effet rien d'autre que l'histoire d'une haine sans raison valide, comme celle qui anime le comte. « It matters not what was the ground of the count's enmity », affirme ainsi le Maître au tout début de son récit, expliquant la duplicité du personnage par le fait que « hatred betrayed is hatred impotent<sup>4</sup> », remarque que l'on peut lire comme une note de regret par rapport à sa propre attitude envers son frère, qu'il a toujours ouvertement haï. Car c'est là la fonction première du conte : par une voie détournée, il nous procure la seule version du roman du point de vue de celui qui est, dans la logique de la narration, l'ennemi. Nulle part ailleurs que dans cet épisode sur le *Nonesuch* on ne trouve une plus claire affirmation de l'avis de James Durie sur sa propre histoire : il se considère comme un être supérieur, né au mauvais moment dans une famille qui ne le mérite pas. « I have a kingly nature<sup>5</sup> », déclare-t-il à Mackellar juste après, l'assurant qu'il est prêt à pardonner à son frère si ce dernier le lui demande à genoux. Le récit enchâssé est une manière de nous renseigner sur le caractère hors normes du personnage, ne serait-ce que par la façon dont il se crée un alter ego vivant à Rome, une nation où tout est

<sup>1</sup> Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges, *Los mejores cuentos policiales*, Buenos Aires, Emecé, 1943.

<sup>2</sup> Daniel Balderston, « Murder by Suggestion. El sueño de los héroes and *The Master of Ballantrae* », *op. cit.*, p. 348-357.

<sup>3</sup> *W 12*, p. 127 : « En prononçant ces derniers mots, il me regardait d'en haut et souriait bien au-dessus de ma tête. L'instant d'après, il était sous mes pieds. Les yeux fixes comme un enfant, je continuais à suivre ses oscillations ; elles me donnaient le vertige, j'en avais la tête vide et je parlais comme dans un rêve » (*MB*, p. 827).

<sup>4</sup> *W 12*, p. 125 : « Peu importe l'origine de l'animosité du comte », « une haine avouée est une haine impuissante » (*MB*, p. 823).

<sup>5</sup> *W 12*, p. 130 : « J'ai le caractère d'un roi » (*MB*, p. 831).

« built as for eternity<sup>1</sup> », ce qui semble rejoindre ses rêves de grandeur. Il permet également de s'interroger sur la morale de l'histoire, en laissant place à une parole alternative, que chacun est libre de trouver convaincante ou non. Comme l'écrit Balderston, le Maître « force Mackellar à faire face à la question de qui porte la responsabilité de la violence : l'auteur, ou les acteurs<sup>2</sup> ? ». Plus encore, son récit semble éclairer d'une lumière différente le dénouement du roman : en ne cessant de provoquer son frère, puis en le poussant à le poursuivre jusque dans la forêt glacée des Adirondacks, le Maître ne cherche-t-il pas à faire de lui un meurtrier, tout en s'assurant de sa mort ? Le Maître jouerait en quelque sorte à la fois le rôle du comte et du baron : d'une part, il manipule son frère en mettant en scène son immortalité et le pousse à la mort en imposant en lui des images mentales ; d'autre part, il se met volontairement dans le rôle du baron, comme il l'a fait avec Mackellar, pour forcer son frère à le tuer et, ainsi, faire en sorte que toute sa vie soit dirigée vers cette obsession, ce qui est une autre manière de se mettre au centre du jeu. Ce n'est sans doute pas un hasard si tout le conte du Maître tourne autour d'un tombeau, comme le dénouement du roman se joue autour d'une tombe. Le meurtre est une façon, pour James Durie, d'affirmer sa supériorité sur les autres, même si cela lui coûte la vie : en définitive, c'est lui qui manipule les autres, comme le fait le comte dans son récit. Comme il le rêvait, Henry meurt à genoux devant lui, terrassé par une crise cardiaque. Toute l'histoire de *The Master of Ballantrae* serait, dans cette optique, celle d'un meurtre par suggestion, dernier avatar d'une haine coupable de s'être déclarée trop ouvertement.

Au chapitre IV de *Plan de evasión*, Bioy Casares introduit le même genre d'épisode apparemment indépendant de la trame d'ensemble, mais dont l'importance s'avère en fait capitale. Nevers est arrivé depuis peu sur l'île, et note dans son journal qu'un prisonnier semble admirer sa cicatrice. Son oncle, le narrateur premier, commente cette remarque en affirmant que cette cicatrice est, en fait, la preuve de « una idiosincrasia que lo distingue, tal vez, en la historia de la psicología morbosa<sup>3</sup> », et raconte son origine dans un récit très court, qui ne connaîtra pas d'autres développements :

He aquí el origen de esa mácula : Nevers tenía doce o trece años. Estudiaba en un jardín, cerca de una oscura glorieta de laureles. Un tarde vio salir de la glorieta a una niña con una confusa cabellera, a una niña que loraba y que sangraba. La vio irse ; un alucinado horror le impidió ayudarla. Quiso inspeccionar la glorieta ; no se atrevió. Quiso huir ; lo retuvo la curiosidad. La niña no vivía lejos ; sus hermanos, tres muchachos un poco mayores que Nevers aparecieron muy pronto. Entraron en la glorieta ; salieron en seguida. Le preguntaron si no había visto a algún hombre. Contestó que no. Los muchachos se iban. Sintió una desesperada curiosidad, y les

---

<sup>1</sup> *W 12*, p. 126 : « construit pour l'éternité » (*MB*, p. 824).

<sup>2</sup> Daniel Balderston, « Murder by Suggestion », *op. cit.*, p. 351 : « he forces Mackellar to confront the question of who is responsible when violence is done – the author or the actors ».

<sup>3</sup> *Nov*, p. 112 : « un tempérament qui est peut-être unique dans l'histoire de la psychologie morbide » (*Rom*, p. 92).



gritó : “No vi a nadie porque estuve toda la tarde en la glorieta”. me dijo que debió de gritar como un demente, porque si no los muchachos no le hubieran creído. Le creyeron y lo dejaron por muerto<sup>1</sup>.

Ce récit est d'une grande étrangeté. Par son cadre, dont la simplicité suggère une symbolique très nette, ainsi que par l'âge des protagonistes, il a tout d'un rêve d'initiation sexuelle, où la possible impuissance, indiquée par la multiplication des négations, est corrigée par un instinct sado-masochiste qui pousse Nevers à s'accuser du viol de la fillette. Au-delà de la violence troublante des événements, l'étrangeté tient aussi à la focalisation du récit : comme dans tout le roman, c'est l'oncle de Nevers qui assume la narration, portant sur son neveu un regard qui frôle souvent le dégoût ou le mépris. En revanche, l'accès à l'intériorité de Nevers nous est interdit, ce qui contribue à l'aspect particulièrement malsain de cette scène qui nous est fournie sans plus d'explication. Si Michel Lafon note que cet « obscur épisode de fondation<sup>2</sup> » a des racines biographiques dans l'enfance de Bioy, et que ce dernier le retravaille dans ses romans suivants, c'est son rôle dans l'économie du roman qui nous semble ici mériter le commentaire. Il peut se lire, en effet, comme la version déformée de l'histoire à venir, déplacée sur un autre plan. La situation de Nevers sur l'île est en effet la même que celle au départ de l'anecdote : il fait son devoir militaire en bordure d'un endroit, l'île du Diable, où règne l'interdit et le mystère. Si la tonnelle est le théâtre d'un viol, l'île est très vite perçue comme un lieu où s'exercent, à l'évidence, des actes également monstrueux. Lorsque Nevers demande à Dreyfus ce que deviennent les animaux envoyés sur l'île, celui-ci, paniqué, répond : « Hay cosas que no se alegan. Mejor olvidarlas, olvidarlas<sup>3</sup> ». Contrairement à l'anecdote, cependant, Nevers finit par agir, et par pénétrer dans l'endroit interdit, plutôt que de laisser d'autres que lui le faire. Dans cette première lecture, le roman est une version alternative de l'épisode de fondation, où l'action a pris le pas sur l'impuissance. Néanmoins, l'anecdote nous offre aussi un commentaire sur la personnalité étrange de Nevers, dont le comportement ne semble pas toujours obéir à des injonctions rationnelles. On pourrait croire qu'il n'y a là que le résultat d'une narration entièrement consacrée à dresser un portrait sombre de Nevers, s'il n'y avait pas plusieurs remarques dans les notes mêmes de ce dernier pour jeter une ombre sur ses motivations profondes. L'histoire d'amour avec la dénommée Irène comporte de nombreuses zones d'ombre, que Nevers lui-même

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 112-113 : « Voici l'histoire de cette cicatrice : Nevers avait douze ou treize ans. Il apprenait ses leçons dans un jardin public, près d'une épaisse tonnelle de lauriers. Un après-midi, il vit sortir de cette tonnelle une fillette les cheveux en broussaille, une fillette qui pleurait et saignait. Il la vit s'en aller ; glacé d'effroi, il n'alla pas à son secours. Il voulut inspecter la tonnelle ; il n'osa pas y entrer. Il voulut fuir ; la curiosité le retint. La fillette n'habitait pas loin ; ses frères, trois garçons un peu plus âgés que Nevers, apparurent soudain. Ils pénétrèrent sous la tonnelle ; ils en ressortirent aussitôt. Ils lui demandèrent s'ils n'avaient pas vu un homme. Il répondit que non. Les garçons s'en allaient. Pris d'une lubie démentielle, il leur cria : « Je n'ai vu personne parce que je n'ai pas quitté la tonnelle de tout l'après-midi. » Il me dit qu'il avait dû crier cela avec une folle insistance, sans quoi les garçons ne l'auraient pas cru. Ils le crurent et le laissèrent à moitié mort » (*Rom*, p. 92).

<sup>2</sup> Michel Lafon, *Rom*, p. 82.

<sup>3</sup> *Nov*, p. 116 : « Il y a des choses qui ne peuvent se dire. Mieux vaut les oublier, oui, les oublier » (*Rom*, p. 96).

entretient lorsqu'il écrit « la única disculpa de mi perversidad con Irene es mi estupidez y mi perversidad conmigo<sup>1</sup> ». Résumée au chapitre IX, cette attitude s'explique par le contexte familial. Nevers aurait été envoyé en Guyane par son oncle Pierre, pour une sombre histoire de documents volés compromettant l'honneur de la famille. Nevers étant soupçonné, son exil en Guyane était l'une des conditions d'un chantage mené par Pierre : s'il partait un an, il accepterait qu'il épouse Irène. La « perversité » à laquelle Nevers fait référence correspond au fait qu'il n'ait jamais expliqué à Irène la raison de son départ, laissant entendre qu'il s'éloignait d'elle sentimentalement. Resurgit ici la tendance sado-masochiste de l'épisode de la tonnelle, qui pousse Nevers à s'accuser de quelque chose qu'il n'a visiblement pas commis pour tester sa relation à l'autre. De sorte que, dans cette optique, toute l'aventure sur l'île devient, cette fois, une nouvelle version du passage à tabac par les trois frères : une manière de se punir pour un acte dont il est innocent. Plus largement, l'épisode de la tonnelle semble un commentaire portant sur toute la famille Nevers, chez qui la perversité semble un trait de caractère partagé. Dans le dernier chapitre, une lettre de Xavier Brissac, le cousin de Nevers venu remplacer ce dernier dans l'île, explique que la raison de sa présence ici est exactement le même chantage que celui subi par Nevers : Pierre a affirmé à Irène, dont Brissac est aussi amoureux, qu'il avait volé les documents, puis l'a forcé à partir en Guyane. Le dernier mot du livre, « Et caetera », laisse entrevoir la possibilité que le roman se répète ainsi éternellement, chaque soupirant d'Irène étant manipulé par Pierre. Même si le roman ne comporte que deux frères, il est difficile de ne pas rapprocher leur rôle des trois frères de l'épisode de la tonnelle : ils représenteraient l'instance coercitive, venant punir ceux qui sont attirés par l'interdit, à la connotation sexuelle clairement affirmée. Lu ainsi à partir des quelques lignes d'une anecdote, *Plan de evasión* prend la forme d'un immense jeu pervers, dont les victimes prennent plaisir à se punir pour une faute absente. Le récit de la tonnelle est dès lors bien plus qu'une étrange précision biographique : il est le cœur même de l'histoire et de son dispositif narratif qui tend à faire systématiquement de son personnage principal un héros négatif. Tout y est, d'emblée, contenu, comme si le roman n'était plus, en somme, qu'une variation et un développement de cet événement initial.

Un troisième exemple de récit enchâssé se trouve dans l'une des nouvelles de la *Historia universal de la infamia* de Borges, « El proveedor de iniquidades Monk Eastman », qui prouve que le procédé n'est pas réservé au seul roman. Borges l'emploie de manière assez particulière, puisqu'il utilise dans l'ouverture de la nouvelle une scène très précise, située dans un contexte complètement différent du reste du récit :

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 124 : « la seule exactitude de mon attitude perverse envers Irène est ma stupidité et mon attitude perverse envers moi-même » (*Rom*, p. 102).

Perfilados bien por un fondo de paredes celestes o de cielo alto, dos compadritos envainados en seria ropa negra bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo, que es el de los cuchillos parejos, hasta que de una oreja salta un clavel porque el cuchillo ha entrado en un hombre, que cierra con su muerte horizontal el baile sin música. Resignado, el otro se acomoda el chambergo y consagra su vejez a la narración de ese duelo tan limpio. Ésa es la historia detallada y total de nuestro malevaje. La de los hombres de pelea de Nueva York es más vertiginosa y más torpe<sup>1</sup>.

Ce court passage est intitulé « Los de esta América », avant de laisser la place à un second chapitre ayant pour titre « Los de la otra », une répartition déjà indiquée par la dernière phrase du passage. C'est bien une opposition entre Amériques du Sud et du Nord que semble se proposer de construire la nouvelle, mais cette opposition n'est en fait plus jamais utilisée par la suite, ce qui laisse perplexe sur le rôle de cette petite scène indépendante du reste du récit. Contrairement aux récits enchâssés de Stevenson et Bioy Casares, celui-ci semble avoir valeur de contraste. Le duel au couteau y est symbolisé à l'extrême, libéré de toute précision sur les personnages ou le contexte géographique et historique, contrairement à l'histoire de Monk Eastman au cœur de la nouvelle, qui regorge de noms, de dates et d'indications historiques, véridiques ou non. Ne reste qu'une scène éminemment visuelle, une épure de duel à l'écriture baroque, qui rapproche la scène d'une danse. Parler à ce sujet de « historia detallada y total » est une façon de renforcer le contraste, en mettant en valeur la simplicité de l'histoire de la « malevaje » argentine, toujours semblable et toujours répétée. L'histoire de Monk Eastman, en regard, est pleine de bruit et de rebondissements, traitée par Borges sur le mode de la parodie épique, avec ses scènes de bataille à la grandiloquence volontairement ironique, à l'issue desquelles « qued[an] siete heridos de gravedad, cuatro cadáveres y una paloma muerta<sup>2</sup> ». En ce sens, le récit initial – puisqu'il n'y a pas à proprement parler d'enchâssement, ici – fonctionnerait en contrepoint de ce que raconte tout le reste de la nouvelle, comme une sorte de manifeste esthétique de « esta América » et de ses épures à dimension mythique. Mais ce récit est aussi à lire en regard du reste de la *Historia universal de la infamia*, et même d'une partie de l'œuvre borgésienne, à l'intérieur duquel il n'a plus valeur de contraste, mais bien d'exemple. Le récit mythique du duel au couteau est en effet un motif central de l'écriture borgésienne, qui ne cesse de revenir dans sa fiction. Dès 1927, dans « Hombres pelearon », puis en 1933 avec « Hombre de la esquina rosada », dont les versions successives seront insérées dans *Historia universal de la infamia*, Borges tourne autour de cette scène inaugurale,

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 311 : « Se decouplant avec netteté sur un fond de murs azurés ou de ciel libre, deux marlous serrés dans de sévères vêtements, dansent, chaussés de souliers de femme, une danse du plus grand sérieux, celle des couteaux de longueur égale, jusqu'à ce qu'un œillet tombe d'une oreille, car le couteau s'est planté dans l'un des hommes qui ferme ainsi de sa mort horizontale la danse sans musique. Fataliste, l'autre assure sur sa tête son chapeau à larges bords et consacre sa vieillesse à raconter l'histoire de ce duel impeccable. Voilà l'histoire complète et détaillée de la canaille de chez nous. Celle des bagarreurs de New York est plus vertigineuse et plus grossière » (*OeC*, p. 321).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 314 : « [sont] laissés pour compte sept blessés graves, quatre cadavres et un pigeon mort » (*OeC*, p. 325).

inspirée du *Martín Fierro*, l'épopée populaire argentine<sup>1</sup>. Dans *Ficciones*, « El fin » rejoue cette scène, en mettant directement en scène Martín Fierro, alors que « El Sur » en propose une version onirique, le duel restant hors scène. On sait le rôle capital que joue « Hombre de la esquina rosada » dans l'œuvre de Borges, bien que ce dernier ait à plusieurs reprises déclaré être peu enthousiasmé par la célébrité acquise par ce conte<sup>2</sup> : réécriture de la mythologie urbaine de Buenos Aires et de l'épopée argentine, « jonction entre un pastiche de la littérature créole et une formulation presque chiffrée issue des antiques métaphores scandinaves<sup>3</sup> », la nouvelle marque un tournant dans l'œuvre borgésienne, entre le créolisme des débuts et la synthèse culturelle des recueils à venir. Mais ce rôle de carrefour est rejoué et répété par l'incipit de « Monk Eastman », qui n'est autre que la version miniaturisée de cette scène, sa réduction à l'essentiel. Comme l'épisode de la tonnelle chez Bioy Casares, on a là affaire à un épisode de fondation réduit à sa plus simple expression, dans un récit où il a un rôle a priori secondaire. La différence avec Bioy est, bien sûr, que le dispositif du recueil de nouvelles permet de faire jouer le conte à différents niveaux : à l'échelle de « Monk Eastman », il a une valeur de contraste ; à celle de l'ensemble de la *Historia universal de la infamia*, il fonctionne plutôt comme un blason, une fable essentielle pour saisir une obsession et une esthétique, et lui donner forme de la manière la plus synthétique possible. Au cœur du collage baroque du recueil, mais aussi, plus largement, de l'entreprise constante de réécriture menée par Borges dans son œuvre, ces quelques lignes servent de point de repère, de schéma initial à partir duquel mesurer toutes les variantes passées et à venir.

### 2.3. La fable et son déploiement : de la relecture permanente

La forme idéale de la fable, donc, fonctionne par le déploiement en son sein même d'une instance de problématisation, qui prend la forme d'un deuxième récit, qu'il soit parallèle au premier ou enchâssé à l'intérieur. Sa fonction fondamentale est de mettre en question le sens du récit premier, de créer par le redoublement l'interrogation sur ce que dit réellement l'histoire. Il est assez clair que, chez Stevenson comme chez les écrivains argentins, cette manière de problématiser leurs textes s'inscrit dans le cadre de la méfiance généralisée envers la représentation réaliste, ainsi que de la crise des formes de composition narratives<sup>4</sup>. Une telle

---

<sup>1</sup> « Hombres pelearon » est d'abord paru sous le titre « Leyenda policial » dans *Martín Fierro* (n°38, 26 février 1927), avant d'être repris dans *El idioma de los argentinos* (1928) sous le titre « Hombres pelearon ». La première version de « Hombre de la esquina rosada » a elle paru sous le titre « Hombres de las orillas » (*Crítica* n°6, 16 septembre 1933), avant de changer de nom dans la première édition de *Historia universal de la infamia*, en 1935.

<sup>2</sup> « Bien que l'histoire ait acquis une célébrité qui me gêne (aujourd'hui encore je ne puis que la trouver théâtrale, maniérée, et ses personnages factices), je ne l'ai jamais considérée comme le point de départ de ma carrière. Elle est là dans mon œuvre, comme une chose insolite » (Jorge Luis Borges, *Essai d'autobiographie*, *op. cit.*, p. 269).

<sup>3</sup> Jean Pierre Bernès, *OeC*, p. 1501.

<sup>4</sup> Crise que décrit notamment Michel Raimond dans *La crise du roman. Du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

structure, par conséquent, suppose une participation active du lecteur à l'entreprise de relecture et de recomposition des événements, les doutes sur la représentation devant faire passer l'acte de lecture de l'acceptation à l'interprétation. En cela, nos auteurs se situent incontestablement dans l'ère du paradigme de l'indice, défini par Carlo Ginzburg<sup>1</sup> : leur récit est un mouvement de la surface à la profondeur, dont l'objectif est d'opérer une remontée vers la trace initiale du récit, à la recherche des indices permettant de décrypter la tension narrative. C'est donc fort logiquement que leurs textes, comme nous avons eu l'occasion de le voir, empruntent souvent à la forme du récit policier, sans contester la traduction la plus évidente du paradigme indiciel en littérature. Uri Eisenzweig a bien montré que le genre policier naissait, justement, de la crise de la représentation réaliste, qu'il mettait en question par la contribution du lecteur au sens donné au récit<sup>2</sup>. Surtout, Eisenzweig confirme l'idée que ce processus passe par la dualité du récit, structure fondamentale du genre policier :

Problème narratif au sein d'un récit : c'est la structure duelle qui fonde l'objet même, la raison d'être du genre policier, c'est-à-dire le *mystère*. Ce dernier se manifeste au sein du récit comme l'impossibilité apparente de raconter un (*autre*) récit, celui du crime – et corrélativement, la « solution » consistera, d'une manière ou d'une autre, en une narration de ce récit. [...]. Or, c'est précisément cette dualité narrative du récit, c'est-à-dire, au fond, la nature narrative de l'énigme, qui rend illusoire la nature supposément logique, « déductive » de l'ultime élucidation du mystère. Car un récit ne peut en rechercher un autre que si ce dernier est *absent* ; et la question (insoluble) qui se pose est d'expliquer *logiquement* comment l'absence peut se transformer en présence<sup>3</sup>.

D'où l'idée d'un récit « impossible », puisque toujours à la recherche d'un récit initial absent, qu'il s'agit de reconstituer sans certitude de son existence réelle – une narration logique n'ayant pas forcément un contenu vrai. On a vu à quel point l'idée de la double histoire fonctionnait justement sur ce procédé de reconstitution logique, sans aucune garantie de succès, la preuve en étant des multiples interprétations qui continuent à être faites des textes en question.

Pour toutes ces raisons, les récits qui nous intéressent postulent donc, par leur structure même, un acte de relecture permanente de la part du lecteur. Cet acte est, au demeurant, souvent inscrit dans les textes mêmes, par une organisation narrative qui mime la reconstitution indicielle.

Les analyses de Ricardo Piglia au sujet de Borges sont, une nouvelle fois, extrêmement utiles pour comprendre ce phénomène. Piglia estime que les contes de Borges sont, très souvent, organisés sous la forme d'un récit oral, où celui qui écoute se retrouve piégé par celui qui parle :

Le récit est destiné à un interlocuteur perplexe, qui va peu à peu être vicieusement trompé et va finir perdu dans une toile composée de faits incertains et de paroles aveugles.

---

<sup>1</sup> Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *op. cit.*

<sup>2</sup> Uri Eisenzweig, *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, *op. cit.*, notamment p. 21-30.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

[...] Il comprend, dans la révélation finale, que l'histoire qu'il a tenté de déchiffrer est fausse et qu'une autre trame, silencieuse et secrète, lui était destinée<sup>1</sup>.

Cet « interlocuteur perplexe » est dans la situation du lecteur : il suit une piste qui n'est pas la bonne, jusqu'à ce que la révélation finale, par le surgissement de la deuxième histoire, lui ouvre les yeux sur la vérité. À l'intérieur de la diégèse, l'aveuglement du personnage peut avoir des conséquences dramatiques ; le lecteur lui, n'est évidemment pas dans ce cas, mais un tel piège doit l'amener à relire le texte pour mieux en comprendre le système interne. Cette dimension orale fait dire à Piglia que « les contes de Borges ont la structure d'un oracle : quelqu'un est là pour recevoir un récit, mais ne comprend qu'à la fin que cette histoire est la sienne et qu'elle définit son destin<sup>2</sup> ». Il est très intéressant que Piglia mette en lien l'oralité du conte chez Borges au refus du roman, refus que l'on a souligné auparavant :

Borges considère que le roman n'est pas narratif, parce qu'il est trop éloigné des formes orales, au sens où il a perdu les traces de la présence d'un interlocuteur qui rend possible le sous-entendu et l'ellipse, et par conséquent la rapidité et la concision des récits brefs et des contes oraux<sup>3</sup>.

Cette remarque suggère que le dispositif oraculaire n'est pas seulement une dominante dans les contes de Borges : elle en serait une caractéristique fondamentale, puisque ce n'est rien de moins que la structure de la conversation que la forme brève chercherait à imiter. Ce dispositif se traduit, concrètement, par la récurrence de thèmes comme celui du complot, de l'ordre secret dissimulé, un motif que Borges utilise à foison. Le paradigme de cette structure peut se trouver dans le célèbre « La muerte y la brújula », dont l'aspect de récit policier contribue très fortement à cette impression. La force de la nouvelle est en effet de redoubler le « récit impossible » à l'origine du genre policier. Face à la série de meurtres étranges au parfum ésotérique, Erik Lönnrot, comme tout détective, cherche à reconstituer le récit originel, et croit y parvenir en utilisant des connaissances mystiques. « La explicación de los crímenes estaba en un triángulo anónimo y en una polvorienta palabra griega. El misterio casi le pareció cristalino ; se abochornó de haberle dedicado cien días<sup>4</sup> » : ces lignes sont celles que tout lecteur de récit policier s'attend à rencontrer au moment du dénouement, lorsque le détective le devance pour révéler la vérité du récit mystère. Or ce récit s'avère, lui-même, une illusion montée de toutes pièces par le criminel Red

---

<sup>1</sup> Ricardo Piglia, *Formas breves, op. cit.*, p. 123 : « el relato se dirige a un interlocutor perplejo que va siendo perversamente engañado y que termina perdido en una red de hechos inciertos y de palabras ciegas [...]. Lo que comprende, en la revelación final, es que la historia que ha intentado descifrar es falsa y que hay otra trama, silenciosa y secreta, que le estaba destinada ».

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 124 : « los cuentos de Borges tienen la estructura de un oráculo : hay alguien que está ahí para recibir un relato, pero hasta el final no comprende que es historia es la suya y que define su destino ».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 121 : « Borges considera que la novela no es narrativa, porque está demasiado alejada de las formas orales, es decir, ha perdido los rastros de un interlocutor presente que hace posible el sobreentendido y la elipsis, y por tanto la rapidez y la concisión de los relatos breves y de los cuentos orales ».

<sup>4</sup> *ObC*, p. 504 : « L'explication des crimes tenait dans un triangle anonyme et dans un poussiéreux mot grec. Le mystère lui parut presque cristallin ; il eut honte de lui avoir consacré cent jours » (*OeC*, p. 531).

Scharlach. « Todo lo he premeditado<sup>1</sup> », affirme celui-ci à la fin, en expliquant que toute l'apparence ésotérique n'est qu'une machination visant à piéger Lonnröt – et, avec lui, le lecteur. Scharlach représente, pour reprendre les termes de Piglia, l'oracle en action, qui explique le déploiement de la fable et oblige à la relire. On ne répétera pas, ici, les nombreux exemples du procédé donnés par Ricardo Piglia, que l'on retrouve dans « Emma Zunz », « El muerto », « Tema del traidor y del héroe » ou « El jardín de senderos que se bifurcan », entre autres<sup>2</sup>. Il est en revanche amusant de constater que la production de Borges avec Bioy semble, elle, s'ingénier à parodier ce procédé de relecture et d'oralisation, en forçant à l'outrance la représentation des complots secrets et de l'idée d'un ordre qui régit l'univers. Aussi bien « Las doce figuras del mundo » que « Las previsiones de Sangiácomo », dans *Seis problemas para don Isidro Parodi*, sont consacrés à rendre ridicules ces histoires secrètes. Ils fonctionnent à l'inverse des contes classiques de Borges : au lieu de faire émerger, dans le dénouement, une parole oraculaire, montrant le vrai sens de l'histoire, ils déminent systématiquement, par les révélations de don Isidro Parodi, tout esprit de sérieux de la conclusion narrative. Pas de piège ici, ni de labyrinthe impénétrable, mais des histoires racontées par des personnages grotesques, au sabir ampoulé. On peut tout à fait lire, par exemple, « Las doce figuras del mundo » comme un opposé exact de « La muerte y la brújula ». Dans ce dernier, la piste ésotérique était fautive, mais elle servait de couverture pour une histoire autrement plus importante, devant aboutir à une des obsessions borgésiennes, le duel se terminant par la mort d'un des protagonistes. Dans la nouvelle de Bioy et Borges, la piste ésotérique est non seulement fautive, mais aussi au service d'une misérable manipulation à objectif financier. Parodi, au demeurant, se moque ouvertement de son interlocuteur Molinari pour avoir pris au sérieux l'importance de la récitation des douze signes du zodiaque, en lui faisant réciter à l'envers afin de lui « sac[ar] de la cabeza esas fantasías<sup>3</sup> ». Le rôle de Parodi, dans chacune des nouvelles, est de changer la portée du récit oral, en le dépouillant de ses oripeaux de mystère pour lui rendre sa réalité triviale. Les rôles, en un sens, sont renversés : alors que, dans les contes de Borges, celui qui raconte est celui qui détient la vérité et qui amène au redéploiement de la fable, Bioy et Borges font en sorte qu'il soit, dans leurs contes parodiques, un personnage invariablement ridicule, qui n'ait pas compris un traître mot de ce qui s'est joué devant lui. Parodi, contrairement à Lonnröt, récupère les habits du détective classique, reproduisant le « récit impossible », mais en le tournant en ridicule. Les *Seis problemas para don Isidro Parodi* sont ainsi une image renversée de toute la structure que Borges cherche à donner à sa fiction.

<sup>1</sup> *ObC*, p. 507 : « J'ai tout prémédité » (*OeC*, p. 535).

<sup>2</sup> Voir Ricardo Piglia, *Formas breves*, *op. cit.*, p. 122-124.

<sup>3</sup> *OCC*, p. 31 : « libér[er] l'esprit de ces sottises » (*Six*, p. 39).

Comme Borges, les autres auteurs de notre corpus articulent leur structure de double histoire avec une mise en scène orale qui a pour but de redéfinir, à la fin de lecture, tous les équilibres narratifs installés auparavant. Le procédé n'a pas toujours la même valeur, ni ne recherche toujours le même effet sur le lecteur. Sans être exhaustif, il est néanmoins possible de dégager, à travers trois exemples, trois manières différentes d'amener le lecteur à la relecture, typiques de la manière dont Bioy Casares, Stevenson et Cortázar comprennent le rôle du récit fictionnel.

Chez Bioy Casares, c'est dans *La invención de Morel* que le phénomène est le plus clair. Comme nous l'avons vu, le narrateur y mène une enquête pour comprendre quelle est cette île dans laquelle il a accosté, et quels sont ces gens qui l'entourent, soulevant plusieurs hypothèses qui sont toutes, le lecteur le comprendra par la suite, fausses. Il s'avère en réalité qu'il est, comme les protagonistes dans les nouvelles de Borges, au milieu d'une histoire qu'il ne comprend pas, et qui doit lui être expliquée par un récit oral. Le dispositif communicationnel choisi par Bioy est original, puisqu'il fait en sorte que l'énonciateur ne s'adresse pas à celui qui reçoit l'information : le discours où Morel explique son invention est en effet, d'une part, destiné à ses invités sur l'île et, d'autre part, situé dans le passé, puisqu'enregistré. C'est là toute la différence de la structure du roman de Bioy avec le procédé défini par Piglia à partir de Borges : le personnage de *La invención de Morel* n'est pas la dupe d'une histoire dont il est objet, il est extérieur à cette histoire, parce qu'il n'en connaît pas les protagonistes et parce qu'il ne peut pas communiquer avec eux<sup>1</sup>. L'intérêt du roman est que le narrateur cherche alors à intégrer cette histoire qui n'est, au départ, pas fait pour lui. À l'inverse de Lonröt et des personnages borgésiens, pris au piège d'un labyrinthe dont on ne leur donne le plan qu'à la fin, le narrateur de *La invención de Morel* voit le labyrinthe de l'extérieur et souhaite y rentrer pour faire partie de l'histoire secrète. Dans un premier temps, il se livre à un travail d'« herméneute<sup>2</sup> », afin de comprendre ce qui niche entre les lignes du récit de Morel. Les pages suivant la découverte du discours en proposent une sorte d'analyse littéraire, avec des remarques stylistiques<sup>3</sup> et, surtout, une recherche des non-dits de l'inventeur :

Leí de nuevo la frase :

*Tendrán que disculparme esta escena, primero fastidiosa, después terrible. La olvidaremos.*

¿Qué significa esto último ? ¿Que pronto no le darán importancia o que ya no podrán recordarla<sup>4</sup> ?

---

<sup>1</sup> En ce sens, *La invención de Morel* a clairement une logique différente de celle de *Plan de evasión*, où Nevers est bien entraîné dans une histoire dont il ne saisit pas les tenants et les aboutissants. Aucun récit oral ne vient conclure le roman, justement parce qu'on ne sait pas qui de Nevers, de son oncle ou de Castel, est le responsable de l'histoire secrète.

<sup>2</sup> Jean-Paul Engélibert, « L'aventure ou le roman et son intrigue : Poe, Bioy Casares, Ricardou », *op. cit.*, p. 253.

<sup>3</sup> « He señalado que la literatura de Morel es desagradable, rica en palabras técnicas y que busca en vano cierto impulso oratorio » (*Nov*, p. 68).

<sup>4</sup> *Nov*, p. 88 : « Je lus de nouveau la phrase :/ *Vous aurez à me pardonner cette scène, d'abord ennuyeuse, puis terrible. Nous l'oublierons.*/ Que voulait dire : « Nous l'oublierons » ? Que bientôt, ils n'attacheraient plus d'importance à la scène, ou bien qu'ils ne pourraient plus s'en souvenir ? » (*Rom*, p. 70).



Le narrateur comprend peu à peu que s'enregistrer dans la machine signifie mourir et perdre le souvenir de toutes les actions enregistrées. Malgré tout, par amour pour la mystérieuse Faustine, l'une des personnes entourant Morel, il s'insère, enregistrement par enregistrement, dans l'éternelle répétition des actions des personnages de l'île :

Infatigablement, he repetido cado uno de mis actos. Estudié lo que dice Faustine, sus preguntas y respuestas ; muchas veces intercalo con habilidad alguna frase ; parece que Faustine me contesta. No siempre la sigo ; conozco sus movimientos y suelo caminar adelante. Espero que, en general, demos la impresión de ser amigos inseparables, de entendernos sin necesidad de hablar<sup>1</sup>.

Il s'agit, bien sûr, de seulement « donner l'impression », de fabriquer une illusion ; mais le but ultime du narrateur est de s'intégrer à une histoire qu'on lui a racontée, plutôt que de vivre seul sans cette consolation d'appartenir à un récit cohérent. Ce mouvement, clairement opposé à celui des nouvelles de Borges, est une autre manière pour la fable de déployer son oralité, en interrogeant d'une façon différente l'appartenance du lecteur au texte. Relire signifie, cette fois, non pas tant comprendre la machination de Morel que la réaction du narrateur, et se poser la question du pouvoir de la fable sur soi.

Plus encore que Bioy, Stevenson aime à construire des récits où la narration est assurée par différentes instances. Sans que ce soit le cas de tous, ses romans et ses nouvelles utilisent également souvent, en conclusion, un récit censé reconstituer le réseau de points de vue auquel le lecteur a jusque-là eu accès. Dans *The Wrecker*, Stevenson donne à son personnage principal, Loudon Dodd, le rôle du lecteur face à un récit absent, à reconstituer. L'emblème de ce récit vide est l'épave échouée sur Midway, dont le naufrage se prête à un article de journal plutôt anodin, où l'on apprend seulement la valeur de la cargaison, estimée à dix mille dollars. C'est durant la vente aux enchères qu'apparaît, au vu des sommes en jeu, l'idée que l'épave doit dissimuler un mystère. Dès lors, tout le roman, structurellement le plus complexe de Stevenson, est consacré à la découverte de ce récit secret, caché sur l'île de Midway. Or l'auteur s'ingénie, en décrivant les tribulations de Dodd, à morceler au maximum les fragments de ce récit : Dodd, et le lecteur avec lui, collectionne les indices et les témoignages, mais personne n'est capable de dire qui dit ou non la vérité. « The story is founded on fact, the mystery I really believe to be insoluble<sup>2</sup> », écrit Stevenson dans une lettre de 1889. Certes, le voyage final de Dodd pour retrouver le dénommé Carthew, dont le récit explique les raisons du naufrage et du secret qui entoure l'épave, permet

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 93 : « Infatigablement, j'ai répété chacun de mes actes. J'ai étudié ce que dit Faustine, ses questions et ses réponses ; plusieurs fois, j'intercale habilement quelque phrase dans les siennes ; on dirait que Faustine me répond. Je ne reste pas toujours derrière elle ; je connais ses mouvements et parfois la précède. J'espère que dans l'ensemble nous donnons l'impression d'être des amis inséparables, de nous entendre sans avoir besoin de nous parler » (*Rom*, p. 74).

<sup>2</sup> Lettre à E. L. Burlingame, 4 décembre 1889, *W* 33, p. 199 : « L'histoire est basée sur des faits, le mystère étant à mon avis insoluble » (*LMS*, p. 287).

d'avoir le fin de mot de l'histoire sur les événements, et semble remettre en question le caractère insoluble du mystère : il y avait bien un récit secret, inventé par Carthew et ses camarades pour faire croire qu'ils étaient propriétaires du bateau, et ainsi effacer toutes les traces du carnage ayant eu lieu sur l'île. Dodd et le lecteur ont parcouru le chemin jusqu'à son terme, en remontant progressivement la chaîne des indices jusqu'au détenteur de l'histoire réelle, débarrassée de tous les mensonges et fausses pistes. Pourtant, l'histoire racontée par Carthew n'est pas tant une reconstitution logique qu'une nouvelle façon d'introduire un mystère, puisque Carthew n'est, après tout, que l'un des protagonistes de l'affaire, dont le point de vue est nécessairement biaisé. Tous ses aveux sonnent, d'ailleurs, comme une interrogation sur ce qui a créé son récit, sur le pourquoi du basculement soudain dans la violence, ce massacre à l'origine de toutes les dissimulations précédentes. Il n'est pas étonnant que le moment même où Carthew et les siens tuent l'équipage de la *Fille d'Australie* soit évoqué, par le conteur en personne, comme ayant eu lieu sous l'effet d'un maléfice (« spellbound ») :

The suddenness of the attack and the catastrophe, the instant change from peace to war and from life to death, held all men spellbound. Yet a moment they sat about the table staring open-mouthed upon the prostrate captain and the flowing blood<sup>1</sup>.

L'évocation de la magie, même sous la forme d'une comparaison, est révélatrice de ce qu'est vraiment le récit de Carthew : une longue interrogation sur ce qui explique le passage soudain du rationnel à l'irrationnel, d'un récit d'aventures classique, aux personnages plutôt banals, à une histoire de complète barbarie. Les références à Macbeth, dans la bouche de Carthew, ne sont pas là par hasard<sup>2</sup> : comme la folie meurtrière du roi est, chez Shakespeare, associée aux forces surnaturelles dont les sorcières sont les représentantes, la folie des hommes de la *Rafale* est si soudaine qu'elle laisse ouverte la possibilité d'une explication non rationnelle. Bien évidemment, Stevenson, pas plus que Shakespeare, ne fournit de réponse à cette question, ni ne justifie les actes des personnages. L'intertexte, au contraire, est là pour poser une nouvelle énigme, refaire à nouveau le parcours de l'enquête : comment expliquer ce passage soudain au mal ? Quel récit secret est-il capable d'éclairer cette folie ? C'est en ce sens que le mystère de *The Wrecker* est insoluble, comme le dit Stevenson dans sa lettre : le dernier récit n'achève pas le morcellement de la vérité, mais la recompose autrement, en mettant en son centre une nouvelle question, bien plus complexe que la précédente. C'est alors au lecteur de refaire le parcours d'interprétation, en relisant le texte pour chercher une réponse qui, bien sûr, n'advient jamais. Le trajet de Dodd,

---

<sup>1</sup> *W 10*, p. 258 : « Devant la soudaineté de l'attaque, la catastrophe qu'elle représentait, le passage immédiat de la paix à la guerre, de la vie à la mort, tous les hommes furent pétrifiés comme par un maléfice. Ils restèrent encore un instant assis autour de la table, bouche bée, à regarder le capitaine affalé et le sang qui coulait » (*MB*, p. 1241).

<sup>2</sup> Le thème des mains ensanglantées revient à plusieurs reprises dans le roman, et une référence directe à *Macbeth* est faite juste après l'assaut : « "Sleep !" echoed Carthew ; and it seemed as if the whole of Shakespeare's *Macbeth* thundered at the gallop through his mind » (*W 10*, p. 260).

en un sens, est infini, puisque le secret qu'il cherche n'est autre que celui du mal, une obsession qui ne cesse de revenir dans les œuvres de Stevenson, et qu'il met en scène par la multiplication des narrateurs et des points de vue.

Chez Julio Cortázar, enfin, le procédé de relecture est d'autant plus nécessaire que l'auteur, encore plus que les trois autres, mène à son terme le piège du récit oral : non seulement le lecteur est mis face à une narration à la valeur de vérité ambiguë, mais il est en plus, bien souvent, abandonné à son sort avant même que le récit se termine. C'est-à-dire que Cortázar, contrairement à Borges, fait en sorte que le dévoilement oral n'ait jamais lieu, en interrompant le témoignage avant le dénouement. Cela suppose, bien souvent, une coupure dans l'acte de communication : là où, dans les exemples précédents, un interlocuteur était présent pour recevoir le récit, puis se rendre compte de son caractère trompeur, les contes de Cortázar suppriment cet interlocuteur. Le lecteur, par conséquent, est privé de cet intermédiaire qui jouait le rôle de tampon entre lui et l'intelligibilité finale du texte, et est contraint à une relecture dont il sait pertinemment qu'elle n'aura pas de succès. Une illustration probante en est donnée par « Después del almuerzo », dans *Final del juego*. La narration homodiégétique sert à donner l'impression d'un récit oral, impression renforcée par une écriture allant vers la syntaxe de la conversation, et par les quelques adresses directes à un auditoire que l'on peut interpréter soit comme l'interlocuteur fictionnel du narrateur, soit comme le lecteur : « tuve miedo de veras, casi como ganas de vomitar, lo juro<sup>1</sup> ». Le narrateur, dans la nouvelle, est un enfant à l'âge imprécis, dont l'histoire va consister à raconter un événement a priori anodin, si l'on en croit l'incipit : « Después del almuerzo yo hubiera querido quedarme en mi cuarto leyendo, pero papá y mamá vinieron casi en seguida a decirme que esa tarde tenía que llevarlo de paseo<sup>2</sup> ». La prouesse de la nouvelle va être de ne jamais définir ce que recouvre ce pronom personnel *lo*. Car si le lecteur, à la vue de ses premiers mots, est tenté de croire qu'il s'agit là d'un chien, ou du moins d'un animal domestique quelconque ayant besoin de se promener, le reste du témoignage de l'enfant sème peu à peu le doute sur cet être mystérieux. L'épouvante du narrateur à l'idée de devoir promener ce *lo*, puis certaines descriptions physiques allusives contredisent complètement cette idée initiale : comment expliquer, notamment, que des passagers du bus pensent à « lui » adresser la parole ? Cortázar laisse savamment l'ambiguïté perdurer tout au long du texte, faisant pencher l'interprétation vers la piste animale, puis vers la piste humaine, sans jamais employer d'autres dénominations que le pronom personnel. Le fait que le narrateur pense à abandonner l'être dont il a la charge laisse entrevoir la possibilité d'une résolution du mystère, mais ses remords viennent replier le texte sur

---

<sup>1</sup> C, p. 496-497 : « j'ai eu tellement peur, presque comme une envie de vomir, je vous le jure » (*Nbc*, p. 332).

<sup>2</sup> C, p. 490 : « Après le déjeuner j'aurais bien voulu aller lire dans ma chambre mais Papa et Maman sont venus me dire qu'il fallait l'emmener promener cet après-midi » (*Nbc*, p. 327).

sa situation initiale, avec un retour à la maison familiale. Le récit oral est donc foncièrement décevant : si le lecteur accepte d'être manipulé, il s'attend néanmoins à une mise en perspective finale de la manipulation, mais celle-ci ne vient jamais. La parole s'arrête au moment où elle devrait aider à déchiffrer la trame secrète ; le récit oraculaire, chez Cortázar, est muet, au sens où il ne s'adresse fondamentalement à personne d'autre qu'au lecteur, sans intermédiaire. « Después del almuerzo » n'est d'ailleurs pas la seule nouvelle à employer ce procédé. Dans « Una flor amarilla », c'est le narrateur premier qui reçoit le récit, mais son rôle d'intermédiaire est une illusion, qui ne sert qu'à embarrasser encore plus le lecteur. Il semble en effet accepter sans sourciller le conte qui lui est fait, au postulat pourtant absolument irrationnel – tous les hommes sont immortels –, une position indiquée dès la première phrase, où il proteste de la vérité de ce fait malgré son apparence absurde (« parece una broma<sup>1</sup> »). Son argumentation pour nous en convaincre n'a d'ailleurs rien de très convaincant, puisqu'il affirme que son interlocuteur était « tan borracho que no le costaba nada decir la verdad<sup>2</sup> ». Si bien que le dispositif conversationnel est ici sans objet, puisque le narrateur premier, qui est aussi le récepteur du récit, ne fait que prendre acte de ce que raconte le narrateur second. Il est difficile de savoir, au vu des quelques interruptions que fait le narrateur premier dans le récit de son interlocuteur, s'il accepte ce qu'il dit par pitié pour ce dernier, ou parce qu'il est convaincu par ce qui lui est dit. Le fait est que le lecteur est, une nouvelle fois, laissé face à l'incomplétude offerte par l'oralité, et est seul à pouvoir reconstruire la trace laissée par des indices qui sont, en réalité, trop peu nombreux. Le fantastique cortazarien, bien sûr, naît de cette incompatibilité entre témoignage et enquête, qui fait que les indications limitées données par le texte ne peuvent suffire à un lecteur privé de l'aide d'un représentant dans le texte. La fable, ainsi, est condamnée au redéploiement permanent, sans réponse possible.

#### 2.4. La fable et son commentaire

La conséquence logique de l'inscription de la nécessité herméneutique à l'intérieur même du corps du récit est de pousser celui-ci à l'auto-commentaire sur soi. L'oralité de l'histoire a en effet aussi valeur de questionnement sur ce qui fonde le pouvoir même de l'écriture, le lecteur étant dans la position de créateur de l'histoire du fait de la nécessité de l'interprétation et de la relecture. Dans ces conditions, la répartition classique entre corps et âme de la fable est nécessairement à reconsidérer, puisque la séparation entre le récit et son commentaire n'est jamais claire, tant ce qui relève de la narration proprement dite peut s'avérer être, déjà, un commentaire. Il y a, dans

---

<sup>1</sup> C, p. 447 : « ce n'est pas une blague » (*Nbc*, p. 288).

<sup>2</sup> C, p. 447 : « était tellement rond qu'il ne lui en coûtait pas de dire la vérité » (*Nbc*, p. 288).

notre corpus, plusieurs manières d'indiquer cette confusion volontaire. Dans un premier cas, les auteurs brouillent volontairement la distinction en mélangeant les niveaux de réalité : soit les personnages du récit se mettent eux-mêmes à réfléchir sur ce qu'ils représentent, soit les auteurs viennent prendre place dans la fiction elle-même. Dans un deuxième cas, la fable illustre le mouvement de création de la fiction, puis son commentaire et son interprétation, le tout dans un même mouvement.

Le premier cas est un classique des contes de Borges, qui aime particulièrement introduire ses amis ou lui-même dans les récits fictionnels. Bioy Casares lui sert ainsi de point de départ à une histoire au fondement clairement surnaturel, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », et se prend lui-même pour premier témoin d'une autre, « El Zahir ». Bien qu'en apparence secondaire, ce procédé est une manière de rendre floues les frontières entre ce qui est fiction et ce qui ne l'est pas, et par conséquent de déplacer le commentaire sur la signification du récit à l'intérieur même de celui-ci. Mais c'est chez Stevenson que l'on trouve la traduction la plus spectaculaire de ce mélange, dans un texte qui ouvre son recueil *Fables*, « The Persons of the Tale ». Il se présente comme une petite réflexion à intercaler entre les chapitres 32 et 33 de *Treasure Island*, proches du dénouement du roman<sup>1</sup>. L'incipit résume à lui seul la liberté prise par Stevenson dans cette fable :

After the 32nd chapter of *Treasure Island*, two of the puppets strolled out to have a pipe before business should begin again, and met in an open place not far from the story.

'Good morning, Cap'n,' said the first, with a man-o'-war salute and a beaming countenance.

'Ah, Silver!' grunted the other. 'You're in a bad way, Silver?'

En une phrase, Stevenson semble modifier le cadre d'appréhension de son roman : celui-ci n'est plus soumis à l'illusion fictionnelle, il devient pièce de théâtre jouée par des acteurs, et même spectacle de marionnettes. Mais il n'en garde pas moins une certaine ambiguïté, car les deux personnages – Long John Silver et le capitaine Smollett – ne changent pas de nom une fois sortis de scène, comme le feraient des acteurs, et gardent une autonomie de parole et de pensée, contrairement à des marionnettes. « I'm on'y a chara'ter in a sea story. I don't really exist », déclare Silver juste après, soutenu par Smollett qui confirme que « [he] do[esn't] really exist either<sup>3</sup> ». Pourtant, ces deux personnages se lancent dans un débat sur les intentions de l'auteur, et même sur une réflexion métaphysique sur leur avenir une fois le roman fini. « Don't you believe

---

<sup>1</sup> Le chapitre 32 se termine par la découverte par Silver et ses hommes, accompagnés de Jim, que le trésor n'est plus à l'endroit où il était censé se trouver.

<sup>2</sup> *W* 2, p. 160 : « À la fin du trente-deuxième chapitre de *L'Île au trésor*, deux des marionnettes qui étaient sorties fumer une pipe avant que l'histoire ne reprenne se retrouvèrent dans une clairière non loin du théâtre des événements./ - Bonjour, Capitaine, dit le premier avec un salut martial et une mine radieuse./ - Ah, Silver, grogna l'autre. Tu files un mauvais coton, Silver » (*Nvl* 2, p. 709).

<sup>3</sup> *W* 2, p. 160 : « Je ne suis qu'un personnage dans une histoire de marins ; je n'existe pas vraiment », « [lui] non plus, [il] n'existe pas vraiment » (*Nvl* 2, p. 709).

in a future state?’ said Smollett. ‘Do you think there’s nothing but the present story-paper<sup>1</sup>?’ ». Le jeu joué par Stevenson, dans cette fable, est très complexe, et comporte plusieurs propositions qui n’aboutissent pas réellement. La première, comme on le voit, consiste à défaire l’illusion fictionnelle en faisant parler les personnages comme s’ils étaient au courant qu’ils jouaient un rôle, Silver ayant par exemple conscience qu’il est « the villain of this tale<sup>2</sup> ». Cela n’empêche pas que tous les deux parlent en tant que Silver et Smollett, sans qu’il y ait de vrai décalage entre ce qu’ils sont dans le roman et ce qu’ils sont hors scène, pour filer la métaphore théâtrale de l’incipit. De sorte que l’illusion fictionnelle, malgré tout, subsiste : le lecteur n’a jamais l’impression d’être réellement sorti de l’univers fictif de *Treasure Island*, mais plutôt d’assister à un curieux conciliabule entre deux personnages, qui, finalement, ne dépareille pas tant que ça dans ce grand jeu de renversement d’alliances qu’est le roman. La seconde proposition de Stevenson est de faire de ce texte l’âme de la fable, si l’on considère le roman comme tel : le débat entre Silver et Smollett permettrait de fournir un sens moral à *Treasure Island*, d’en déterminer la valeur axiologique. Le choix des deux personnages en atteste, chacun représentant un camp bien défini, a priori : Silver celui du mal, Smollett celui du bien. Or leur discussion va aller dans la direction inverse de celle d’une telle clarification. Smollett a beau affirmer que « the Author’s on the side of good ; he tells me so, it runs out of his pen as he writes<sup>3</sup> », la faconde de Silver et la capacité de séduction qui l’accompagne durant tout le roman font immédiatement pencher la balance de son côté :

‘It’s a fact he seemed to be against George Merry<sup>4</sup>,’ Silver admitted musingly. ‘But George is little more’n a name at the best of it,’ he added brightening. ‘And to get into soundings for once. What is this good? [...] Which is good, and which bad? Ah, you tell me that<sup>5</sup>!’

Silver renvoie Smollett à leur propre situation : quel sens ont le bien et le mal pour des personnages inventés, qui sont « little more’n a name », comme George Merry ? La mise en lumière de leur fictionnalité est, pour Silver, un moyen d’évacuer la question même du bien et du mal, en arguant du fait qu’ils ne représentent que des pions, destinés à ce que l’histoire fonctionne. « Where would a story go to, if there were no virtuous characters? » demande Smollett, ce à quoi Silver répond « where would a story begin, if there wasn’t no villains<sup>6</sup>? », remarque que le capitaine semble accepter sans sourciller. La discussion, par conséquent, glisse

<sup>1</sup> *W* 2, p. 160 : « Ne crois-tu pas que nous aurons une autre vie ? demanda Smollett. Crois-tu que tout s’arrête à ces quelques feuillets ? » (*Nvl* 2, p. 710).

<sup>2</sup> *W* 2, p. 160 : « le méchant de la fable » (*Nvl* 2, p. 709).

<sup>3</sup> *W* 2, p. 161 : « L’Auteur est du côté du bien ; il le dit, ça coule de sa plume quand il écrit » (*Nvl* 2, p. 711).

<sup>4</sup> L’un des pirates de l’*Hispaniola*.

<sup>5</sup> *W* 2, p. 161 : « Il est vrai qu’il paraissait être contre George Merry, reconnu pensivement Silver. Mais, ajouta-t-il le visage soudain rayonnant, c’est que George n’est, dans le meilleur des cas, rien de plus qu’un nom. Sondons pourtant le fond pour une fois : quel est ce bien dont vous parlez ? [...] Dites-le moi un peu : où est le bien ? Où est le mal ? » (*Nvl* 2, p. 711).

<sup>6</sup> *W* 2, p. 162 : « Qu’advierait-il d’une histoire dépourvue de gens honnêtes ? », « Qu’advierait-il d’une histoire sans méchants, je vous le demande ! » (*Nvl* 2, p. 711).

petit à petit de l'enjeu moral à l'enjeu utilitaire : il ne s'agit plus de déterminer pour qui l'auteur prend parti – et, donc, la signification morale du récit – mais comment la charge axiologique de chaque personnage est utile au déroulement du roman. « The author has to get a story ; that's what he wants ; and to get a story, he has to put in men like you and Hands<sup>1</sup> », admet Smollett, prenant acte des remarques de Silver. Au final, la scène ne permet absolument pas de clarifier l'enjeu du roman : alors qu'on pouvait s'attendre à ce qu'elle fournisse un commentaire clair, en prenant du recul par rapport à la fiction, elle redouble le caractère fictionnel du texte en situant les deux personnages dans un étrange entre-deux, où ils échappent définitivement au jugement. Cette superposition du récit et de son commentaire, par ce dispositif narratif très perturbant, annonce la pratique de Stevenson tout au long des *Fables*, dans la logique de son essai étudié ci-dessus : entretenir savamment le flou, de telle façon que la signification morale de chaque texte soit impossible à trouver sans passer par plusieurs relectures.

Ce mélange des niveaux de réalité, qui tend à confondre la fiction et ce qui en est dit, se retrouve, sous une forme encore plus complexe et paradoxale, dans ce qui est peut-être le texte le plus célèbre de Cortázar, « Continuidad de los parques ». La nouvelle, que Cortázar supposait être l'une des plus brèves de la littérature universelle<sup>2</sup>, met en scène le mouvement inverse de celui qu'on attend de la fable, censée aller du corps à l'âme, du récit au commentaire. Le personnage, en effet, y est peu à peu absorbé par le texte fictionnel, au point de perdre le contact avec le monde réel, dans lequel s'exerce le commentaire. Cortázar a raconté le travail énorme que lui a demandé la nouvelle, afin que chaque mot fasse sentir cet éloignement progressif, cette invasion du lecteur par le texte<sup>3</sup>. De fait, cette dernière se fait graduellement. Si le phénomène n'est d'abord décrit que comme l'effet de « la ilusión novelesca », il est ensuite défini par d'autres termes, comme dans la phrase « gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba<sup>4</sup> » : l'idée de la perversité est particulièrement frappante, tant elle semble introduire une dimension morale pour mieux la tordre, montrant ainsi l'illusion fictionnelle comme un abandon de la capacité critique du lecteur. Au début du deuxième mouvement du récit, ce n'est plus seulement le lecteur qui perd contact avec la réalité, c'est aussi celle-ci qui semble se transformer, prenant l'allure de celle qui est décrite dans le roman : « Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del

<sup>1</sup> *W* 2, p. 162 : « L'Auteur veut une histoire, et pour en avoir une, il lui faut y introduire des individus comme toi et Hands » (*Nvl* 2, p. 711).

<sup>2</sup> Ernesto González Bermejo, *Revelaciones de un cronopio*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>3</sup> « Yo, que no escribo nunca dos veces un cuento, ese lo he reescrito quince veces y todavía no estoy satisfecho » (*ibid.*).

<sup>4</sup> *C*, p. 393 : « l'illusion romanesque », « il jouissait du plaisir presque pervers de s'éloigner petit à petit, ligne après ligne, de ce qui l'entourait » (*Nbc*, p. 239).

monte<sup>1</sup> ». L'écriture, logiquement, emploie le plus souvent la forme passive pour mimer la perte d'indépendance du lecteur, incapable de se défaire du pouvoir de la fiction. On remarque, à la lecture, comment la nouvelle passe progressivement d'un récit à l'autre : le premier, qui est celui du lecteur en train de lire le roman, est remplacé par le second, qui est le roman lui-même. On pourrait d'ailleurs aisément répartir les trois mouvements de la nouvelle selon le degré d'entremêlement des récits : dans le premier, c'est le récit initial qui domine, puisqu'aucune indication n'est donnée sur le contenu du roman, si ce n'est la périphrase générique « la trama, el dibujo de los personajes<sup>2</sup> » ; dans le deuxième, les deux récits se rencontrent et se chevauchent, comme le montre le passage ci-dessous :

Primero entraba la mujer, recelosa ; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre<sup>3</sup>.

On voit clairement qu'alternent, dans ces lignes, des phrases qui peuvent être des reproductions directes de celles du roman (« Primero entraba la mujer, recelosa »), d'autres qui sont des résumés de ce qu'on suppose être un dialogue entre les deux personnages (« no había venido para repetir ... »), et d'autres enfin qui reviennent au point de vue du lecteur, en introduisant des jugements sur ce qu'il est en train de lire (« un diálogo anhelante »). Ce feuilletage narratif disparaît totalement dans le troisième paragraphe qui semble, lui, reproduire exactement le roman en train d'être lu. Plus rien ne relève de l'impression du lecteur, et la possibilité que l'on ait affaire à un résumé plus qu'à une reproduction identique est impossible à affirmer. Le dénouement n'est donc pas tant un renversement que l'aboutissement de la logique que le texte installe depuis le début :

En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> C, p. 393 : « Phrase après phrase, absorbé par la sordide alternative où se débattaient les protagonistes, il se laissait prendre aux images qui s'organisaient et acquéraient progressivement couleur et vie. Il fut ainsi témoin de la dernière rencontre dans la cabane parmi la broussaille » (*Nhc*, p. 239).

<sup>2</sup> C, p. 393 : « l'intrigue et le caractère des personnages » (*Nhc*, p. 239).

<sup>3</sup> C, p. 393 : « La femme entra la première, méfiante. Puis vint l'homme, le visage griffé par les épines d'une branche. Admirablement, elle étanchait de ses baisers le sang des égratignures. Lui, se déroba aux caresses. Il n'était pas venu pour répéter le cérémonial d'une passion clandestine protégée par un monde de feuilles sèches et des sentiers furtifs. Le poignard devenait tiède au contact de sa poitrine. Dessous, au rythme du cœur, battait la liberté convoitée. Un dialogue haletant se déroulait au long des pages comme un fleuve de reptiles, et l'on sentait que tout était décidé depuis toujours » (*Nhc*, p. 239-240).

<sup>4</sup> C, p. 394 : « En haut, deux portes. Personne dans la première pièce, personne dans la seconde. La porte du salon, et alors, le poignard en main, les lumières des grandes baies, le dossier élevé du fauteuil de velours vert et, dépassant le fauteuil, la tête de l'homme en train de lire un roman » (*Nhc*, p. 240).



La disparition progressive du point de vue du lecteur entraîne l'absorption de celui-ci par le texte, au point qu'il en devient la victime des personnages du roman. La nouvelle, bien sûr, devient ainsi un paradoxe logique, où la mise en abyme peut devenir infinie ; car si l'homme en train de lire devient un personnage du roman, il est donc forcément lu par quelqu'un d'autre qui sera lui aussi tué, et ainsi de suite. On pourrait presque dire que Cortázar, un peu comme le fait Borges dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », fait disparaître l'idée même de fiction : la nouvelle, en montrant l'invasion de la réalité par la fiction, laisse à penser que tout relève de la fiction. Or, si tout est fiction, plus rien ne l'est vraiment : céder à l'illusion fictionnelle, c'est faire disparaître le concept même de frontière entre les deux réalités. Plus question, par conséquent, de fournir un commentaire sur le récit, de le cantonner à un univers à part dont on pourra tirer des leçons. Tout est récit, et tout lecteur est aussi personnage. C'est là la position inverse de celle de « The Persons of the Tale » de Stevenson, qui montrait que tout personnage est aussi lecteur, mais le sens est, en définitive, le même.

Le second cas de superposition du corps et de l'âme de la fable consiste en la métaphorisation, par le texte, des processus d'écriture et de lecture. Aussi bien Borges que Bioy Casares sont des spécialistes de ce procédé, le premier l'ayant même décliné sous les formes les plus complexes, à l'image de « Pierre Menard, autor del *Quijote* ». Il est mis en scène de manière spectaculaire dans *La invención de Morel*, comme l'a clairement montré Jean-Paul Engélibert<sup>1</sup>. Ce dernier analyse la manière dont Jean Ricardou, dans une étude de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, de Poe, prend le roman de Bioy Casares comme modèle pour commenter la forme du roman d'aventures<sup>2</sup>. Ricardou, en effet, voit dans le roman de Bioy l'exemple type d'une fable de la fiction, c'est-à-dire d'un texte dont le déploiement n'a d'autre but que son propre commentaire. Il est vrai que le dispositif mis en place par l'écrivain argentin va dans ce sens : le personnage principal y est mis face à une machinerie qu'il s'agit d'interpréter, de reconstruire, comme le lecteur face au roman. « Le travail d'interprétation conduit à refaire pour son propre compte le parcours de l'auteur, à – littéralement – se mettre à sa place pour actualiser la signification du texte (qui demeure virtuelle dans l'attente d'un lecteur<sup>3</sup>) », écrit Jean-Paul Engélibert, avant de préciser en quoi l'entrée finale du narrateur dans la machine est l'aboutissement logique de ce processus d'auto-commentaire du texte :

Le lecteur ne peut voir dans la capture du narrateur que le modèle idéal de sa propre capture par le texte.

L'île fournit l'analogie exact du livre qui réalise les conditions de sa propre autonomie : délié d'un auteur aboli

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Engélibert, « L'Île et le mythe du Livre: *The Narrative of Arthur Gordon Pym* et *La invención de Morel* », in Juliette Vion-Dury (dir.), *Le Lieu dans le mythe*, Limoges, PULIM, 2002, p. 293- 304 et « L'aventure ou le roman et son intrigue: Poe, Bioy Casares, Ricardou », *op. cit.*, p. 247- 260.

<sup>2</sup> Il s'agit du chapitre « Le caractère singulier de cette eau », in Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967, p. 193-207.

<sup>3</sup> Jean-Paul Engélibert, « L'aventure ou le roman et son intrigue: Poe, Bioy Casares, Ricardou », *op. cit.*, p. 253.

dans sa propre création et d'un lecteur qui suit ses traces pour entrer dans le dispositif laissé là sans l'attendre mais comme à son attention. Le livre se clôt sur lui-même, à l'image de l'île, œuvre parfaite, hors du temps, où se survivent les consciences qui l'ont conçue, immortelle car indépendante d'une part de l'esprit et du contexte de son exécution et d'autre part de toute réception<sup>1</sup>.

Cette circularité du texte offre à Ricardou un modèle formidable pour une lecture structuraliste, puisque *La invención de Morel* ne parlerait de rien d'autre que du texte et de son interprétation, et ferait coïncider l'écriture et sa signification. Jean-Paul Engélibert, dont l'objet est de dégager une poétique du roman d'aventures, montre de manière très convaincante comment cette interprétation ne résiste pas à la lecture de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, en s'appuyant sur le refus constant de Poe de l'écriture allégorique, et sur le mystère final qu'est son dénouement, qui appelle à une « lecture en profondeur<sup>2</sup> ». Le roman de Bioy Casares, en revanche, tout comme les récits de Borges, concorderait avec la thèse de Ricardou et n'aurait pas à offrir le même symbolisme mystérieux que le roman de Poe, cette ouverture permettant de dépasser la circularité du texte. Il appartiendrait, dit-il en citant Jacques Rancière, aux « fables de la fiction, [...] récits à énigme dont le secret est toujours le même, puisque c'est le fait même de la fiction, sa manière de disposer un secret, qui en est le fin mot<sup>3</sup> ». Il est frappant de voir, dans cette optique, comment le terme *fable* devient négatif : Ricardou, affirme Jean-Paul Engélibert, « prolonge le mythe d'une littérature qui n'est que fable, et même moins : fable de la fable » et transforme le roman de Poe en « allégorie faisant du roman une fable sur le fonctionnement des fables<sup>4</sup> ». La fable serait, en somme, le texte structuraliste et postmoderniste par excellence, dont le roman d'aventures serait une forme parmi d'autres, notamment du fait de son utilisation par Bioy Casares et par les définitions données par Borges dans sa préface à *La invención de Morel*.

Si l'on ne peut qu'être d'accord avec la critique de la réduction interprétative du texte de Poe, la poétique de la fable définie jusqu'alors permet, nous semble-t-il, de voir en *La invención de Morel* quelque chose de plus que cette fictionnalité circulaire. Le roman de Bioy, en effet, circule tout autant dans l'espace flou de la fable que les textes que nous avons analysés précédemment. La première raison en est que, quoi qu'on en dise, le texte ne saurait se réduire à la simple découverte de la machine de Morel comme exercice intellectuel. Le centre du propos y est plutôt l'histoire d'amour qui unit, fictivement, le narrateur à Faustine : tout le roman est en effet construit comme une histoire d'amour impossible, passant de l'observation aux tentatives d'approche, puis au désespoir amoureux. Le fait que le récit ne s'arrête pas à la découverte de la machine mais

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 253-254.

<sup>2</sup> Jean-Paul Engélibert, « L'Île et le mythe du Livre: *The Narrative of Arthur Gordon Pym* et *La invención de Morel* », *op. cit.*, p. 303.

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, p. 99.

<sup>4</sup> Jean-Paul Engélibert, « L'Île et le mythe du Livre: *The Narrative of Arthur Gordon Pym* et *La invención de Morel* », *op. cit.*, p. 302.

continue jusqu'au suicide volontaire du narrateur est un des signes de l'importance de cette intrigue amoureuse. D'autre part, l'argument employé par Jean-Paul Engélibert à propos de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, selon lequel le roman échappe à la circularité par le mystère final et son effet sur l'imagination du lecteur, est tout à fait applicable au roman de Bioy Casares. Les dernières pages n'y sont en effet rien d'autre qu'un déploiement de l'imagination, qui s'offre comme un mystère tendu au lecteur pour résoudre le problème fondamental que pose la machine de Morel. Elles s'apparentent à un rêve utopique du narrateur, imaginant un dépassement des capacités de la machine :

Cuando intelectos menos bastos que el de Morel se ocupen del invento, el hombre elegirá un sitio apartado, agradable, se reunirá con las personas que más quiera y perdurará en un íntimo paraíso. Un mismo jardín, si las escenas a perdurar se toman en distintos momentos, alojará innumerables paraísos, cuyas sociedades, ignorándose entre sí, funcionarán simultáneamente, sin colisiones, casi por los mismos lugares. Serán, por desgracia, paraísos vulnerables, porque las imágenes no podrán ver a los hombres, y los hombres, si no escuchan a Malthus, necesitarán algún día la tierra del más exiguo paraíso y destruirán a sus indefensos ocupantes o los recluirán en la posibilidad inútil de sus máquinas desconectadas<sup>1</sup>.

L'utopie, dans cette projection du narrateur, finit mal. Mais le régime d'écriture du passage, à base de propositions conditionnelles et de phrases au futur, court durant toutes les dernières pages du roman, qui devient ainsi un exercice d'imagination sur l'existence de l'éternité et ses conséquences. Les questions sans réponses se succèdent, jusqu'à l'affirmation capitale, qui donne tout son sens au roman : « Tal vez porque la idea me parezca tan poéticamente desgarradora – buscar a una persona que ignoro dónde vive, que ignoro si vive –, Faustine me importa más que la vida<sup>2</sup> ». Le narrateur, par son acte final, se révèle fidèle à cette « idée » : non pas celle de la fiction et de sa signification, mais celle de la quête d'une absence, d'un vide que vient remplir l'imagination. Les dernières lignes du roman mettent en avant ce pouvoir de l'imagination, qui fait passer de l'illusion à la réalité :

Aún veo mi imagen en compañía de Faustine. Olvido que es una intrusa ; un espectador no prevenido podría creerlas igualmente enamoradas y pendientes una de otra. Tal vez este parecer requiera la debilidad de mis ojos. De todos modos consuela morir asistiendo a un resultado tan satisfactorio<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 78 : « Lorsque des esprits moins grossiers que celui de Morel se seront attachés à cette invention, l'homme élira un lieu retiré et plaisant, rassemblera autour de lui les personnes qu'il aime le plus et se perpétuera au sein d'un paradis intime. Le même jardin, si les scènes à perpétuer sont prises à des moments différents, abritera un grand nombre de paradis individuels dont les sociétés, s'ignorant entre elles, rempliront leur fonction simultanément, sans heurts, presque dans les mêmes lieux. Par malheur, ce seront des paradis vulnérables, car les images ne pourront voir les hommes, et les hommes, s'ils n'écoutent pas Malthus, auront besoin un jour du sol du paradis le plus exigü, et ils détruiront ses occupants sans défense, ou bien ils relégueront dans l'existence virtuelle et inutile de leurs machines débranchées » (*Rom*, p. 61-62).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 80 : « peut-être parce que cette idée me paraît si poétiquement déchirante – chercher une personne dont j'ignore où elle vit, dont j'ignore si elle vit, Faustine m'importe-t-elle plus que la vie elle-même » (*Rom*, p. 64).

<sup>3</sup> *Nov*, p. 95-96 : « Je vois encore mon image en compagnie de Faustine. J'oublie qu'elle est une intruse ; un spectateur non prévenu pourrait croire qu'elles sont également amoureuses et dépendantes l'une de l'autre. Ou bien n'est-ce

Par ce passage volontaire dans une éternité imaginée, le narrateur conclut son récit sur un dernier mystère : son âme passera-t-elle dans la machine ? Son suicide transformera-t-il l'absence en présence ? En déplaçant la hiérarchie habituelle entre vie et mort, le roman ouvre un espace dans lequel s'engouffre le narrateur, sans que le résultat en soit donné, puisqu'il ne pourrait être décrit que par une voix venant de l'autre côté, qui nous est interdit, comme il l'a été durant tout le récit. De sorte que le mystère du roman n'est guère différent de celui des *The Narrative of Arthur Gordon Pym* : il consiste en une zone blanche finale, qui laisse la porte ouverte à l'imagination et, donc, à l'effet poétique. Cette zone est, à proprement parler, « la limite de toute connaissance humaine<sup>1</sup> ». Corps et âme de la fable se superposent, mais la métaphorisation, comme chez Stevenson et Cortázar, n'est pas achevée. La fiction n'est en aucun cas une structure fermée illustrant le processus de l'écriture : elle joue de cette apparente unité pour mieux mettre en scène son impossibilité finale, et le sens profondément poétique que revêt la fable.

---

qu'une illusion due à la faiblesse de mes yeux ? De toute façon, il est consolant de mourir en assistant à un résultat aussi satisfaisant » (*Rom*, p. 76).

<sup>1</sup> Jean-Paul Engélibert, « L'aventure ou le roman et son intrigue: Poe, Bioy Casares, Ricardou », *op. cit.*, p. 258.



## CONCLUSION

### POUR UN RÉCIT POÉTIQUE

La présence de Poe tout au long du dernier chapitre atteste de la profonde influence sur Stevenson comme sur les auteurs latino-américains de l'entreprise esthétique menée aux États-Unis par l'auteur de *The Raven*, mais aussi par Hawthorne et Melville. Leur choix de la fable, au sens développé dans les pages précédentes, repose sur les mêmes motivations que celui du *romance* par Melville, ainsi défini par Florence Godeau : « [un tel choix] exprime le refus de tout didactisme, de toute transparence excessive, au profit de formes plus allusives dont une lecture univoque et passive ne saurait venir à bout. Les longs récits, en ce sens, n'obéissent pas à un dessein différent de celui des *short stories*<sup>1</sup> ». Ce choix, qui « exige du lecteur un travail d'approfondissement qui semble n'avoir pas de fin<sup>2</sup> », est une manière d'adapter à leur propre situation le processus américain de mise en valeur du *romance*, afin d'atteindre la synthèse évoquée au début de cette partie. La défense des conventions génériques, de l'événement et du plaisir de la lecture s'accompagne en effet chez eux d'une exigence stylistique et poétique sans cesse réaffirmée, qui est perçue comme un moyen de faire de leurs récits des formes transversales, touchant à l'universel par l'alliance du plaisir et de la morale, pour reprendre les termes de Stevenson. Il y a chez ces quatre auteurs une forme de romantisme dissimulé, que l'admiration sans bornes de Cortázar pour Keats, notamment, exprime à merveille<sup>3</sup>. La référence à Poe, au demeurant, est une manière de perpétuer la pensée polémique du romantisme anglais à l'encontre des formes longues<sup>4</sup>. La position liminaire de Stevenson doit ainsi se comprendre dans ce rapport à un champ littéraire britannique où s'est effectuée une séparation drastique entre le narratif, porté par le *novel*, et la poésie, que « le premier Romantisme anglais [a] défin[ie] délibérément comme un anti-roman<sup>5</sup> » : tout son effort de définition d'une littérature épique tend à une réconciliation de ces deux pôles, dans l'espoir d'échapper à la dynamique de spécialisation étudiée

---

<sup>1</sup> Florence Godeau, *Récits en souffrance. Essai sur « Bartleby » (Herman Melville), « La Métamorphose » et « Le Terrier » (Franz Kafka), L'Innommable (Samuel Beckett)*, Paris, Kimé, 2001, p. 10.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>3</sup> Voir Ana María Hernández, *Keats, Poe and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*, Amsterdam, John Benjamins, 1981.

<sup>4</sup> Sur cette question, nous renvoyons à Éric Dayre, *Une histoire dissemblable : le tournant poétique du Romantisme anglais, 1797-1834*, Paris, Hermann, 2010, chap. III.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 336.

par Thomas Pavel dans *La pensée du roman*. Les auteurs latino-américains, à leur façon, vivent le même espoir, avec la difficulté supplémentaire pour eux d'écrire dans une époque marquée par le triomphe de la révolution moderniste, et dans un continent où le romantisme s'est transformé en un discours idéalisant la nation et la nature<sup>1</sup>. Le chemin qu'ils empruntent en a été rendu d'autant plus compliqué que, comme pour Stevenson avant eux, la réception de leurs œuvres a modifié l'appréhension de cette entreprise synthétique, privilégiant l'un des termes pour les inscrire à nouveau dans la binarité de l'histoire littéraire. Le fait est que l'utilisation des littératures de genre n'est en aucun cas, pour Stevenson comme pour Borges, Bioy et Cortázar, la simple traduction d'une légèreté ou d'un manque d'ambition ; il est essentiel, au contraire, de rendre à ce choix toute son intensité théorique, sans laquelle on ne peut comprendre la stratégie mise en place par nos auteurs, quand bien même elle peut, à l'image de la fable, s'apparenter parfois à une utopie.

---

<sup>1</sup> Roberto González Echevarría, *La voz de los maestros*, *op. cit.*

TROISIÈME PARTIE

**DU *ROMANCE* À L'ÉPIQUE**





Après avoir défini dans les parties précédentes les situations – biographiques, géographiques et narratives – communes à nos auteurs, puis déduit de ces situations un positionnement générique, au sens large du terme, cette troisième et dernière partie aura comme objet de rattacher ces choix stratégiques à un contenu fictionnel. Nous souhaiterions en effet, dans ce dernier moment de notre travail, proposer une analyse systématique de ce qui s'apparente, à bien des égards, à une volonté de retour à des formes très anciennes, fondées sur des *topoi* narratifs. L'importance de la structure romanesque, ce « genre stable » au « schéma inchangé<sup>1</sup> » dont nous avons montré le rôle primordial pour nos auteurs, nous fournira un premier élément de réflexion : on s'attachera à étudier la résurgence, dans la majorité des textes du corpus, d'une géographie imaginaire empruntée au monde du *romance* originel, issu des contes ou des romans de chevalerie médiévaux (chapitre 6). Ce constat de la présence d'un noyau romanesque nous conduira, suivant en cela la théorie proposée par Stevenson lui-même, à mettre en lien cette recherche d'une structure ancienne avec l'effort constant de réécriture des motifs épiques (chapitre 7). Il ne s'agit pas seulement, par cette double analyse, de prouver que nos auteurs pensent leur entreprise littéraire en écho avec les formes fictionnelles les plus archaïques – quoique ce constat soit, bien évidemment, nécessaire. L'objectif de cette troisième partie est bien, en effet, de montrer que ce processus n'est pas tant l'expression d'une nostalgie pour la littérature du passé qu'une manière de problématiser au mieux les différents dilemmes soulevés dans les chapitres précédents : en naviguant entre le romanesque et l'épique, et en en modifiant savamment les équilibres originels, nos auteurs font en sorte que leurs personnages traversent un monde scindé en deux, où le récit prend l'apparence d'une quête, souvent impossible, de l'identité.

---

<sup>1</sup> Northrop Frye, *L'Écriture profane*, *op. cit.*, p. 10-11.



## CHAPITRE 6

### UNE GÉOGRAPHIE IMAGINAIRE À L'ÉPREUVE DE L'AUTRE

Lire les écrivains de notre corpus, c'est se trouver face à la spectaculaire récurrence de deux schémas narratifs : la quête, et la chasse. Dans le premier cas, un ou plusieurs personnages sont à la recherche d'une altérité introuvable, qui peut être un lieu, une personne ou un objet. « El immortal », de Borges, avec sa quête éternellement répétée, en est un exemple évident ; la course au trésor de *Treasure Island* ou celle à l'énigme dans *Plan de evasión* en sont deux autres. Dans le second cas, un personnage en poursuit un autre à travers l'espace, jusqu'à ce que leur rencontre décide du sort de l'un ou de l'autre : de la poursuite cyclique de « Continuidad de los parques » aux multiples poursuites des nouvelles borgésiennes (dans « El jardín de senderos que se bifurcan » ou « La muerte y la brújula », par exemple), en passant par la chasse menée par Dodd dans *The Wrecker*, ou par les frères Durie dans *The Master of Ballantrae*, les exemples en sont multiples dans le corpus. La proximité de ces deux schémas est claire, et entre en résonance avec les problématiques déjà étudiées dans les chapitres précédents. Dans l'un comme dans l'autre, il s'agit d'essayer de mettre en contact deux éléments éloignés, afin que leur jonction crée un effet sur le lecteur. On pourrait dire, en ce sens, que nos auteurs, ce faisant, mettent en scène leur propre souci de rencontre de l'autre : l'autre comme altérité humaine, bien sûr, comme le schéma de la chasse le laisse entendre, mais aussi l'autre comme connaissance tombée dans l'oubli ou dissimulée dans un ailleurs hors de portée. On retrouve là l'idée de Roberto González Echevarría selon laquelle ce que recherche le récit latino-américain à partir des années 1930 « n'est pas tant la connaissance de l'Autre, mais la connaissance de la connaissance que possède l'Autre<sup>1</sup> ». Traverser plusieurs espaces pour découvrir ce que recouvre l'altérité, ce qui y relève du mensonge ou de la tradition : on retrouve dans cette problématisation spatiale de l'écriture latino-américaine une préoccupation permanente de la pensée stevensonienne. Or ce parcours n'est pas, comme le schéma de la chasse le montre bien, une entreprise de réconciliation ; il est au contraire une réflexion sur toutes les déstabilisations provoquées par le départ de chez soi, par la mise en danger du monde initial et de la certitude qui s'y attache, ce qui l'approche du récit de formation.

---

<sup>1</sup> Roberto González Echevarría, *Mito y archivo*, *op. cit.*, p. 208 : « no es tanto conocimiento sobre el Otro, sino conocimiento sobre el conocimiento que el Otro posee ».

À l'image de la forme de la fable, où la rencontre des deux histoires ne parvient pas toujours à donner une réponse claire, la quête de l'autre se transforme souvent, chez nos auteurs, en une reformulation d'un dilemme, sans résolution évidente. Cette partie s'attachera donc à analyser la représentation spatiale dans les récits de notre corpus, et les modalités de rencontre avec l'autre que cette géographie fictionnelle met en avant.

## 1. Parcours à travers les espaces de la fiction

Une telle étude nécessite donc de se pencher, pour parler en termes bakhtiniens, sur le chronotope identifiable dans le corpus. Rappelons que ce concept bakhtinien définit « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature<sup>1</sup> », c'est-à-dire la manière dont temps, espace et histoire s'expriment dans un processus de représentation homogène :

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire<sup>2</sup>.

En somme, l'art narratif crée un certain espace-temps, en même temps qu'il dépend de cet espace-temps ; en effet, comme le dit Bakhtine, les genres littéraires « sont déterminés par le chronotope<sup>3</sup> », au sens où chacun d'eux ne peut se développer que dans une trame spatio-temporelle qui correspond précisément aux enjeux qu'il met en place. Franco Moretti, dans son *Atlas du roman européen*, propose, en poussant la logique de Bakhtine à son maximum, d'étudier comment « chaque forme a sa géographie, ses frontières, ses tabous spatiaux et ses flux de mouvement<sup>4</sup> », et de traduire cette nature spatiale de la littérature en cartes. L'une des conclusions principales de son étude du roman du XIX<sup>e</sup> siècle est que ce dernier opère un compromis géographique entre deux types de représentations, « le monde un peu trop froid de la connaissance moderne et la topographie enchantée du conte<sup>5</sup> ». Pour le dire autrement, le roman viendrait complexifier l'organisation binaire du conte, telle qu'elle est décrite par Vladimir Propp, en brouillant la répartition axiologique nette que celui-ci instituait. Un résumé rapide des thèses de Propp laisse en effet apparaître deux espaces principaux, mis en contact par un troisième

---

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 237-238.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>4</sup> Franco Moretti, *Atlas du roman européen*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 84.

défini de façon très stricte<sup>1</sup>. Le premier espace est celui du monde initial, où vit le héros et où se mettent en place les dix premières fonctions narratives du personnage, la onzième étant celle du départ. Le but de ce départ est de trouver « l'autre royaume », celui où est l'objet de la quête, qui « peut se trouver très loin à l'horizontale, ou bien très haut ou très bas à la verticale<sup>2</sup> ». Pour arriver dans ce royaume, où se produisent les fonctions quinze à dix-neuf, le héros doit passer par un espace intermédiaire, qui n'a qu'une fonction : le mettre en contact avec le donateur, qui lui offre une aide primordiale pour la réussite de la quête. Une fois ce trajet effectué, le héros peut revenir à l'espace initial (fonctions vingt-trois à trente et un). Ce mouvement cyclique est également souligné par Northrop Frye dans sa réflexion sur la structure du *romance* :

La plupart des histoires romanesques finissent bien, par un retour à l'état d'identité ; elles commencent par la perte et l'éloignement de celui-ci. Même dans les histoires les plus réalistes, nous trouvons souvent trace d'un plongeon, au début du récit, puis d'un rebond ascensionnel à la fin. Ce qui veut dire que le *romance* propose d'ordinaire un mouvement cyclique de descente dans un monde obscur, suivi d'un retour vers le monde idyllique, ou vers quelque état censé symboliser celui-ci<sup>3</sup>.

Dans le roman, cette organisation très nette s'étiole, au profit d'une plus grande complexité, affirme Moretti :

Je veux dire par là que la belle architecture géométrique de la *Morphologie du conte* ne disparaît pas vraiment tout à fait du roman, mais qu'elle est comme *déformée* par la logique narrative : certes, la démarcation entre le « monde initial » et l'« autre royaume » demeure, mais elle devient en général beaucoup moins nette, alors que l'espace intermédiaire, qui était délimité de façon si rigide dans le modèle de Propp, devient la partie de l'histoire la plus vaste et la plus libre [...]

La *Morphologie* déformée... Et déformée par un ensemble de nouveautés qui vont toutes dans la même direction : vers *un dépassement de la matrice narrative binaire* et donc aussi de cette rigidité axiologique qui a dominé les structures narratives pendant des millénaires<sup>4</sup>.

« C'est ainsi que naissent des histoires du monde intermédiaire<sup>5</sup> », conclut Moretti : chez Balzac ou Dickens, le réalisme du cadre permet de brouiller la binarité initiale de la narration, en construisant une topographie imaginaire à partir d'une géographie réelle. Nous avons déjà eu l'occasion de voir comment nos auteurs, pour leur part, jouaient sur la reproduction de la « rigidité axiologique » indiquée par Moretti ci-dessus, du fait de leur utilisation des formes du *romance*. La forme de la fable tout autant que l'organisation foncièrement binaire du conte fantastique comme du roman d'aventures, qui repose sur la projection d'un personnage dans un espace hostile, vont dans ce sens, et laissent à penser que le compromis y est moindre,

---

<sup>1</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, trad. Marguerite Derrida, Paris, Seuil, 1970. Moretti propose un schéma synthétique de cette topographie dans *Atlas du roman européen, op. cit.*, p. 85.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 63

<sup>3</sup> Northrop Frye, *L'écriture profane, op. cit.*, p. 62.

<sup>4</sup> Franco Moretti, *Atlas du roman européen, op. cit.*, p. 85-86.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 86.

précisément du fait de cette proximité avec le schéma de Propp. Comme souvent, pourtant, cette simplicité n'est qu'apparente : leur façon de dessiner une géographie imaginaire peut se lire, comme nous allons chercher à le prouver, comme une autre forme de compromis, qui n'est pas tant une histoire du monde intermédiaire qu'une redéfinition des espaces initiaux.

### 1.1. Partir ou rester : l'ambiguïté des mondes initiaux

#### a. « Casa tomada » et « Will O'the Mill » : deux fictions du dilemme

Nous avons eu l'occasion de voir, à plusieurs reprises, que les formes génériques utilisées par nos auteurs manifestaient, dans leur structure, un processus de perturbation de l'ordre. Le monde initial, pour reprendre le schéma de Propp, est chez eux d'une grande ambiguïté, et s'oppose à toute simplification axiologique. Les espaces clos, qui semblent représenter la tranquillité du quotidien face aux dangers du départ, de l'événement, ne sont pas seulement perturbés par quelque chose d'extérieur ; ils sont, dès le départ, rongés de l'intérieur, menacés d'effondrement. La demeure de « Casa tomada » de Cortázar est l'illustration même de ce monde initial clos, à l'apparence protectrice, ce qui est indiqué dès l'incipit :

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia<sup>1</sup>.

En plus d'être ordre, la maison est transmission familiale, répétition éternelle d'un schéma familial. « Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa<sup>2</sup> », explique ainsi le narrateur. La maison, c'est donc la loi familiale : d'où l'aspect de rituel des premiers paragraphes, avec la description de cette vie mécaniquement réglée, organisée par la reproduction incessante des mêmes gestes. « Es de la casa que me interesa hablar<sup>3</sup> », affirme le narrateur avec une insistance qui ne saurait être plus logique, puisque la maison est tout ce qu'ils connaissent du monde, et que rien d'autre n'existe en dehors d'elle : ni l'extérieur, ni les personnes qui l'habitent. Or cet ordre est une illusion, indiquée par le malaise que peut susciter, chez le lecteur, cet étrange couple incestueux et, en un sens, dépourvu de toute vie intérieure. Le monde rassurant est en fait pesant, menacé d'effondrement par son ancienneté

---

<sup>1</sup> C, p. 163 : « Nous aimions notre maison parce qu'elle était vaste et ancienne (or les maisons anciennes ont presque toutes disparu aujourd'hui à cause d'avantageuses liquidations de leurs matériaux) et aussi parce qu'elle gardait les souvenirs de nos arrière-grands-parents, du grand-père paternel, de nos parents et de toute notre enfance » (*Nbc*, p. 27).

<sup>2</sup> C, p. 163 : « Nous venions d'atteindre la quarantaine avec l'idée inavouée que notre couple simple et silencieux de frère et sœur était une clause inévitable de la généalogie établie dans cette maison par nos arrière-grands-parents » (*Nbc*, p. 27).

<sup>3</sup> C, p. 164 : « C'est surtout de la maison que je veux parler » (*Nbc*, p. 28).

même. La curieuse obsession du narrateur pour la poussière qui envahit la demeure en est un signe parmi d'autres :

Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé ; da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y los pianos<sup>1</sup>.

La menace ne vient pas de l'extérieur : elle est déjà là, dans cette immobilité angoissante, dans cet abandon par les deux personnages de l'aile nord, qui laisse ouverte la possibilité que quelque chose d'autre habite la maison. L'idée de Jaime Alazraki selon laquelle « Casa tomada » serait la métaphore de l'expulsion du jardin d'Éden est bien sûr acceptable, mais ne rend pas entièrement compte de ce qui se joue, d'emblée, au cœur même de cet espace initial, qui n'est édénique que dans la perception des personnages<sup>2</sup>. Il est clair, néanmoins, que ce repli sur soi est aussi un repli métaphorique de l'histoire de l'Argentine. Écrit vers 1945, « Casa tomada » est le témoignage des mutations du pays durant la fameuse « décennie infâme » (1930-1943). Le frère et la sœur sont les héritiers de propriétaires terriens dominant l'Argentine depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, et dont certaines remarques montrent qu'ils profitent du pacte Roca-Runciman négocié entre Argentine et Angleterre pour garantir les exportations de viande<sup>3</sup>. Mais, en parallèle, cette élite européanisée se sent menacée par l'essor très rapide d'une bourgeoisie industrielle, au point de ne plus reconnaître son pays : le narrateur dit se rendre dans les librairies pour trouver des nouveautés françaises, et regrette que « desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina<sup>4</sup> ». La nostalgie pour cette époque aristocratique en voie de disparition se perçoit également dans le regret de voir les maisons anciennes disparaître, dans le premier paragraphe de la nouvelle, cité ci-dessus. « Casa tomada », en un sens, est le texte d'une « désaffiliation culturelle et sociale<sup>5</sup> », comme l'a bien montré Bernard Terramorsi, où la peur de l'invasion est aussi la peur du changement historique d'un pays, crainte montrée par le récit comme mortifère.

Face à de tels changements, que faire ? Faut-il rester ou partir ? La solution des deux personnages de « Casa tomada » sera de se laisser chasser par ces ennemis invisibles, et de leur abandonner définitivement la demeure, en jetant la clé : « Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le

---

<sup>1</sup> C, p. 165 : « Il y a trop de poussière en suspension dans l'air, au moindre souffle on la voit se déposer sur le marbre des consoles et entre les arabesques des napperons au crochet ; ce n'est pas une petite affaire que de la bien enlever avec un plumero, elle s'envole, reste un moment en l'air puis retombe obstinément sur les meubles et sur les pianos » (*Nbc*, p. 29).

<sup>2</sup> Jaime Alazraki, *En busca del unicornio*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>3</sup> « No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba » (*C*, p. 164).

<sup>4</sup> C, p. 164 : « depuis 1939 il ne [leur] parvenait en Argentine plus rien qui vaille » (*Nbc*, p. 28).

<sup>5</sup> Bernard Terramorsi, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar : rites, jeux et passages*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 30.



ocurriría robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada<sup>1</sup> ». Que le narrateur parle de « lástima » est très révélateur quant au regard désormais porté sur le monde clos, qui est vu comme irréparablement corrompu, et seulement digne d'être quitté pour toujours. Le changement de « propriétaire » est puni par l'enfermement complet, l'impossible accès à la maison. Faut-il y voir une métaphore du repli péroniste de l'Argentine et, partant, des rêves de départ de Cortázar, écrivain européanisé cherchant à « jeter la clé » qui le lie à son pays ? Quoi qu'il en soit, la nouvelle est, en soi, une image du dilemme qui saisit celui qui ne veut pas partir, mais qui ne reconnaît plus son foyer.

Partir ou rester : tel est aussi le dilemme présenté par « Will O'the Mill », nouvelle écrite par le jeune Stevenson en 1877, deux ans avant son départ aux États-Unis. De façon bien moins métaphorique que « Casa tomada », le texte de Stevenson parle du désir de quitter son pays pour aller à l'aventure, et des dangers d'un tel désir. Le jeune Will vit dans un moulin, dans un pays non-identifié. La géographie de la nouvelle est celle du conte : le moulin se situe dans une vallée, devant une route qui fait passer d'un royaume à un autre. Will voit des voyageurs et des armées passer le long de cette route, mais lui ne connaît rien d'autre que sa vallée et son moulin : « it seemed like a great conspiracy of things animate and inanimate ; they all went downward, fleetly and gaily downward, and only he, it seemed, remained behind, like a stock upon the wayside<sup>2</sup> ». Très vite, le désir du départ s'empare de lui, au point que toute sa vie s'organise autour de cette obsession :

Something kept tugging at his heart-strings ; the running water carried his desires along with it as he dreamed over its fleeting surface ; the wind, as it ran over innumerable tree-tops, hailed him with encouraging words ; branches beckoned downward ; the open road, as it shouldered round the angles and went turning and vanishing fast and faster down the valley, tortured him with its solicitations. He spent long whiles on the eminence, looking down the rivershed and abroad on the fat lowlands, and watched the clouds that travelled forth upon the sluggish wind and trailed their purple shadows on the plain ; or he would linger by the wayside, and follow the carriages with his eyes as they rattled downward by the river. It did not matter what it was ; everything that went that way, were it cloud or carriage, bird or brown water in the stream, he felt his heart flow out after it in an ecstasy of longing<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> C, p. 168 : « Avant de nous éloigner, pris de pitié, je fermai soigneusement la porte d'entrée et je jetai la clé dans la bouche d'égoût. De peur qu'un pauvre diable n'eût l'idée d'entrer pour voler quelque chose. À une heure pareille et dans une maison pareillement occupée » (*Nbc*, p. 32).

<sup>2</sup> *W* 8, p. 43 : « on eût dit une vaste conspiration des êtres animés et inanimés : tous fuyaient joyeusement vers le bas, et lui seul restait en arrière, comme une souche au bord de la route » (*Nvl* 2, p. 130).

<sup>3</sup> *W* 8, p. 44 : « Quelque chose lui tirait sans cesse le cœur ; l'eau courante emportait ses désirs avec elle lorsqu'il rêvait à ses flots fugitifs ; la brise, en effleurant les innombrables cimes des arbres, lui murmurait des encouragements ; les branches lui désignaient l'aval ; la libre route, en contournant les éperons rocheux et s'en allant par de longs lacets se perdre peu à peu dans le bas de la vallée, le torturait de ses sollicitations. Il passait des heures sur le sommet à regarder sous lui le cours de la rivière, les grasses plaines du lointain, et à contempler les nuages emportés par la brise nonchalante et leurs ombres violettes traînant sur la plaine. Ou bien il flânait sur la route et suivait des yeux les voitures qui dévalaient grand train au long de la rivière. N'importe quoi : tout ce qui passait,

Ce passage est, pour ainsi dire, le reflet inversé du début de « Casa tomada ». Dans le conte de Cortázar, tout était immobile, poussiéreux. Ici, le déplacement semble être une caractéristique de l'espace lui-même : le motif de l'eau, répété à plusieurs reprises et qui ouvre et ferme le passage, n'est que l'image principale d'un monde où tout semble tendre au voyage et au départ. Cet effet est construit par le recours au psycho-récit, pour reprendre le concept de Dorrit Cohn ; la description de la vie intérieure de Will se fait ici sans qu'il ait directement verbalisé ses états d'âme, ce qui laisse le doute sur l'origine des personnifications de la nature : est-ce sa propre perception, ou sa traduction par le narrateur<sup>1</sup> ? Quoi qu'il en soit, la conséquence en est un renversement du sentiment d'appartenance : la nostalgie de Will n'est plus dirigée vers son pays natal, mais vers le monde du dehors, celui auquel il lui semble que toute chose vivante appartient. « He was transplanted and withering where he was ; he lay in a strange country and was sick for home<sup>2</sup> » ; comme pour les personnages de « Casa tomada », le monde initial n'est plus un refuge, ses habitants en sont délogés et mis face à un changement qu'ils subissent. L'exil n'est plus une réalité physique et concrète : il devient un sentiment, inscrit au plus profond des personnages, sans qu'ils aient encore quitté leur monde. Dans le conte de Stevenson, néanmoins, un basculement se fait lorsque Will rencontre un « fat young man » ayant fait une halte chez ses parents, à qui il confie ses désirs d'ailleurs. Ce dernier cherche à lui montrer la sagesse qu'il y a à rester chez soi, et que la vraie folie consiste, elle, à vouloir toujours voyager plus loin, jusque dans les étoiles :

Will hung his head a little, and then raised it once more to heaven. The stars seemed to expand and emit a sharper brilliancy ; and as he kept turning his eyes higher and higher, they seemed to increase in multitude under his gaze.

‘I see,’ he said, turning to the young man. ‘We are in a rat-trap.’

‘Something of that size. Did you ever see a squirrel turning in a cage? and another squirrel sitting philosophically over his nuts? I needn't ask you which of them looked more of a fool<sup>3</sup>.’

La double image dépeignant la condition humaine – le piège à souris et la cage à écureuil – est extrêmement noire, et fait sentir, entre les lignes, le pessimisme calviniste dans lequel a baigné Stevenson durant toute sa jeunesse. C'est aussi une philosophie de l'acceptation de son sort qui

nuage, voiture, oiseau, comme l'eau sombre du courant, soulevait également son cœur d'un désir extasié » (*Nvl 2*, p. 132).

<sup>1</sup> On retrouve là la distinction effectuée par Dorrit Cohn entre psycho-récit à dissonance ou à consonance. Voir Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, p. 42 et suivantes.

<sup>2</sup> *W 8*, p. 44 : « Il était transplanté en un lieu où il s'étiolait ; il était exilé dans un pays étranger et il avait le mal du pays » (*Nvl 2*, p. 133).

<sup>3</sup> *W 8*, p. 47 : « Will pencha un peu la tête, puis la releva vers le ciel. Les étoiles lui parurent se dilater et émettre un éclat plus vif ; et, comme il levait les yeux de plus en plus haut, elles semblaient se multiplier sous son regard. / - Je vois, dit-il, en se tournant vers le jeune homme. Nous sommes dans un piège à souris. / - Quelque chose comme ça. Avez-vous déjà vu un écureuil tourner dans sa cage ? Et un autre écureuil philosophiquement assis à croquer ses noix ? Inutile de vous demander lequel des deux vous a paru le plus sot » (*Nvl 2*, p. 137).

émerge de ce passage, opposée à l'agitation vaine qui consiste à tourner dans sa cage sans aucun but. Le voyage, dès lors, n'est plus qu'illusion, divertissement pascalien visant à faire oublier que tout être humain est enfermé dans sa condition. Le chapitre II du conte semble être une mise en pratique par Will de cette philosophie : les années passent, Will vieillit et reste dans sa vallée, sans faire preuve de la moindre envie de la quitter. Ce renoncement stoïque le pousse même à refuser d'épouser la jeune fille qu'il aime, puisque le fait de contempler ce qu'on désire est plus important que le posséder – la possession étant, comme le voyage, une illusion. Ce n'est que dans le chapitre III que Will, désormais âgé, part vraiment en voyage, lorsqu'un homme mystérieux, qu'il prend pour un médecin mais dont on comprend peu à peu qu'il est la Mort, vient le chercher, en le félicitant pour sa sagesse :

'A time comes for all men, Master Will,' replied the doctor, 'when the helm is taken out of their hands. For you, because you were prudent and quiet, it has been long of coming, and you have had long to discipline yourself for its reception. You have seen what is to be seen about your mill ; you have sat close all your days like a hare in its form ; but now that is at an end ; and,' added the doctor, getting on his feet, 'you must arise and come with me!'

On remarquera la réapparition, à ce moment clé du récit, de la comparaison animalière pour définir l'attitude de Will, le lièvre succédant à la souris et à l'écureuil. Cette récurrence est un indice à partir duquel lire l'ambiguïté de la morale du conte : car, si la Mort se dit « a good friend at heart to such as [Will]<sup>2</sup> » et paraît entériner son choix de vie, il est clair que la comparaison animalière n'est, elle, guère flatteuse pour le personnage. Au demeurant, la joie de Will de voir arriver la Mort (« I have been waiting for you these many years<sup>3</sup> ») teinte d'une grande tristesse la conclusion du récit, donnant l'impression que le personnage, en suivant cette règle de renoncement, a renoncé à la possibilité de donner un sens à sa vie, et n'a fait que se préparer à la mort. « Will O'the Mill » présente une ambiguïté fondamentale : acclamé par Henry James pour avoir mis en scène « cette précieuse vérité que, peu à peu, nous venons au bout de nos impatiences », il était au contraire vu par Stevenson lui-même comme une « allégorie de la damnation », reposant sur une philosophie qui n'est que « de la bouillie pour les chats<sup>4</sup> ». Il n'est pas certain qu'il faille prendre au pied de la lettre les remarques de Stevenson qui, à l'évidence, a forgé avec ce conte une image du dilemme qui n'a cessé de le tarauder, et qui était plus fort que jamais en 1877. En refusant de partir, Will sacrifie-t-il sa vie ? Ou, à l'inverse, fait-il preuve d'une

---

<sup>1</sup> *W 8*, p. 60-61 : « - Un temps vient pour les hommes, répondit le docteur, où le gouvernail échappe à leurs mains. Pour vous, grâce à votre prudence et à votre modération, il a mis longtemps à venir, et vous avez eu le temps de vous préparer à sa venue. Vous avez vu ce qu'il y avait à voir autour de votre moulin ; vous avez passé toute votre vie sur place, comme un lièvre au gîte ; mais à présent, c'est fini de tout cela ; et, ajouta le docteur en se redressant, il vous faut vous lever et me suivre » (*Nvl 2*, p. 154).

<sup>2</sup> *W 8*, p. 61 : « une excellente amie pour ceux qui ressemblent [à Will] » (*Nvl 2*, p. 154).

<sup>3</sup> *W 8*, p. 61 : « Je vous attends depuis des années » (*Nvl 2*, p. 154).

<sup>4</sup> Remarques citées par Michel Le Bris dans son introduction, *Nvl 2*, p. 127.

sagesse supérieure ? Les autres textes de Stevenson, comme nous allons le voir, reflètent le même dilemme, la même hésitation sur l'opportunité du déplacement. Le fait est que, comme chez Cortázar, « Will O'the Mill » fait sentir, au cœur même de son écriture, cette angoisse devant le monde clos, immobile, de l'appartenance initiale, phénomène qu'il est temps d'analyser plus largement dans notre corpus.

*b. Villes et maisons : l'angoisse du monde clos*

« Casa tomada » n'est, dans la production de Cortázar, pas isolé. Les contes de l'auteur argentin reproduisent très souvent cette angoisse devant les mondes clos : qu'ils soient occupés par une créature qui en perturbe le fonctionnement normal (le tigre dans « Bestiario », le « él » de « Después del almuerzo ») ou qu'ils soient détournés de leur fonction habituelle de lieu de repos (l'hôtel dans « La puerta condenada »), ces lieux relèvent toujours plus de l'anormalité. L'ordre devient synonyme d'apathie, et tout mouvement est susceptible de le déranger et de créer un résultat monstrueux. Il suffit de lire l'incipit de « Carta a una señorita en París » pour s'en convaincre. En pénétrant dans l'appartement que lui prête son amie, le narrateur se heurte à cet ordre, sans savoir comment s'y adapter :

Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire, esas que en su casa preservan la música de la lavanda, el aletear de un cisne con polvos, el juego del violín y la viola en el cuarteto de Rará<sup>1</sup>.

L'image des mailles est très parlante : l'air, dans ce genre d'endroits, devient un filet, qui emprisonne celui qui y pénètre ; il pèse, au sens propre, comme l'air de la demeure de « Casa tomada » était lourd de poussière. La suite de « Carta a una señorita en París » développe le sentiment que crée l'intrusion, de la douleur (« amargo ») à la culpabilité (« culpable », « un sentimiento de ultraje y desafío ») en passant par l'épouvante (« espantoso »). Comme en réponse à ce sentiment, le narrateur se met à vomir des lapins, symptôme du malaise face à cet ordre immobile.

Chez Stevenson aussi, les intérieurs peuvent prendre une apparence inquiétante. Lorsque David Balfour voit pour la première fois le château de son oncle, au début de *Kidnapped*, son rêve de retrouver une famille s'évanouit vite :

The nearer I got to that, the drearier it appeared. It seemed like the one wing of a house that had never been finished. What should have been the inner end stood open on the upper floors, and showed against the sky

---

<sup>1</sup> C, p. 168 : « Je ne voulais pas venir dans votre appartement de la rue Suipacha, Andrée. Non pas tant à cause des petits lapins mais parce qu'il m'est pénible de faire irruption dans un ordre établi, prévu jusque dans les moindres mailles de l'air, celles qui gardent chez vous la musique de la lavande, le frémissement d'une houppette à poudre, le dialogue du violon et de l'alto dans le quatuor de Rara » (*Nbc*, p. 34).

with steps and stairs of uncompleted masonry. Many of the windows were unglazed, and bats flew in and out like doves out of a dove-cote<sup>1</sup>.

La demeure semble abandonnée, trouée de toutes parts ; mais ce trou s'avère être aussi « the bell mouth of a blunderbuss<sup>2</sup> », brandi par l'oncle, qui reçoit David : malgré ses ouvertures sur l'extérieur, la maison est en fait un piège, un ordre inhospitalier où le jeune garçon manquera de mourir. Les intérieurs de « Markheim », de « The Merry Men » ou de *The Master of Ballantrae* sont tout aussi dangereux : ils sont le lieux d'une fêlure initiale, où le poids du passé s'impose au personnage. Comme le dit Jean-Pierre Naugrette, « la maison stevensonienne est cette frontière toujours incertaine, ce rempart sans cesse menacé, à la fois coin du monde où le moi se réfugie et coin du moi ouvert sur le monde<sup>3</sup> ». Naugrette a bien montré comment le motif de la forteresse parcourt toute l'œuvre de Stevenson, avec toutes ses ambiguïtés, notamment lorsque son traitement se fait métaphorique, comme dans *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*<sup>4</sup>. Lancé dans l'aventure, le personnage stevensonien est souvent ramené à un lieu familial clos qui l'enferme. Contrairement à ce que le schéma narratif du récit d'aventures construit habituellement, une bonne partie des histoires de Stevenson débute par le bonheur du départ, avant que le personnage ne soit renvoyé à son enfermement. Il est très frappant de mettre côte à côte les premières lignes de « The Merry Men » et de *Kidnapped*, qui obéissent exactement à cette loi :

I will begin the story of my adventures with a certain morning early in the month of June, the year of grace 1751, when I took the key for the last time out of the door of my father's house. The sun began to shine upon the summit of the hills as I went down the road ; and by the time I had come as far as the manse, the blackbirds were whistling in the garden lilacs, and the mist that hung around the valley in the time of the dawn was beginning to arise and die away<sup>5</sup>.

It was a beautiful morning in the late July when I set forth on foot for the last time for Aros. A boat had put me ashore the night before at Grisapol ; I had such breakfast as the little inn afforded, and, leaving all my baggage till I had an occasion to come round for it by sea, struck right across the promontory with a cheerful heart<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *W* 6, p. 9 : « [Le château] devenait de plus en plus sinistre à mesure que je m'en approchais. On eût dit l'aile unique d'une maison restée à jamais inachevée. Ce qui eût dû être l'extrémité de l'aile se terminait par un trou béant aux étages supérieurs, et ses escaliers en maçonnerie donnaient pour ainsi dire à ciel ouvert. Beaucoup de fenêtres étaient sans carreaux, et les chauves-souris entraient et sortaient de la bâtisse comme des pigeons dans un pigeonier » (*MB*, p. 12-13).

<sup>2</sup> *W* 6, p. 10 : « la gueule évasée d'un tromblon » (*MB*, p. 13).

<sup>3</sup> Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson. L'Aventure et son double, op. cit.*, p. 161.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 164-166.

<sup>5</sup> *W* 6, p. 3 : « C'est en juin de l'an de grâce 1751 que commence le récit de mes aventures. De bon matin, et pour la dernière fois, je fermai à double tour la porte de la maison paternelle. Le soleil brillait déjà sur les cimes des collines lorsque je pris la route, et quand j'atteignis le presbytère, les merles sifflaient dans les lilas du jardin, et la brume qui flottait dans la vallée au lever du jour commençait à se dissiper » (*MB*, p. 5).

<sup>6</sup> *W* 8, p. 5 : « C'est par une belle matinée de la fin de juillet que, pour la dernière fois, je partis à pied pour Aros. Un bateau m'avait débarqué la nuit précédente à Grisapol ; après avoir pris le frugal petit déjeuner qui m'était proposé

Une matinée d'été, le beau temps, les fleurs et les oiseaux à l'unisson : le départ sur la route est, pour les deux jeunes narrateurs, l'expression de l'harmonie. L'arrivée dans la maison de l'oncle, au contraire, est le retour à un univers clos et étouffant. Le récit, par conséquent, fonctionne à l'inverse de ce qui est attendu : c'est le mouvement qui est valorisé, contre l'ordre initial (au sens familial) qui, lui, est synonyme de retour aux tragédies du passé. On trouve chez Bioy Casares un sentiment assez semblable, lorsque le narrateur de *La invención de Morel* met en parallèle l'intérieur de l'hôtel, sur l'île, et son pays d'origine :

El piso del salón redondo es un acuario. En invisibles cajas de vidrio, en el agua, hay lámparas eléctricas (la única iluminación de ese cuarto sin ventanas). Recuerdo el lugar con asco. A mi llegada había centenares de peces muertos : sacarlos, fue una operación horripilante ; he dejado correr agua, días y días, pero siempre tomo allí olor a pescado podrido (que sugiere las playas de la patria, con sus turbios de multitud de peces, vivos y muertos, saltando de las aguas e infectando vastísimas zonas de aire, mientras los abrumados pobladores los entierran)<sup>1</sup>.

Comme chez Cortázar, c'est du dégoût (« asco ») que suscitent ces lieux initiaux, du fait de leur immobilité : l'image de l'eau stagnante, qui semble envahir tout l'espace (« infectando vastísimas zonas de aire »), rappelle cette pesanteur insupportable, que seul le mouvement semble pouvoir corriger. Le narrateur du roman de Bioy, au demeurant, ne cesse de bouger autour de cet intérieur, comme pour en braver l'apathie. De refuge, les lieux clos deviennent menaces, prisons. Si bien que le récit, dans notre corpus, se construit souvent comme un mouvement de fuite hors du familial, à l'image des protagonistes principaux des romans de Bioy Casares. Le nombre de prisonniers, dans les récits de Borges est ainsi très frappant : que l'on pense au Minotaure dans « La casa de Asterión », à « Historia del guerrero y de la cautiva », à « El hombre en el umbral » ou à « Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto », mais aussi à don Isidro Parodi dans les nouvelles écrites avec Bioy. Ces figures n'ont pas toujours le même sens, mais elles témoignent d'une difficulté à représenter le repos et le refuge autrement que sous la forme de la contrainte. Le Minotaure en est évidemment une version, tout comme Ireneo Funes dans « Funes el memorioso ». Ce dernier apparaît en effet d'abord comme prisonnier de son infirmité, condamné à garder en permanence le lit :

Me dijeron que no se movía del catre, puestos los ojos en la higuera del fondo o en una telaraña. En los atardeceres, permitía que lo sacaran a la ventana [...]. Dos veces lo vi atrás de la reja, que burdamente recalcaba

---

dans ma modeste auberge, je laissai là tous mes bagages dans l'intention de revenir les chercher par voie de mer quand l'occasion s'en présenterait et, le cœur joyeux, je me dirigeai tout droit à travers le promontoire » (*MB*, p. 203).

<sup>1</sup> *Nov*, p. 22-23 : « Le sol du salon rond est un aquarium. Dans l'eau, d'invisibles caisses de verre contiennent des ampoules électriques (seul éclairage de cette pièce sans fenêtre). Je me rappelle cet endroit avec dégoût. À mon arrivée, j'y trouvais des centaines de poissons morts ; les retirer fut une opération horripilante ; j'ai laissé couler l'eau durant des jours et des jours, mais je suis toujours saisi, en y entrant, par l'odeur de poisson pourri (qui m'évoque les plages de ma patrie, grouillantes d'une multitude de poissons, morts et vivants, sautant hors de l'eau et infectant d'immenses zones d'air, tandis que les riverains accablés les enterrent) » (*Rom*, p. 17).

su condición de eterno prisionero : una, inmóvil, con los ojos cerrados ; otra, inmóvil también, absorto en la contemplación de un oloroso gajo de santonina<sup>1</sup>.

Cet enfermement est double ; car ce sont aussi les capacités surnaturelles de mémorisation de Funes qui font de chaque lieu dans lequel il se trouve une prison de détails, qui l'encerclent en permanence. Ainsi en est-il de sa chambre, puisque « Funes, de espalda en el catre, en la sombra, se figur[a] cada grieta y cada moldura de las casas precisas que lo rode[an]<sup>2</sup> », ce qui le rend incapable de dormir<sup>3</sup>. À l'image de la « maison occupée » de Cortázar, chaque intérieur est saturé de passé, au point d'en devenir insupportable. « “Mi memoria, señor, es como vacaciadero de basuras<sup>4</sup>” », affirme ainsi Funes au narrateur qui vient lui rendre visite. Il est intéressant que le texte mette en lien cette accumulation temporelle avec le sentiment que peuvent produire, sur des personnes « normales », les grandes villes :

Babilonia, Londres y Nueva York han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres ; nadie, en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano<sup>5</sup>.

La mention d'un accablement (« han abrumado ») est très parlante pour comprendre ce rapport au passé qui s'exprime dans les maisons comme dans les villes : il s'agit d'un sentiment de grande lassitude devant ces strates temporelles accumulées dans la profondeur urbaine, dont la perception surnaturelle de Funes rend compte de manière déformée. Le prénom Ireneo est, de ce point de vue, particulièrement ironique : la paix à laquelle renvoie la racine grecque est celle que Funes ne peut jamais connaître. C'est avant tout comme une expression de cette peur que se développe le motif, si récurrent chez Borges, du labyrinthe. L'exploration de la propriété de Triste-le-Roy par Lönnrot, dans « La muerte y la brújula », en offre un exemple frappant :

Lönnrot exploró la casa. Por ante comedores y galerías salió a patios iguales y repetidas veces al mismo patio. Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares ; infinitamente se multiplicó en espejos opuestos ; se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos ; adentro, muebles con fundas amarillas y arañas embaladas en tarlatán. Un dormitorio lo detuvo ; en ese dormitorio, una sola flor en una copa de porcelana ; al primer roce los pétalos antiguos se deshicieron. En

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 486 : « On me dit qu'il ne quittait pas son lit, les yeux fixés sur le figuier du fond ou sur une toile d'araignée. Au crépuscule, il permettait qu'on l'approchât de la fenêtre [...]. Je le vis deux fois derrière la grille qui accentuait grossièrement sa condition d'éternel prisonnier : une fois, immobile, les yeux fermés ; une autre, immobile aussi, plongé dans la contemplation d'un brin odorant de santonine » (*OeC*, p. 512).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 490 : « Funes, allongé dans son lit, dans l'ombre, se représent[e] chaque fissure et chaque moulure des maisons précises qui l'entour[ent] » (*OeC*, p. 516).

<sup>3</sup> On sait que Borges a écrit ce conte comme une métaphore de l'insomnie, dont il souffrait lui-même. Voir *OeC*, p. 1584-1585.

<sup>4</sup> *ObC*, p. 488 : « Ma mémoire, monsieur, est comme un tas d'ordures » (*OeC*, p. 514).

<sup>5</sup> *ObC*, p. 490 : « Babylone, Londres et New York ont accablé d'une splendeur féroce l'imagination des hommes ; personne, dans leurs tours populeuses ou leurs avenues urgentes, n'a senti la chaleur et la pression d'une réalité aussi infatigable que celle qui jour et nuit convergeait sur le malheureux Ireneo, dans son pauvre faubourg sud-américain » (*OeC*, p. 516).

el segundo piso, en el último, la casa le pareció infinita y creciente. *La casa no es tan grande, pensó. La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad*<sup>1</sup>.

On remarquera ici l'habileté avec laquelle Borges parvient à démultiplier les espaces d'un intérieur qui ne comporte que deux étages. Le jeu sur l'alternance de la différence et de la similitude, par l'emploi des adjectifs, le motif habituel du dédoublement par le miroir, la discrète construction d'une focalisation interne qui tend à imaginer l'espace plus grand qu'il ne l'est contribuent à cette apparence labyrinthique. Mais c'est surtout l'impression d'ancienneté de ce labyrinthe qui est frappant, impression à laquelle contribuent la poussière, les meubles couverts et les fleurs fanées. L'emploi du verbe *cansarse*, très souvent utilisé par Borges, au même titre que *fatigar* dans un emploi transitif, est un bon résumé de ce que produit la ville sur les personnages : elle les use par le poids du passé qui affleure à chaque moment. Jean-Pierre Naugrette a bien montré comment la ville, chez Stevenson, relevait de cette angoisse labyrinthique, notamment à partir de « Markheim » et de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. « La ville labyrinthique est bien chez Stevenson l'image d'un embarras fondamental, d'une angoisse face au monde<sup>2</sup> », écrit-il. Dans la première partie de *The Wrecker*, Dodd, jeune étudiant à Paris, revient chez lui éméché et s'avère incapable de retrouver sa chambre. À la recherche du concierge, il s'enfonce sous terre, dans les profondeurs de la ville :

I counted four flights : no porter. It was possible, of course, that I had reckoned incorrectly ; so I went down another and another, and another, still counting as I went, until I had reached the preposterous figure of nine flights. It was now quite clear that I had somehow passed the porter's lodge without remarking it ; indeed, I was, at the lowest figure, five pairs of stairs below the street, and plunged in the very bowels of the earth. That my hotel should thus be founded upon catacombs was a discovery of considerable interest ; and if I had not been in a frame of mind entirely businesslike, I might have continued to explore all night this subterranean empire<sup>3</sup>.

Le chiffre neuf indique à l'évidence que Stevenson, dans ce passage, parodie la *Divine Comédie*, en faisant de la soirée de Dodd une descente humoristique aux Enfers. Mais il construit aussi l'image d'une ville incroyablement ancienne, en descendant jusqu'à ses fondations mêmes. La

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 505 : « Lönnrot explora la maison. Par des offices et des galeries, il sortit dans des cours semblables et à plusieurs reprises dans la même cour. Il monta par des escaliers poussiéreux à des antichambres circulaires ; il se multiplia à l'infini dans des miroirs opposés ; il se fatigua à ouvrir et à entrouvrir des fenêtres qui lui révélaient, au-dehors, le même jardin désolé, vu de différentes hauteurs et sous différents angles ; à l'intérieur, des meubles couverts de housses jaunes et des lustres emballés dans de la tarlatane. Une chambre à coucher l'arrêta ; dans cette chambre, une seule fleur et une coupe de porcelaine : au premier frôlement, les vieux pétales s'effritèrent. Au second étage, le dernier, la maison lui parut infinie et croissante. "La maison n'est pas si grande, pensa-t-il. Elle est agrandie par la pénombre, la symétrie, les miroirs, l'âge, mon dépaysement, la solitude" » (*OeC*, p. 532).

<sup>2</sup> Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson. L'Aventure et son double*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>3</sup> *W 10*, p. 22 : « Je comptai quatre étages – pas de concierge. Évidemment j'avais pu me tromper dans le compte ; aussi descendis-je encore un étage, puis un autre et encore un autre, comptant toujours, jusqu'à atteindre le chiffre grotesque de neuf étages. De toute évidence, j'avais dû dépasser la loge du concierge sans la remarquer et je devais être, à ce stade ultime, à dix étages en dessous du niveau de la rue, plongé dans les entrailles mêmes de la terre. Que mon hôtel fut édifié sur des catacombes était une découverte passionnante, et si je n'avais pas été d'humeur tout à fait sérieuse, j'aurais pu continuer toute la nuit à explorer cet empire souterrain » (*MB*, p. 918).



perte de repères de Dodd est totale : lorsqu'il remonte à la surface, il a l'impression, cette fois, de monter éternellement, jusqu'au treizième étage d'un immeuble qui n'en comporte que six. L'objectif premier, bien sûr, est de faire rire en racontant les effets de l'alcool. Mais c'est aussi une manière, fréquente chez Stevenson, de peindre la ville comme une extension verticale sans fin, vers le haut comme vers le bas, à l'image de ses descriptions de Londres, analysées par Hélène Machinal<sup>1</sup>. Comme chez Borges, la ville devient labyrinthe, dont le parcours fait littéralement remonter Dodd dans le temps, avant de le renvoyer dans un univers quotidien dont il a perdu la clé – si tant est qu'il l'ait jamais eue<sup>2</sup>. Le cadre urbain n'a dans cette optique rien du refuge rassurant, et relève plutôt d'un univers de l'angoisse, où la seule manière d'échapper à l'enfermement se fait par la perte complète des repères.

On remarque donc que la problématique du départ, souvent perçue comme une évasion d'un espace initial oppressant, n'est pas propre à Stevenson et Cortázar, chez qui elle est liée à des particularités biographiques étudiées dans le premier chapitre. Les textes de Bioy et Borges sont également travaillés par la crainte de ces espaces clos et par ce désir d'y échapper, bien que la métaphorisation de ce questionnement soit, chez eux, plus importante. Cela ne signifie pas pour autant que la fuite vers le monde intermédiaire et vers une quête possible soit toujours présentée, dans leurs fictions, comme une solution : le dilemme au cœur de « Casa tomada » et « Will O'the Mill » parcourt toutes les modalités de déplacement géographique, comme nous allons désormais le voir.

## 1.2. Frontières et passages : pouvoirs de l'espace intermédiaire

Du fait, entre autres, de ce sentiment d'enfermement et de cette intranquillité fondamentale qui les étreignent dans les espaces clos, les personnages sont souvent poussés au mouvement et au déplacement, dont on a vu qu'il était l'élément clé du roman d'aventures, notamment. Si l'espace intermédiaire du voyage est, chez Propp, réservé à la rencontre avec le donateur, il devient, dans l'analyse du roman par Moretti, le lieu dominant, où tous les possibles s'expriment, comme dans le roman picaresque. La fonction de ces espaces dans notre corpus n'est pas toujours la même, mais ils partagent deux caractéristiques communes : leur fréquence dans les récits, et la manière dont ils permettent de cristalliser un dilemme moral. C'est dans cet espace de transition que les valeurs morales s'inversent, et mettent le personnage face à la possibilité de l'infamie, pour utiliser un terme borgésien. Nous avons déjà commenté le face-à-face entre Mackellar et James Durie dans *The Master of Ballantrae*, qui en est une illustration frappante. Chez

---

<sup>1</sup> Hélène Machinal, « Plasticité urbaine : Londres fin-de-siècle », *op. cit.*

<sup>2</sup> Voir l'analyse psychanalytique de Jean-Pierre Naugrette sur ce passage, *Robert Louis Stevenson. L'Aventure et son double*, *op. cit.*, p. 155-157.

Stevenson, les moments de navigation permettent souvent ce genre de scènes : que l'on pense à la scène du tonneau de pommes dans *Treasure Island*, ou aux nombreux passages en mer de *The Wrecker*. Dans *Plan de evasión*, c'est l'espace entre les deux îles qui représente le dilemme de Nevers, qui hésite à enfreindre l'interdiction qui lui a été faite de se rendre sur l'île du Diable. Chez Cortázar, la récurrence des passages d'un lieu à l'autre est une évidence, maintes et maintes fois étudiée, et dont on a déjà dit un mot dans le premier chapitre<sup>1</sup>. La forme prototypique en est fournie par la structure de *Rayuela* ou de « El otro cielo », et rejoue le parcours biographique de Cortázar : la séparation entre Argentine et France se résout par l'apparition d'un passage qui permet de circuler de l'une à l'autre. Ce passage prend bien d'autres formes : le tunnel, à l'image de la pensée de *Teoría del túnel*, désireuse de créer un pont entre roman et poème ; le pont, dans « La lejana », l'eau dans « El río » ou « Relato con un fondo de agua » ; ou encore le livre lui-même, dans « Continuidad de los parques ». C'est dans « Después del amuerzo » que cet espace, qui est en l'occurrence celui de la promenade, est le plus marqué moralement : le narrateur doit-il abandonner ou non cette créature qu'il est forcé d'accompagner ? Comme Mackellar vis-à-vis du Maître, l'idée que cet espace intermédiaire est le lieu de l'abandon parfait, celui d'où l'on ne revient jamais, est à l'origine du dilemme du narrateur :

Yo no sé en qué momento me vino la idea de abandonarlo ahí ; lo único que me acuerdo es que estaba pelándole un maní y pensando al mismo tiempo que si me hacía el que iba a tirarles algo a las palomas que andaban más lejos, sería facilísimo dar la vuelta a la pirámide y perderlo de vista<sup>2</sup>.

Comme Mackellar, le narrateur passe à l'acte, mais le regrette aussitôt, et retourne chercher la créature qu'il a laissée sur le banc. Le conte, il faut bien le préciser, n'a pas pour autant vocation à fournir une moralité. « Me sentía tan bien, casi orgulloso<sup>3</sup> », affirme le narrateur lorsqu'il repense à son geste, même s'il n'est pas allé jusqu'au bout. Les conduites, dans ces lieux de transition, se brouillent, se complexifient, à l'image de Long John Silver endossant des masques successifs.

Naviguer dans l'espace intermédiaire, entre le monde initial de l'enfermement et « l'autre royaume » de la destination finale, c'est ainsi, fondamentalement, basculer dans le monde de l'imagination. La récurrence des rêveries, de la prise de distance par rapport au réel, est frappante dès que l'on considère les récits qui mettent en œuvre ce genre de passages. Pensons à Yu Tsun, dans « El jardín de senderos que se bifurcan », poursuivi dans la campagne anglaise par Richard Madden, et se laissant pourtant aller à la rêverie :

---

<sup>1</sup> Voir par exemple comment Raúl Silva-Cacérés étudie le thème du passage chez Cortázar par le biais de l'hypnagose, l'état situé entre la veille et le sommeil (*L'arbre aux figures. Étude des motifs fantastiques dans l'œuvre de Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 113 et suivantes).

<sup>2</sup> C, p. 497 : « Je ne sais plus à quel moment me vint l'idée de l'abandonner ; la seule chose que je me rappelle, c'est que j'étais en train d'éplucher une cacahuète et je me suis dit que si je faisais semblant d'aller jeter quelque chose aux pigeons plus loin, cela me serait très facile de passer derrière la pyramide et de le perdre de vue » (*Nbc*, p. 332).

<sup>3</sup> C, p. 499 : « Cela me remplissait d'aise et presque d'orgueil » (*Nbc*, p. 334).

Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí ; asimismo el declive que eliminaba cualquier posibilidad de cansancio. La tarde era íntima, infinita. El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas. Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empañada de hojas y de distancia. Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos, de otros hombres, pero no de un país : no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes<sup>1</sup>.

« Olvidé mi destino de perseguido » : dans cet espace intermédiaire, le personnage n'est plus vraiment lui-même, il part à la dérive, inspiré par un rapport au monde différent. La mention de la disparition de la fatigue trouve un écho net avec l'utilisation fréquente du mot chez Borges, dont nous avons fait mention à propos de la ville. La légèreté du texte contraste de manière spectaculaire avec la pesanteur du monde initiale, à la lassitude qui s'y exprimait. Exactement comme Mackellar se retrouvait hypnotisé par la fable du comte et du baron, racontée par le Maître, Yu Tsun tombe dans la rêverie après avoir pensé au roman de son aïeul, Ts'ui Pên, qui donnera la clé de la nouvelle. En laissant ainsi place à l'imagination, les personnages sont aussi guettés par l'illusion, voire l'hallucination. Ainsi en est-il de Nevers, traversant la mer pour se rendre à l'île du Diable :

Golpes como de esponsojas bóvedas sacudían el fondo del bote y superficies de palidez cadavérica se deslizaban alrededor. Había pensado (días antes en la primera travesía) que esas blancuras efímeras serían olas iluminadas por los escasos destellos de la luna, que pasaban a través de aberturas en las nubes ; después había recordado que a los presidiarios que morían en las islas, de noche los llevaban en ese bote y los arrojaban al mar ; le habían contado que los tiburones jugaban alrededor del bote, como perros impacientes<sup>2</sup>.

Tout concourt à mettre en branle l'imagination de Nevers : l'obscurité, la solitude, le jeu de la lumière de la lune, ainsi que des souvenirs (« había recordado ») et des rumeurs (« le habían racontado »). La réalité des requins reste un mystère, alimenté par la peur de Nevers. Plus frappante encore est l'hallucination du narrateur dans « Después del almuerzo », alors qu'il vient d'abandonner son protégé sur le banc :

No me acuerdo muy bien de lo que pasó en ese rato en que yo andaba por el Paseo Colón que es una avenida como cualquier otra. En una de esas yo estaba sentado en una vidriera baja de una casa de importaciones

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 475 : « Plongé dans ces images illusoires, j'oubliai mon destin d'homme poursuivi. Je sentis, pendant un temps indéterminé, que je percevais abstraitement le monde. La campagne vague et vivante, la lune, les restes de l'après-midi agirent en moi, ainsi que la déclivité qui éliminait tout possibilité de fatigue. La soirée était intime, infinie. Le chemin descendait et bifurquait, dans les prairies déjà confuses [...]. Je pensai qu'un homme peut être l'ennemi d'autres hommes, d'autres moments, d'autres hommes, mais non d'un pays, non des lucioles, des mots, des jardins, des cours d'eau, des couchants » (*ObC*, p. 503).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 161 : « Des coups semblant venir de masses spongieuses secouaient le fond de la barque et des plaques d'une blancheur cadavérique apparaissaient et disparaissaient autour de lui. Il avait pensé (plusieurs jours auparavant, lors de sa première traversée) que ces blancheurs éphémères étaient des vagues illuminées par le clair de lune qui filtrait par intermittence dans les déchirures des nuages ; puis il s'était rappelé qu'on emmenait de nuit les forçats décédés aux îles dans cette barque et qu'on les jetait à la mer ; on lui avait raconté que les requins jouaient autour de l'embarcation comme des chiens impatients » (*Rom*, p. 131).

y exportaciones, y entonces me empezó a doler el estómago, no como cuando uno tiene que ir en seguida al baño, era más arriba, en el estómago verdadero, como si se me retorciera poco a poco ; y yo quería respirar y me costaba, entonces tenía que quedarme quieto y esperar que se pasara el calambre, y delante de mí se veía como una mancha verde y puntitos que bailaban, y la cara de papá, al final era solamente la cara de papá porque yo había cerrado los ojos, me parece, y en medio de la mancha verde estaba la cara de papá<sup>1</sup>.

La destructuration progressive de la syntaxe, avec cette accumulation de propositions indépendantes, mime l'éloignement du narrateur de la réalité, que la culpabilité met face au visage de son père. On notera qu'il dit ne plus se rappeler très bien de ce qui s'est passé (« no me acuerdo muy bien de lo que pasó »), mention très révélatrice de cette perte de repères. Mais celle-ci, ici, n'est pas que mentale : l'effet de l'imagination, et de la culpabilité, est physique, et crée une véritable douleur. Le malaise naît de la non-coïncidence du personnage et de cet espace qui l'entoure et qui, en même temps, le tente.

L'espace intermédiaire, par conséquent, n'est plus vraiment le réel. Il ouvre sur l'imagination, l'illusion, la narration : en un mot, sur le monde du *romance*. Franco Moretti a remarqué avec beaucoup de justesse, dans son étude du roman historique du XIX<sup>e</sup> siècle, que les personnages n'étaient pas répartis au hasard dans l'écriture romanesque. C'est près des frontières, affirme-t-il, que les figures, c'est-à-dire les personnages les plus simplifiés axiologiquement, pour reprendre la terminologie de Thomas Pavel, sont les plus nombreuses. Chez Hugo, Scott ou Pouchkine, il perçoit le même phénomène : « l'impact avec la frontière produit un brusque déferlement de figures (comme les “monstres” des anciens cartographes, qui proliféraient aux frontières de l'inconnu<sup>2</sup> »). Ces « monstres », issus des formes archaïques du *romance*, prolifèrent tout autant dans nos récits. Voici ce que voit Nevers, lorsqu'il regarde pour la première fois l'eau qui entoure l'île du Diable :

Entonces, cuando quedó solo, hizo el atroz descubrimiento. Creyó ver enormes serpientes entre la vegetación de la isla del Diablo ; pero, olvidado del peligro que lo acechaba en el mar, dio unos pasos y vio en pleno día, como Cawley en la noche astrólogica del lago Neagh, o como el piel roja en el lago de los Horcones, un verdoso animal antediluviano<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> C, p. 498 : « Je ne me rappelle plus très bien ce qui s'est passé tandis que je remontais le Paseo Colón (une avenue comme les autres, soit dit en passant). Je me suis retrouvé assis sur le rebord d'une vitrine, j'avais mal au ventre, pas comme lorsqu'on a envie de courir aux cabinets, c'était plus haut, exactement la place de l'estomac, comme si on me le tordait lentement ; j'essayais de respirer bien à fond et je n'y arrivais pas, il valait mieux ne pas bouger et attendre que la crampe passe, je voyais devant mes yeux une tache verte et des petits points qui dansaient, et aussi le visage de Papa, à la fin il n'y avait plus que le visage de Papa parce que j'avais fermé les yeux il me semble et au milieu de la tache verte il y avait le visage de Papa » (*Nhc*, p. 333).

<sup>2</sup> Franco Moretti, *Atlas du roman européen*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>3</sup> *Nov*, p. 108 : « Alors, une fois seul, il fit l'atroce découverte. Il lui sembla voir d'énormes serpents parmi la végétation de l'île du Diable ; mais, oublieux du danger qui le guettait dans l'eau, il fit quelques pas et vit en plein jour, comme Cawley dans la nuit astrologique de lac Neagh, ou comme le Peau-Rouge sur le lac des Horcons, un animal verdâtre, antédiluvien » (*Rom*, p. 89).

On croirait lire, dans ces lignes, un souvenir du navire de Coleridge dans *The Rime of the Ancient Mariner*, entouré de « slimy things [which] did crawl with legs<sup>1</sup> », souvenir que développera Bioy dans la traversée suivante, en parlant de ces « esponsojas bóvedas » qui encerclent la chaloupe. Planent par ailleurs sur cette traversée, pourtant très courte, toutes sortes de matériaux mythiques, le plus évident étant le nom de la chaloupe empruntée par Nevers, le *Bellérophon*<sup>2</sup>. Dès qu'il entame la traversée, Nevers se retrouve confronté à ce monde imaginaire, et aux figures qui le peuplent. Son premier interlocuteur, qu'il rencontre au bord de l'île, à la frontière entre eau et terre, est « inmensamente gordo » et parle parfois à la manière d'une créature sauvage d'un conte, comme lorsqu'il donne son nom : « Favre – dijo el hombre golpeandose el pecho –. Favre<sup>3</sup> ». Le fait que cette traversée se fasse en direction de l'île du Diable, tenue par Castel, dont le nom renvoie à l'univers de la chevalerie médiévale, tend aussi à confirmer l'opinion de Moretti selon laquelle les noms propres « perdent sur la frontière leur nature arbitraire et acquièrent une très forte intensité sémantique<sup>4</sup> ». Le même changement stylistique s'opère dans *The Wrecker* lorsque la *Norah Creina*, qui mène Dodd et ses compagnons sur l'île de Midway, est prise dans une tempête :

The frightened leaps of the poor Norah Creina, spanking like a stag for bare existence, bruised me between the table and the berths. Overhead, the wild huntsman of the storm passed continuously in one blare of mingled noises ; screaming wind, straining timber, lashing rope's end, pounding block and bursting sea contributed ; and I could have thought there was at times another, a more piercing, a more human note, that dominated all, like the wailing of an angel ; I could have thought I knew the angel's name, and that his wings were black<sup>5</sup>.

La comparaison du bateau avec le cerf (« spanking like a stag »), prolongée par la métaphore qui associe tempête et chasseur (« the wild huntsman of the storm »), est le premier signe de basculement de la représentation, qui va vers le motif mythique de la chasse. Mais c'est surtout l'évocation de l'ange qui fait tendre le style vers la figure : la tempête n'a plus rien de réaliste, elle devient l'expression d'un monde autre, où l'homme est mis face à des forces qui le dépassent. On remarquera que, là encore, c'est l'imagination de Dodd qui parle. L'ange ne relève jamais que de

<sup>1</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Collected Works 16. Poetical Works*, ed. Kathleen Coburn, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 381 : « choses gluantes aux pattes rampantes » (S. T. Coleridge, *La Ballade du Vieux Marin et autres textes*, trad. Jacques Darras, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2007, p. 45).

<sup>2</sup> Il est assez clair que Bioy Casares, dans le roman, effectue une sorte de réécriture du mythe de Bellérophon : comme ce dernier, Nevers a été envoyé en mission après avoir été faussement accusé, et c'est bien une sorte de Chimère (dans l'acception seconde du mot) qu'il doit combattre en la personne de Castel et de son pouvoir de créer des illusions chez ses patients.

<sup>3</sup> *Nor*, p. 151 : « d'une obésité anormale », « Favre, dit l'homme en se frappant la poitrine, Favre » (*Rom*, p. 123).

<sup>4</sup> Franco Moretti, *Atlas du roman européen*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>5</sup> *W 10*, p. 131 : « Les bonds effrayés de la pauvre *Norah Creina*, filant comme un cerf pour sauver son existence, me broyaient entre la table et la couchette. Au-dessus passait sans relâche le chasseur sauvage de la tempête dans un fracas énorme où se mêlaient toutes sortes de bruits : hurlements du vent, efforts des membrures, claquement des bouts, cognements des pouliés et explosion des flots ; et j'avais bien l'impression par moments qu'il y en avait un autre, une note plus perçante, plus humaine qui dominait tout le reste, comme le gémissement d'un ange ; j'avais l'impression de connaître le nom de cet ange et la noirceur de ses ailes » (*MB*, p. 1068).

l'impression (« I could have thought »), du codage symbolique d'un événement réel. Néanmoins, ce changement de ton est frappant dans le récit d'une navigation qui, le reste du temps, est très précis techniquement, Stevenson connaissant très bien le monde de la marine, et où la condensation métaphorique est bien moins grande.

Le fait est que, contrairement à ce que pourraient laisser croire les formes de la littérature de genre qui survalorisent l'événement, le déplacement, chez nos auteurs, est souvent contraint. Ce n'est évidemment pas toujours le cas : partir, sortir du cadre, est parfois, comme nous l'avons vu, la meilleure manière d'échapper à l'enfermement. Mais, et ce n'est pas le moindre des paradoxes, le dépaysement n'est pas une valeur stable, qui servirait de solution à tous les problèmes. « I will stay in my own house, please God, until I die. There lives not the man can beard me out of it<sup>1</sup> » s'exclame Henry Durie, dans *The Master of Ballantrae*, lorsque Mackellar lui suggère de quitter l'Écosse pour New York. Le narrateur de « Carta a una señorita en París » explique sa tendance à vomir des lapins par « miedo de la extrañeza<sup>2</sup> », alors qu'un autre personnage de Cortázar, le narrateur de « Después del almuerzo », craint plus que tout de devoir sortir de chez lui, comme l'incipit le prouve très clairement :

Después del almuerzo yo hubiera querido quedarme en mi cuarto leyendo, pero papá y mamá vinieron casi en seguida a decirme que esa tarde tenía que llevarlo de paseo.

Lo primero que contesté fue que no, que lo llevara otro, que por favor me dejaran estudiar en mi cuarto<sup>3</sup>.

Sortir de chez soi relève ici d'une terreur que le lecteur, à ce moment du texte, ne comprend pas. L'imploration aux parents en est l'illustration, qui sera clarifiée quelques lignes plus loin par l'évocation de ce qui attend le narrateur dans le déplacement :

Nunca me habían pedido que lo llevara al centro, era injusto que me lo pidieran porque sabían muy bien que la única vez que me habían obligado a pasearlo por la vereda había ocurrido esa cosa horrible con el gato de los Álvarez<sup>4</sup>.

Cette chose horrible (« cosa horrible ») ne sera jamais racontée, ce qui contribue à faire planer la menace sur ce que peut faire surgir la promenade. Que le narrateur crie à l'injustice, un mot répété juste après ce passage, résume bien son sentiment : sortir de chez soi est une punition, pour une faute souvent obscure. Dans les romans de Bioy Casares, le personnage principal est, à

---

<sup>1</sup> *W* 12, p. 108 : « Je resterai chez moi, si Dieu le veut, jusqu'à ma mort. Il n'est pas encore né, celui qui m'en délogera » (*MB*, p. 798).

<sup>2</sup> *C*, p. 170 : « la peur du dépaysement » (*Nbc*, p. 36).

<sup>3</sup> *C*, p. 490 : « Après le déjeuner j'aurais bien voulu aller lire dans ma chambre mais Papa et Maman sont venus me dire qu'il fallait l'emmener promener cet après-midi. / J'ai d'abord répondu non, que quelqu'un d'autre y aille, qu'on me laisse étudier en paix, par pitié » (*Nbc*, p. 327).

<sup>4</sup> *C*, p. 491 : « Ils ne m'avaient encore jamais demandé de l'emmener dans le centre, c'était injuste de me demander une chose pareille, ils savaient bien ce qui s'était passé la dernière fois, quand ils nous avaient envoyés sur la promenade, l'histoire horrible avec le chat des Alvarez » (*Nbc*, p. 327-328).

chaque fois, un exilé, forcé à quitter son pays pour des raisons qui restent ambiguës. On ne compte pas, dans les contes de Borges, les personnages qui ne se déplacent que pour aller à leur mort, et qui ne trouvent un sursis que dans l'immobilité soudaine, comme Hladik dans « El milagro secreto ». Cela est tout aussi vrai, au demeurant, dans l'utilisation que fait Stevenson du roman d'aventures, où le voyage de retour est censé être un moment d'apaisement, une fois la formation du personnage achevée. Lorsque retour il y a, puisque certains voyages s'achèvent dans la mort (dont celui de *The Master of Ballantrae*), il a tendance, au contraire, à entériner un rejet du déplacement. Celui-ci n'a été qu'un cauchemar, qu'il est temps, une fois le récit terminé, d'oublier, à l'image de la célèbre réflexion de Jim Hawkins à la fin de *Treasure Island* :

Oxen and wain-ropes would not bring me back again to that accursed island ; and the worst dreams that ever I have are when I hear the surf booming about its coasts, or start upright in bed, with the sharp voice of Captain Flint still ringing in my ears : 'Pieces of eight! pieces of eight!'

Le paradoxe est donc que, tout en présentant l'immobilité comme mortifère et angoissante, les textes de notre corpus sont souvent tout aussi critiques envers le voyage et ses résultats. L'espace intermédiaire offre bien sûr des possibilités stylistiques importantes, qui permettent le passage vers un mode de représentation différent, mais il n'aboutit pas forcément à un accomplissement positif.

### 1.3. L'autre royaume, ou le retour vers le passé

#### a. L'envahissement par le passé

Schématiquement, la troisième étape de la narration romanesque est « l'autre royaume », celui où se résolvent la quête du personnage et la problématique du texte. Il prend la forme, dans de nombreux récits de nos auteurs, d'un attrait particulier pour les espaces vides ou isolés du monde, les marges vers lesquelles les personnages sont invariablement attirés. Le voyage s'apparente à une quête, qui va du présent immobile à un passé rêvé que l'espace intermédiaire, par le pouvoir de l'imagination, aide à construire. Il y a là une constante des formes du *romance*, qui, affirme Northrop Frye, « se manifeste dans son atmosphère de nostalgie étonnamment persistante, et par la quête, dans le temps et dans l'espace, de ses imaginaires âges d'or<sup>2</sup> ». Il est important de souligner, avec Frye, que cette quête se fait « dans le temps et dans l'espace » : le déplacement, en effet, est autant spatial que temporel. Dès qu'il quitte le monde initial, le personnage s'éloigne

---

<sup>1</sup> *W* 2, p. 159 : « Un attelage de bœufs ne suffirait pas à me ramener sur cette île maudite. Mes pires cauchemars sont ceux où j'entends le ressac mugir le long de ses côtes, ou lorsque je me dresse sur mon séant et que j'entends la voix stridente de Capitaine Flint brailler à mes oreilles : "Pièces de huit ! Pièces de huit !" » (*IT*, p. 677).

<sup>2</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, *op. cit.*, p. 227.

également du présent et entre dans une autre dimension historique. C'est là l'une des principales constantes du *romance* que l'on retrouve dans le roman d'aventures, selon Matthieu Letourneux :

Ainsi le dépaysement peut-il apparaître comme une autre modalité de cette nostalgie propre au *romance* [...]. Dans les romans d'aventures géographiques, les terres lointaines sont presque toujours décrites comme le surgissement d'un passé, que celui-ci soit barbare, comme dans les récits de voyage, ou qu'il soit raffiné, comme dans bien des romans de civilisations perdues. Plus généralement le trajet proposé par le roman d'aventures, ce basculement hors du quotidien et vers le monde de l'aventure, est toujours présenté comme une plongée dans un univers primitif, antérieur au stade de la civilisation et de la société<sup>1</sup>.

Lorsque Will, de son moulin, imagine le monde extérieur, c'est bien en empruntant à tout le vocabulaire de l'âge d'or, dans un élan de lyrisme débridé :

The true life, the true bright sunshine, lay far out upon the plain. And O! to see this sunlight once before he died! to move with a jocund spirit in a golden land! to hear the trained singers and sweet church bells, and see the holiday gardens<sup>2</sup> !

Bien des textes de notre corpus, de ce fait, sont obsédés par ce retour permanent à un passé mythique, qui fasse basculer la fiction dans un monde qui ne soit plus actuel. C'est par ce biais que se retisse ce lien avec la puissance mythique dont parle Cortázar dans « Algunos aspectos del cuento », ou avec l'éternité du fantastique soutenue par Borges : toutes sortes de légendes de différentes cultures défilent dans les textes, bâtissant un étrange syncrétisme. Bernard Terramorsi a montré avec précision comment beaucoup de contes de Cortázar étaient ainsi forgés autour de mythes grecs et précolombiens, étudiant notamment au sujet de ces derniers « Axolotl » et « La noche boca arriba<sup>3</sup> » : le premier travaille sur le mythe de Xolotl, double infernal de Quetzalcoatl au cœur d'un rituel sacrificiel aztèque ; le second, reprenant l'idée du rituel, y ajoute le motif traditionnel de la chasse à l'homme, qu'il situe dans la civilisation imaginaire des Motèques. Dans *La invención de Morel*, le « musée » où se réfugie le narrateur, bien que très moderne, est décoré par des statues de civilisations anciennes :

Arriba de triples columnas de caoba, en cada pared, hay terrazas que son como palcos para cuatro divinidades sentadas – una en cada palco –, semi-indias, semi-egipcias, ocre, de terracota ; son tres veces más grandes que un hombre ; las rodean hojas oscuras y prominentes, de plantas de yeso<sup>4</sup>.

Lorsqu'il cherche des explications à l'apparition des personnages autour de lui, c'est encore à de vieilles légendes que le narrateur pense, en parlant d'un breuvage des Indiens du Mexique qui

---

<sup>1</sup> Matthieu Letourneux, « Le roman d'aventures relu par le *romance* », *op. cit.*, p. 242.

<sup>2</sup> *W* 8, p. 45 : « La vraie vie, le vrai grand jour éclatant, s'étalaient là-bas, dans la plaine. Oh ! voir ce grand jour avant de mourir, parcourir d'un esprit joyeux cette terre d'or, écouter les chanteurs habiles et les suaves cloches des églises, et voir les jardins paradisiaques ! » (*Nvl* 2, p. 133).

<sup>3</sup> Bernard Terramorsi, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar : rites, jeux et passages*, *op. cit.*, p. 88-109.

<sup>4</sup> *Nov*, p. 22 : « Contre chaque mur, au sommet de triples colonnes d'acajou, on voit des plates-formes qui sont comme des loges pour quatre divinités assises – une dans chaque loge – semi-indiennes, semi-égyptiennes, de couleur ocre, en terre cuite. Trois fois plus grandes que nature, elles sont entourées des feuilles obscures et jaillissantes de plantes en plâtre » (*Rom*, p. 17).



provoquerait un délire de plusieurs jours<sup>1</sup>. Dans *Plan de evasión*, Nevers lit pendant une partie de son séjour le *Traité d'Isis et d'Osiris* de Plutarque, dont il dit que les symboles l'intéressent<sup>2</sup>, et, son aventure dans l'île du Diable est, comme nous venons de le voir, très fortement marquée par le souvenir mythologique de la Chimère. Chez Stevenson, plusieurs de ces anciens mythes se succèdent, sous différentes formes. Avant son arrivée dans le Pacifique, il utilise régulièrement les clichés de la magie orientale, en créant des personnages qui semblent appartenir à un passé révolu, dans les *New Arabian Nights* et, surtout, avec le personnage de Secundra Dass dans *The Master of Ballantrae*. À partir de son installation dans le Pacifique, il réemploie énormément de traditions polynésiennes, notamment dans les textes des *South Sea Tales*, composé de *The Ebb-Tide*, de « The Beach of Falesa », « The Isle of Voices », « The Bottle Imp » et des deux fables « The Cart-Horses and the Saddle Horse » et « Something in It<sup>3</sup> ». Dans « The Isle of Voices », le narrateur endosse très clairement le rôle de conteur polynésien, en faisant référence à des mythes polynésiens que le lecteur occidental ne connaît pas forcément. Une précision temporelle comme « since first the islands were fished out of the sea<sup>4</sup> » renvoie ainsi au mythe maori du dieu-héros Maui, qui, se servant de la mâchoire de son aïeul comme hameçon et du lobe de son oreille comme amorce, aurait pêché les îles dans la mer<sup>5</sup>. Le motif de la mer des Morts, dans le même conte, mais aussi le rituel de la *kava*<sup>6</sup>, dans « Something in It », participent de cette recréation d'un univers de croyance qui se veut le plus fidèle possible aux codes culturels du pays concerné. Chez Borges, enfin, l'utilisation des mythes du passé est d'une variété incroyable. L'auteur joue avec différentes traditions, au point de créer plusieurs types de récits. Il y a ainsi un Borges asiatique (« La viuda Ching, pirata », « El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké » ou « El jardín de senderos que se bifurcan »), un Borges moyen-oriental (« El tintorero enmascarado Hákim de Merv », « La lotería en Babilonia », « La busca de Averroes », « Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto »), un Borges de la Grèce antique (« La casa de Asterión », « El inmortal »), un Borges indien (« El hombre en el umbral »), entre autres, ce qui contribue à créer, parfois, des syncrétismes difficilement identifiables, comme dans « Las ruinas circulares », qui mêle ambiance précolombienne et mentions de la Grèce.

Le fait que la fiction de nos auteurs s'appuie de manière spectaculaire sur ces références mythiques peut se traduire comme une manière de faire resurgir ce passé enfoui. En donnant une

<sup>1</sup> *Nov*, p. 44.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 117 et 129-131.

<sup>3</sup> Cet ensemble polynésien n'a jamais été conçu comme un seul ouvrage par Stevenson, qui voulait absolument publier *The Beach of Falesa* à part, vœu non suivi par Colvin. Le titre *South Sea Tales* est donc ici emprunté à l'édition de Roslyn Jolly, Oxford, Oxford World's Classics, 1996.

<sup>4</sup> *W 13*, p. 84 : « depuis le temps que les îles furent pêchées dans la mer » (*Nvl 2*, p. 670).

<sup>5</sup> André Akoun (dir.), *Mythes et croyances du monde entier. Tome III : Afrique Noire, Amérique, Océanie*, Paris, Lidis-Brepols, 1985, p. 477.

<sup>6</sup> Pour une explication de la *kava*, voir *ibid.*, p. 511.

plus grande profondeur à leurs textes, ils les situent dans une continuité historique avec une tradition qui est, il faut le noter, très loin d'être uniquement celle de leur pays d'origine ; c'est, au contraire, la diversité des origines culturelles qui semble les intéresser, de façon à bâtir une tradition réellement universelle, au moins en apparence. Il y a, dans ce procédé, quelque chose de la prestidigitacion, le jeu sur la position des narrateurs – parfois occidentaux, parfois issus de la tradition qu'ils transmettent – permettant de faire advenir des récits qui semblent originels, notamment chez Borges et Stevenson. Chez ce dernier, le poids du passé dans l'espace peut devenir cauchemardesque, comme l'illustre son expérience capitale du *wilderness*, lors de sa traversée des États-Unis en 1879. Le monde sauvage, chez Stevenson, n'est pas tant une page blanche qu'un espace traversé par des fantômes et des malédictions antiques, dimension particulièrement présente dans *Treasure Island* ou *The Master of Ballantrae*. Dans « The Amateur Emigrant » et « The Silverado Squatters », les descriptions de l'Amérique, de la traversée du désert du Wyoming à la mine abandonnée de Silverado, renvoient l'impression d'un monde infernal, où le poids du passé est immense, malgré la jeunesse apparente du pays ; comme l'écrit Lauric Guillaud, qui a consacré un article à la question, « l'Amérique [de Stevenson] est ce pays insensé, siège des malédictions antiques, dont la révélation est associée à un monstrueux destin<sup>1</sup> ».

### b. Visages de l'autre royaume

Cet envahissement par le passé est un symptôme du passage à venir dans « l'autre royaume », celui où s'effectue la quête des personnages. Cet espace prend des aspects très variés chez nos auteurs, et est à lire en fonction d'une situation géographique et d'un rapport à la modernité.

- *Îles*

Le nombre d'îles dans les textes de notre corpus est absolument saisissant. À l'évidence, ce *topos* géographique représente, pour les auteurs, un espace idéal pour y développer les thèmes de leur fiction. Les romans de Bioy Casares en sont bien sûr l'expression la plus évidente, puisqu'ils se déroulent exclusivement dans des espaces insulaires garantissant une aventure à huis-clos. Chez Stevenson, l'île est le lieu principal de *Treasure Island*, de *The Ebb-Tide*, de *The Wrecker*, de « The Isle of Voices » et de « The Merry Men », notamment. Si Borges emploie très peu le motif, il est en revanche central dans « El ídolo de las Cícladas » de Cortázar. L'île est, avant toute chose, un espace désert, abandonné, propice à l'aventure et au mystère. En tant qu'espace lointain, où

---

<sup>1</sup> Voir sur cette question Lauric Guillaud, « Stevenson, Doyle et le mythe de la *wilderness* », in Gilles Menegaldo et Jean-Pierre Naugrette (dir.), *R. L. Stevenson et A. Conan Doyle. Aventures de la fiction*, op. cit., p. 252.

les hommes ne se risquent pas, elle est souvent l'objet d'un récit oral qui participe de l'aura qui l'entoure : c'est par ce biais qu'elle devient l'objet de la quête (ou de l'enquête, dans la version policière du récit) et le lieu du déchiffrement. Ainsi en est-il dans *La invención de Morel*, lorsque le narrateur se voit conseiller par un Italien rencontré à Calcutta de se réfugier dans une île coupée du monde :

- Para un perseguido, para usted, sólo hay un lugar en el mundo, pero en ese lugar no se vive. Es una isla. Gente blanca estuvo construyendo, en 1924 más o menos, un museo, una capilla, una pileta de natación. Las obras están concluidas y abandonadas [...]. Es el foco de una enfermedad, aún misteriosa, que mata de afuera para adentro<sup>1</sup>.

Et le personnage d'enchaîner sur l'histoire d'un vapeur qui se serait approché trop près de l'île, et dont tous les membres d'équipage seraient morts. Bioy Casares joue clairement ici sur les légendes entourant les disparitions de navires, dont le fameux Triangle des Bermudes est la version la plus récente. La situation géographique de l'île est en effet très floue, puisque le narrateur la situe dans l'archipel des Ellice, à l'époque colonie britannique dans le Pacifique, mais cette information est démentie par une note d'un mystérieux éditeur<sup>2</sup>. Stevenson utilise les mêmes procédés dans *Treasure Island*, pour faire de la destination de la quête un lieu fantasmatique : non seulement elle renferme en son sein un trésor, objet premier de toutes les expéditions, mais elle est en plus, d'emblée, un lieu auquel s'attache le souvenir des aventures les plus archétypales. Le nom de l'îlot qui la borde, l'île du Squelette, et son apparence (« shaped like a fat dragon standing up<sup>3</sup> ») renvoient à des images classiques du récit d'aventures ou du *romance*.

La découverte de l'île, par conséquent, peut être le moment par excellence de la rencontre avec un monde originel. Sylvie Largeaud-Ortega a montré avec beaucoup de finesse comment Stevenson jouait sur toutes les conventions de l'arrivée dans les Mers du Sud, dans « The Beach of Falesa » et *The Ebb-Tide*, répétant ironiquement les lieux communs tirés, entre autres, du *Voyage de Bougainville*<sup>4</sup> : l'arrivée de Wiltshire à Falesa ou celle du trio dans l'île d'Attwater rejouent les espérances occidentales devant un nouvel Éden virginal. L'île est une page blanche, au point de ne plus être qu'une esquisse graphique, comme l'est l'île de Midway se dévoilant sous les yeux de Dodd dans *The Wrecker* :

An endless wilderness of raging billows came and went and danced in the circle of the glass ; now and then a pale corner of sky, or the strong line of the horizon rugged with the heads of waves ; and then of a sudden--come and gone ere I could fix it, with a swallow's swiftness – one glimpse of what we had come so far

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 18 : « Pour un persécuté comme vous, il n'y a qu'un endroit au monde, mais on n'y vit pas. C'est une île. Des Blancs y ont construit, vers 1924, un musée, une chapelle, une piscine. Les bâtiments sont terminés, abandonnés [...] Elle est le foyer d'une maladie, encore mystérieuse, qui tue de la surface vers le dedans » (*Rom*, p. 14-15).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 18-19.

<sup>3</sup> *W 2*, p. 32 : « la forme d'un gros dragon dressé sur les pattes arrière » (*IT*, p. 524).

<sup>4</sup> Sylvie Largeaud-Ortega, *Ainsi Soit-Île. Littérature et anthropologie dans les Contes des Mers du Sud de Robert Louis Stevenson*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 42-48.

and paid so dear to see : the masts and rigging of a brig pencilled on heaven, with an ensign streaming at the main, and the ragged ribbons of a topsail thrashing from the yard. Again and again, with toilful searching, I recalled that apparition. There was no sign of any land ; the wreck stood between sea and sky, a thing the most isolated I had ever viewed ; but as we drew nearer, I perceived her to be defended by a line of breakers which drew off on either hand, and marked, indeed, the nearest segment of the reef<sup>1</sup>.

On voit comment la découverte de l'île, dans ce passage, se fait par le biais d'une description extrêmement travaillée, où l'on retrouve la formation de peintre de Dodd. Le cadre du tableau est d'abord vide (« an endless wilderness »), ne laissant apparaître que les bordures : un coin (« a pale corner of sky »), une ligne (« the strong line of the horizon »). Puis apparaissent les premiers traits de dessin, qui brisent la rectitude du cadre ; les crayonnés (« pencilled on heaven ») des lignes d'un drapeau ou de l'horizon font apparaître des formes dans le désert créé par l'association de la mer et du ciel. Ce n'est qu'au dernier moment qu'apparaît la terre, dans l'expression la plus minimale du terme, « ring of foam and haze and thunder<sup>2</sup> » plus que véritable île. Puisqu'elle est un tel lieu originel, où le monde est encore en train de se dessiner, l'île est aussi un retour à la jeunesse, où peut s'exprimer à plein le mythe solaire qui est, selon Northrop Frye, aux fondements du *romance*<sup>3</sup>. C'est pourquoi Dodd, dans un passage déjà cité dans notre premier chapitre, y a l'impression de revenir aux origines de l'homme. La description plus précise de Midway, alors que la *Norah Creina* s'apprête à accoster, va encore plus loin dans cette remontée aux origines :

Two low, bush-covered, rolling strips of sand, each with glittering beaches, each perhaps a mile or a mile and a half in length, running east and west, and divided by a narrow channel. Over these, innumerable as maggots, there hovered, chattered, screamed and clanged, millions of twinkling sea-birds : white and black ; the black by far the largest. With singular scintillations, this vortex of winged life swayed to and fro in the strong sunshine, whirled continually through itself, and would now and again burst asunder and scatter as wide as the lagoon : so that I was irresistibly reminded of what I had read of nebular convulsions. A thin cloud overspread the area of the reef and the adjacent sea--the dust, as I could not but fancy, of earlier explosions<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *W 10*, p. 133-134 : « Les lames s'enchaînaient en une interminable étendue déserte, allant et venant et dansant dans le champ des jumelles ; de temps en temps, un pâle coin de ciel et la ligne rude de l'horizon dentelé par les crêtes des vagues ; puis soudain – apparu et disparu avec la rapidité d'une hirondelle, avant que j'aie pu en fixer l'image –, j'aperçus ce que nous étions venus voir de si loin – et à quel prix ! : les mâts et le gréement d'un brick, crayonnés sur le ciel, avec un pavillon qui flottait au grand mât et les loques déchiquetées d'un hunier qui battaient à la vergue. Au prix de grands efforts, je fis resurgir encore et encore cette apparition. Aucun signe de terre ; l'épave se dressait entre mer et ciel, l'objet le plus isolé que j'aie jamais vu ; mais comme nous approchions, je me rendis compte qu'elle était défendue par une ligne de brisants qui se retiraient à droite et à gauche et marquaient en fait le secteur le plus proche du récif » (*MB*, p. 1071).

<sup>2</sup> *W 10*, p. 134 : « anneau d'écume, de brume et de tonnerre » (*MB*, p. 1071).

<sup>3</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>4</sup> *W 10*, p. 135 : « C'était deux bandes de sable ondulant, couvertes de buissons, bordées de plages éblouissantes [...]. Au-dessus d'elles, grouillant comme des vers, des millions d'oiseaux de mer étincelants planaient, jacassaient, poussaient des cris stridents et métalliques ; des oiseaux noirs et des oiseaux blancs ; les noirs de beaucoup les plus grands. Dans d'étranges scintillements, ce tourbillon de créatures ailées oscillait sous un soleil de plomb, tourbillonnait sans cesse sur lui-même et, de temps en temps, éclatait et s'éparpillait sur toute la largeur du lagon, au point de me rappeler irrésistiblement ce que j'avais lu sur les convulsions des nébuleuses. Au-dessus de cette zone du

L'évocation de l'île prend ici une dimension cosmique, comme si elle était un vestige de la création du monde. S'y combinent, dans un mélange assez révélateur des inspirations de Stevenson, des considérations scientifiques sur l'univers et les étoiles et des motifs symboliques, comme cette alliance du blanc et du noir. Midway est le lieu originel par excellence, où commence le « vortex » de la vie.

Peut-être faut-il d'ailleurs lire, dans cette séparation du blanc et du noir et dans la domination de ce dernier, une image de la cohabitation du bien et du mal. Dans ce cas, la taille supérieure des oiseaux noirs serait le signe du mal qui gît dans l'île, que le récit de Carthew révélera. Midway est symptomatique de la profonde ambiguïté de l'espace insulaire, que l'on retrouve dans *Treasure Island*. La dimension solaire y est bien présente, notamment dans la remarque de Long John Silver, juste avant le débarquement, affirmant à Jim que c'est « a sweet spot for a lad to get ashore on » et lui peignant le tableau idyllique de jeux en harmonie avec la nature : « You'll bathe, and you'll climb trees, and you'll hunt goats, you will ; and you'll get aloft on them hills like a goat yourself. Why, it makes me young again<sup>1</sup> ! ». Pour Jim qui, à ce moment du roman, vient de découvrir la duplicité du pirate, l'île prend pourtant un aspect bien plus sombre :

Perhaps it was the look of the island, with its grey, melancholy woods, and wild stone spires, and the surf that we could both see and hear foaming and thundering on the steep beach—at least, although the sun shone bright and hot, and the shore birds were fishing and crying all around us, and you would have thought any one would have been glad to get to land after being so long at sea, my heart sank, as the saying is, into my boots ; and from that first look onward, I hated the very thought of Treasure Island<sup>2</sup>.

C'est là le revers de l'île perçue comme page blanche : son aspect virginal peut devenir un repoussoir, si tant est que le personnage la perçoive comme un lieu sauvage et dépourvu d'humanité, comme le fait ici Jim, aux yeux duquel la couleur dominante est le gris (« grey »). Cette impression négative, il faut bien le dire, est souvent confirmée par le récit à venir. Chez Bioy Casares comme chez Stevenson, l'île est le lieu de la mort, où la nature semble dysfonctionner, par excès ou par manque. L'île de *La invención de Morel* réunit les deux défauts :

La vegetación de la isla es abundante. Plantas, pastos, flores de primavera, de verano, de otoño, de invierno, van siguiéndose con urgencia, con más urgencia en nacer que en morir, invadiendo unos el tiempo y la

---

récif et de la mer qui le bordait s'étendait un léger nuage, et je ne pus m'empêcher d'y voir la poussière d'explosions anciennes » (*MB*, p. 1072-1073).

<sup>1</sup> *W* 2, p. 56 : « un charmant coin pour un garçon qui veut débarquer à terre », « Tu pourras t'y baigner, grimper aux arbres, chasser les chèvres et escalader les collines comme un cabri ! Rien qu'd'y penser, j'me sens rajeunir » (*IT*, p. 554).

<sup>2</sup> *W* 2, p. 59 : « Peut-être était-ce l'allure générale de l'île, ses bois grisâtres et mélancoliques, ses flèches sauvages, le ressac dont l'écume grondait sur la grève escarpée, toujours est-il que, malgré l'éclat chaud du soleil et les cris des mouettes autour de nous, malgré la satisfaction que j'aurais dû éprouver au moment de mettre pied à terre après une si longue traversée, je sentis mon cœur défaillir, et, dès ce premier coup d'œil, je pris en grippe l'idée même de l'île au Trésor » (*IT*, p. 559).

tierra de los otros, acumulándose inconteniblemente. En cambio, los árboles están enfermos ; tienen las copas secas, los troncos vigorosamente brotados<sup>1</sup>.

Se dégage de la description de l'île une impression d'inhospitalité, qui passe par ce tableau d'une nature à la fois envahissante et malade (« los árboles enfermos »), maladie qui va se transmettre au narrateur, qui parle de l'air corrompu (« aire pervertido<sup>2</sup> ») de l'endroit. Il serait faux, néanmoins, d'imputer cette impression au seul espace géographique puisque, la plupart du temps, c'est l'action humaine qui est responsable de cette corruption. Dans les romans de Bioy Casares, la faute en incombe aux deux savants fous, Morel et Castel ; ils ont fait de l'île un espace désertique, inaccessible aux hommes et, dans *Plan de evasión*, littéralement « camouflé » aux regards. Leurs expériences font entrer la mort et l'anormalité dans l'île, au point que le rêve d'un espace virginal et paradisiaque se déplace hors de celle-ci. Dans *Plan de evasión*, deux cobayes de Morel, prisonniers de l'île du Diable, disent ainsi rêver de l'Eldorado, mais regrettent que « Castel [los] desengaño<sup>3</sup> » : l'île n'est plus, dès lors, ce réceptacle de l'imagination spatiale, qu'elle s'applique à détruire au sens propre, puisque c'est là le but des expériences de Morel. La folie meurtrière d'un Gordon Darnaway, dans « The Merry Men », ou de Carthew et ses amis dans *The Wrecker* relèvent du même phénomène, tout comme la dualité des personnages de Long John Silver ou d'Attwater. Ce dernier, dans *The Ebb-Tide*, est l'exemple même de la dualité de l'île, à la fois paradis et enfer. Lorsque les trois personnages principaux, Huish, Herrick et Davis, trois Européens à la dérive dans le Pacifique, arrivent sur son île, leur première impression est ainsi d'atteindre le paradis sur terre :

The isle--the undiscovered, the scarce believed-in -- now lay before them and close aboard ; and Herrick thought that never in his dreams had he beheld anything more strange and delicate. The beach was excellently white, the continuous barrier of trees inimitably green ; the land perhaps ten feet high, the trees thirty more [...]. Here a multitude of sea-birds soared and twinkled, and fished in the blue waters ; and there, and for miles together, the fringe of cocoa-palm and pandanus extended desolate, and made desirable green bowers for nobody to visit, and the silence of death was only broken by the throbbing of the sea<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 21 : « La végétation de l'île est abondante. Des plantes, des pâturages, des fleurs – de printemps, d'été, d'automne, d'hiver – se succèdent à la hâte... avec plus de hâte à naître qu'à mourir, les unes envahissant le temps et la terre des autres, s'accumulant irrépressiblement. En revanche, les arbres sont malades ; ils ont les cimes sèches, les troncs exagérément épais » (*Rom*, p. 16).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 52 (*Rom*, p. 41).

<sup>3</sup> *Nov*, p. 155 : « Castel [leur] a ôté [leurs] illusions » (*Rom*, p. 126).

<sup>4</sup> *W 14*, p. 51 : « L'île – l'île non découverte et niée – était à cette heure devant eux et toute proche ; et Herrick s'avoua que jamais il n'avait rêvé spectacle plus étrange et exquis. La plage était d'un blanc parfait, la barrière continue des arbres, d'un vert sans pareil ; la terre avait peut-être dix pieds d'évélation, les arbres trente de plus [...]. Ici, une multitude d'oiseaux de mer s'essoraient et papillotaient, et pêchaient dans les eaux bleues ; et là, sur des milles et des milles, la frange de cocotiers et de pandanus s'étalait déserte, offrant ses délicieux bosquets verts à d'inexistants promeneurs, et le silence de mort était rompu par le seul roulement de la mer » (*PE*, p. 567-568).

La description du paysage insiste sur l'absence de données humaines : ce que les trois hommes croient approcher, c'est bien une île vide (« an empty island<sup>1</sup> »), dont la blancheur immaculée (« excellently white ») est une promesse de pureté<sup>2</sup>. Mais, comme dans *The Wrecker*, l'île a son versant obscur, incarné par le mystérieux Attwater. Ce dernier, ancien élève de Cambridge, est l'« image vivante de la civilisation et de la culture occidentale<sup>3</sup> » au cœur de la nature sauvage, l'emblème de la corruption de l'île. Il représente en même temps une forme d'étrange et terrifiante justice divine qui va s'abattre sur le trio. L'île est ainsi rapprochée d'un lieu d'Apocalypse, lorsqu'Attwater a compris que les trois aventuriers voulaient le voler : « here, at the island, the dragon was roused<sup>4</sup> », image qui véhicule toutes sortes de souvenirs bibliques. Comme le dit Jean-Pierre Naugrette, Attwater est « une sorte d'ange noir<sup>5</sup> », qui incarne en même temps la séduction et le mal. C'est pourquoi l'on peut affirmer que *The Ebb-Tide* représente « toute la question du mal et du dédoublement transposée sur une île des Tropiques<sup>6</sup> » : l'aventure y prend la forme d'une découverte de la noirceur du monde, autant que de son mystère, puisque le lecteur ne sait jamais qui est vraiment Attwater et quelle est cette île.

À l'image de ce que fait Stevenson dans *The Ebb-Tide*, la remontée dans le temps qui accompagne l'arrivée sur l'île est une manière de faire resurgir les croyances les plus anciennes. Le procédé est très frappant dans « El ídolo de las Cícladas », où Cortázar, par l'analepse, construit l'évocation de l'expédition dans les Cyclades, îles pourtant connues et identifiées, comme le récit d'un voyage hors du temps. Le premier souvenir de l'île transmis par la focalisation interne est celui d'une scène originelle : Somoza, dans un trou, poussant un cri, la statuette à la main, et Thérèse, à moitié nue, accourant aussitôt, dans une sorte de version déformée d'une scène d'accouchement. Le dialogue entre Somoza et Morand, dans le présent de la diégèse, fait progressivement resurgir ce passé immémorial attaché à la statuette dont la puissance de fascination semble s'amplifier au fil des pages, jusqu'à la description suivante :

La voz de Somoza [...] obligando a Morand a mirar una vez más contra su voluntad ese blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia, trabajado en circunstancias inconcebibles por alguien inconcebiblemente remoto, a miles de años pero todavía más atrás, en una lejanía vertiginosa de grito animal, de salto, de ritos vegetales alternando con mareas y sicigias y épocas de celo y torpes ceremonias de propiciación, el rostro inexpresivo donde sólo la línea de la nariz quebraba su espejo ciego de insupportable tensión, los senos apenas

<sup>1</sup> *W 14*, p. 52.

<sup>2</sup> Pour un commentaire stylistique de ce passage, nous renvoyons à Sylvie Largeaud-Ortega, *Ainsi Soit-Île*, *op. cit.*, p. 42-43.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson : l'aventure et son double*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>4</sup> *W 14*, p. 86 : « ici, sur l'île, le dragon était déchaîné » (*PE*, p. 611).

<sup>5</sup> Jean-Pierre Naugrette, « Introduction », in Robert Louis Stevenson, *Le Creux de la vague*, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 29.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 13.

definidos, el triángulo sexual y los brazos ceñidos al vientre, el ídolo de los orígenes, del primer terror bajo los ritos del tiempo sagrado, del hacha de piedra de las inmoluciones en los altares de las colinas<sup>1</sup>.

L'accumulation des adverbes et adjectifs de durée en début de phrase, puis le rythme syntaxique à base de juxtapositions de groupes nominaux, contribuent à faire de la statuette un objet surgi de la nuit des temps. On remarque une nouvelle fois la mention de la blancheur originelle, qui semble une constante des caractéristiques insulaires ; ici, plus que la noirceur, c'est le rouge du sacrifice qui accompagne la coloration de la scène. La violence sacrificielle qui se déchaîne à la fin du conte montre que les personnages sont, en un sens, encore sur l'île. La statue rend effectif un retour dans l'espace, là où elle a été déterrée, mais aussi dans le temps, au moment du rituel sacrificiel. La superposition géographique et temporelle s'effectue syntaxiquement :

Thérèse ya debía de estar en camino, y al borde de las rocas donde mugía la Múltiple, el jefe de los verdes cercenaba, el cuerno izquierdo del macho más hermoso y lo tendía al jefe de los que cuidan la sal, para renovar el pacto con Haghessa<sup>2</sup>.

La première partie de la phrase se situe dans le temps et l'espace de la diégèse, au contraire de la seconde qui, par des références mythologiques obscures et sans doute inventées par Cortázar, transforme la maison de Somoza en île des Cyclades, dans un temps très reculé. Cette variation sur le thème de la malédiction transmet l'idée d'une punition pour la souillure originelle, celle de la blancheur si souvent mentionnée : comme les explorateurs qui viennent perturber les espaces vierges, le trio de « El ídolo de las Cícladas » voit l'île se retourner contre eux, et les amener au massacre. Il est très difficile de distinguer la source du mal qui semble presque invariablement envahir l'île lorsque les personnages des récits y posent le pied ; dans tous les cas, cependant, la perturbation d'un ordre semble en être la cause, puisque l'arrivée dans l'espace insulaire perturbe un équilibre en mettant en contact passé et présent. Îles du Diable (*Plan de evasión*), du Squelette (*Treasure Island*) ou récifs des Merry Men qui semblent rire des naufrages qu'ils provoquent : faire l'expérience de l'île, c'est, de toute manière, faire face à la mort et au mal<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> C, p. 443-444 : « La voix de Somoza [...] obligea Morand à regarder une fois de plus, contre sa volonté, ce blanc corps lunaire d'insect antérieur à toute histoire, élaboré en des circonstances inconcevables, par quelqu'un d'inconcevablement lointain, à des milliers d'années et plus loin encore, en un horizon vertigineux de cri animal, de saut, de rites végétaux alternant avec les marées et les solstices, les époques de rut et les frustes cérémonies propitiatoires, le visage inexpressif où seule la ligne du nez brisait ce miroir aveugle d'une tension insupportable, les seins à peine marqués, le triangle du sexe et les bras entourant le ventre, l'idole des origines, de la première terreur sous les rites du temps sacré, de la hache de pierre des sacrifices sur les autels des collines » (*Nbc*, p. 285).

<sup>2</sup> C, p. 444 : « Thérèse devait déjà être en route et, au bord des rochers où gémissait la Multiple, le chef des guerriers verts découpait la corne gauche du plus beau des mâles et la tendait au chef de ceux qui gardent le sel, pour renouveler le pacte avec Haghessa » (*Nbc*, p. 286).

<sup>3</sup> Notons ici la remarque de Graham Tulloch, selon qui les îles de Stevenson relèvent de deux inspirations différentes : l'inspiration écossaise, où l'île est le plus souvent déserte, et l'inspiration du Pacifique, où l'île est « a place of talk » (« Stevenson and Islands : Scotland and the South Pacific », in William B. Jones, *Robert Louis Stevenson Reconsidered, op. cit.*, p. 68-82).



- *Jardins et forêts*

Le motif de l'île offre plusieurs variations possibles. D'autres espaces présentant, d'une façon ou d'une autre, les mêmes caractéristiques d'isolement et de grande ancienneté se retrouvent dans notre corpus. Le jardin est un de ceux-là, sans doute en partie du fait du souvenir du jardin d'Éden. S'il peut être un point de départ métaphorique, comme nous l'avons vu au sujet de « Casa tomada », le jardin est aussi l'une des formes prises par « l'autre royaume » que le personnage peut atteindre, notamment chez Borges. Le fameux « jardin aux sentiers qui bifurquent » en est la version la plus complexe, puisqu'il est à la fois jardin réel, labyrinthe, bibliothèque et livre. Il est très intéressant de constater que Borges, au moment d'écrire une nouvelle sur ce récit originel qu'est la poursuite d'un homme par un autre, a choisi de situer dans un jardin la résolution de l'histoire. Dans la pensée borgésienne, le jardin semble être la forme idéale pour sa pensée des temps multiples, cette « red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos<sup>1</sup> ». La création de Ts'ui Pên est un point d'aboutissement parce qu'elle métaphorise les possibilités infinies d'un récit et, donc, la conclusion possible de toutes les histoires. « En [este tiempo], que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa », explique Stephen Albert à Yu Tsun, « en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto ; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma<sup>2</sup> ». L'image de la pullulation transmet concrètement cette multiplication des possibilités, qu'exprime Yu Tsun :

Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo<sup>3</sup>.

Le jardin devient l'image même d'un monde quantique, qui remet en cause l'unicité des actions et des temps<sup>4</sup>. Il est, comme les îles analysées à l'instant, zone de contact entre toutes les temporalités, possédant la même capacité de transparence que « The Isle of Voices » décrite par Stevenson. C'est aussi dans un jardin, le Jardin des Plantes, que le narrateur du conte de Cortázar « Axolotl » fait la bascule entre deux mondes, entre le présent contemporain et ce « remoto señorío aniquilado<sup>5</sup> » que semblent regarder les axolotls. La première chose qui lui vient à l'esprit

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 479 : « réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles » (*OeC*, p. 507).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 479 : « Dans [ce temps], que m'accorde un hasard favorable, vous êtes arrivé chez moi, dans un autre, en traversant le jardin, vous m'avez trouvé mort ; dans un autre, je dis ces mêmes paroles, mais je suis une erreur, un fantôme » (*OeC*, p. 508).

<sup>3</sup> *ObC*, p. 479 : « Je sentis de nouveau cette pullulation dont j'ai parlé. Il me sembla que le jardin humide qui entourait la maison était saturé à l'infini de personnages invisibles. Ces personnages étaient Albert et moi, secrets, affairés et multiformes dans d'autres dimensions de temps » (*OeC*, p. 508).

<sup>4</sup> Voir Alberto Rojo, *Borges y la física cuántica. Un científico en la biblioteca infinita*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

<sup>5</sup> *C*, p. 503 : « lointain royaume aboli » (*Nbc*, p. 339).

en observant les animaux est de les comparer à des « statuettes chinoises en verre laiteux<sup>1</sup> » qui ne peuvent pas ne pas faire écho, pour le lecteur de *Final del juego*, à la statuette de « El ídolo de las Cícladas ». Les axolotls ont le même pouvoir de sidération qui conduit vers le rituel sacrificiel, faisant resurgir par leur regard le souvenir d'un monde enfoui :

Los axolotl eran como testigos de algo, y a veces como horribles jueces. Me sentía innoble frente a ellos, había una pureza tan espantosa en esos ojos transparentes. Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma. Detrás de esas caras aztecas inexpresivas y sin embargo de una crueldad implacable, ¿qué imagen esperaba su hora<sup>2</sup> ?

Si le rituel aztèque remplace ici le rituel grec, il est frappant de retrouver la même impression de transparence, qui laisse entendre que les temps et les espaces ne sont jamais hermétiques. L'expression « pureza tan espantosa » est une bonne formulation de la violence que recouvre la blancheur de l'île. Le jardin, lui aussi, est le lieu de la punition, de la faute mise au grand jour : les axolotls deviennent des juges (« jueces »), quand bien même on ne sait pas ce dont ils accusent le narrateur. « No era posible », dit celui-ci, « que una expresión tan terrible que alcanzaba a vencer la inexpresividad forzada de sus rostros de piedra, no portara un mensaje de dolor, la prueba de esa condena eterna, de ese infierno líquido que padecían<sup>3</sup> ». Réapparaît ici le sentiment de damnation et de perméabilité entre le monde réel et les profondeurs infernales. Le jardin aux sentiers qui bifurquent, lui aussi, est un lieu de trahison et de meurtre, celui de Stephen Albert par Yu Tsun, qui a la lâcheté d'abattre le savant dans le dos. Même lieu encore, un jardin public, pour cette étrange scène de viol dont s'accuse Nevers dans *Plan de evasión*.

Lieu de contact symbolique, le jardin a comme alternative la forêt. Lorsque Jim, fuyant les pirates, parcourt l'île au trésor, il commence par trouver refuge au milieu des arbres :

I turned hither and thither among the trees. Here and there were flowering plants, unknown to me ; here and there I saw snakes, and one raised his head from a ledge of rock and hissed at me with a noise not unlike the spinning of a top<sup>4</sup>.

La rencontre avec le serpent, anecdotique du point de vue de l'intrigue, est importante symboliquement ; car c'est dans ce bois, au cœur de l'île, que Jim va assister au meurtre de Tom par Silver, sa première rencontre avec la mort. Parti à la découverte de l'île déserte, de cet Éden

---

<sup>1</sup> C, p. 500 : « statuettes chinoises en verre laiteux » (*Nbc*, p. 337).

<sup>2</sup> C, p. 502 : « Les axolotls étaient comme les témoins de quelque chose et parfois ils devenaient de terribles juges. Je me trouvais ignoble devant eux, il y avait dans ces yeux transparents une si effrayante pureté. C'était des larves, mais larve veut dire masque et aussi fantôme. Derrière ces visages aztèques, inexpressifs et cependant d'une cruauté implacable, quelle image attendait son heure ? » (*Nbc*, p. 339).

<sup>3</sup> C, p. 503 : « Une expression aussi terrible qui arrivait à vaincre l'impassibilité forcée de ces visages de pierre contenait sûrement un message de douleur, la preuve de cette condamnation éternelle, de cet enfer liquide qu'ils enduraient » (*Nbc*, p. 339).

<sup>4</sup> *W* 2, p. 163 : « Je m'avançai au hasard entre les arbres. Ça et là fleurissaient des plantes qui m'étaient inconnues ; ça et là je vis des serpents, dont l'un, lové sur une corniche rocheuse, darda vers moi sa tête en sifflant avec un bruit semblable au ronflement d'une toupie » (*IT*, p. 563).

qui s'offre à lui, Jim perd définitivement son innocence dans cet épisode. Reprenant clairement la symbolique biblique, le serpent vient indiquer au lecteur que le ver est d'emblée dans le fruit. Dans *The Master of Ballantrae*, la forêt au cœur des Adirondacks est le point d'aboutissement de toute la quête, où doivent se résoudre toutes les intrigues. Ce sentiment de conclusion est clairement indiqué par la rêverie de Mackellar devant la forêt gelée :

My eyes followed his, and rested almost pleasantly upon the frosted contexture of the pines, rising in moonlit hillocks, or sinking in the shadow of small glens. Hard by, I told myself, was the grave of our enemy, now gone where the wicked cease from troubling, the earth heaped for ever on his once so active limbs. I could not but think of him as somehow fortunate to be thus done with man's anxiety and weariness, the daily expense of spirit, and that daily river of circumstance to be swum through, at any hazard, under the penalty of shame or death. I could not but think how good was the end of that long travel<sup>1</sup>.

En frôlant, comme souvent chez Stevenson, le sermon, la pensée de Mackellar dépasse la simple question narrative de la fin de l'aventure, qu'elle associe au voyage de l'homme au travers des obstacles de la vie. La neige et la lune font de la forêt un lieu de blancheur et d'apaisement, où les tribulations des personnages pourront enfin prendre fin. Or, comme nous l'avons déjà vu, il n'en sera rien : la forêt est l'ultime résurgence de la haine entre les deux frères, et aboutira à la mort violente de Henry. La dernière image que laisse *The Master of Ballantrae* n'est pas celle de la forêt apaisée décrite par Mackellar, mais bien l'inscription sur la tombe des frères Durie, gravant dans la roche l'envahissement du lieu par la violence et la mort. Comme l'île, comme le jardin, la forêt associe bien et mal, vie et mort, passé et présent. Dans « La noche boca arriba », de Cortázar, elle est le refuge que cherche le personnage principal face aux chasseurs qui le poursuivent ; dans « Las ruinas circulares » de Borges, elle dissimule aux regards « las ruinas de [un] templo propicio, de dioses incendiados y muertos<sup>2</sup> » ; dans « The Beach of Falesa », Stevenson y installe le dénouement de l'histoire, faisant des bois un curieux mélange des légendes polynésiennes et des manipulations occidentales. La forêt, espace archaïque où l'homme n'est pas toujours le bienvenu, est ainsi utilisée dans un processus temporel autant que spatial, où s'enfoncer en son sein revient à remonter dans le passé.

- *Mondes inférieurs*

---

<sup>1</sup> *W* 12, p. 166 : « Mon regard se posa, presque avec plaisir, sur cette tapisserie de pins gelés qui se dressaient sur des monticules irradiés par la lune, ou s'enfonçaient dans l'ombre de petites gorges. Je me dis que tout près de là se trouvait la tombe de notre ennemi, désormais parti dans un monde où les méchants cessent de nuire, et que la terre recouvrait pour toujours son corps, jadis si actif. Je ne pus m'empêcher de penser qu'il avait, d'une certaine façon, de la chance d'en avoir ainsi fini avec les inquiétudes et les fatigues humaines, la dépense quotidienne d'énergie et ce fleuve de contingences qu'il nous faut, à tout prix, traverser tous les jours, sous peine de honte ou de mort. Je ne pus m'empêcher de penser qu'il était bon d'en avoir fini avec ce long voyage » (*MB*, p. 879).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 451 : « les ruines d'un temple propice, aux dieux incendiés et morts » (*OeC*, p. 475).

Îles, jardins et forêts, par leur situation dans le temps et dans l'espace, sont par conséquent des espaces idéaux pour dissimuler l'objet de la quête. Ce sont les mondes inférieurs qu'ils recouvrent que les personnages cherchent à pénétrer. Ce mouvement de descente dans les profondeurs est très fréquent dans notre corpus. Il peut aboutir à la découverte d'un labyrinthe, celui du Minotaure dans « La casa de Asterión » par exemple, où la quête est renversée, puisque le lecteur ne suit pas Thésée, mais l'habitant du dédale. Dans *La invención de Morel*, c'est dans les souterrains de la maison que le narrateur découvre les machines de Morel, sans encore savoir leur utilité ; perdu dans ce labyrinthe dont il ne comprend pas l'origine, son premier réflexe est de penser qu'il abrite peut-être un trésor :

Bajé al sótano y tuve gran dificultad para orientarme y encontrar, por adentro, el sitio que correspondía al tragaluz. Estaba del otro lado de la pared. Busqué hendiduras, puertas secretas. La pared era muy lisa y muy sólida. Pensé que en una isla, en un lugar tapiado tenía que haber un tesoro<sup>1</sup>.

On remarquera l'emploi du verbe *tener que*, qui suppose un lien évident entre le lieu et la présence d'un trésor. Ce dernier est en fait, comme souvent dans les textes de nos auteurs, détourné ; le souterrain recèle bien un mystère, mais ce mystère est mortel, exactement comme celui des faux labyrinthes créés par Castel dans *Plan de evasión*.

Sous-sols des maisons (comme dans « El Aleph »), fonds marins ou grottes sont également l'occasion de parvenir à l'objet de la quête. Chez Stevenson, ces lieux camouflent souvent le trésor après lequel courent de nombreux personnages de l'écrivain écossais. La grotte de Ben Gunn dans *Treasure Island* ou l'épave éventrée de *The Wrecker* en sont des exemples parmi d'autres. C'est dans le chapitre trois de « The Merry Men » que Stevenson met en œuvre le plus clairement ce mouvement de plongée vers le trésor enfoui. Charles, le narrateur, y cherche des traces du naufrage d'un navire de l'Invincible Armada, qui se serait échoué sur l'île avec un fabuleux trésor. Juché sur une falaise surplombant la baie, il observe les fonds marins, ce monde de la profondeur :

As I walked upon the edge I could see far and wide over the sandy bottom of the bay ; the sun shone clear and green and steady in the deeps ; the bay seemed rather like a great transparent crystal, as one sees them in a lapidary's shop ; there was naught to show that it was water but an internal trembling, a hovering within of sun-glints and netted shadows, and now and then a faint lap and a dying bubble round the edge<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 23 : « Je redescendis dans le souterrain et j'eus le plus grand mal à m'orienter et à déterminer, de l'intérieur, l'emplacement qui correspondait au soupirail. Il était de l'autre côté du mur. Je cherchai des fissures, des portes secrètes. La paroi présentait une surface tout unie et très dure. Je pensai que, dans une île, un endroit emmuré pouvait bien recéler un trésor » (*Rom*, p. 18).

<sup>2</sup> *W* 8, p. 21 : « Tandis que je parcourais le bord, j'apercevais sans peine, dans toutes les directions, le fond sablonneux de la baie ; le soleil, dont rien ne troublait la clarté, emplissait les profondeurs d'une lumière verte ; la baie ressemblait fort à un grand cristal transparent, comme on en voit dans les boutiques de lapidaires ; rien ne révélait qu'il s'agissait d'eau, hormis un tremblement interne, les reflets éclatants du soleil et le lacis d'ombres en suspension

On voit que la description, très travaillée stylistiquement, tend à effacer la différence entre le haut et le bas, en faisant presque disparaître la frontière les séparant, l'eau n'étant plus identifiable que par de très légers sons et mouvements. Cette transparence du monde fournit les conditions idéales pour la découverte de la profondeur, qui n'a plus rien d'angoissant : même le terme *deeps* perd sa connotation d'obscurité, par l'association avec le lexique de la luminosité. Lorsque Charles plonge sous l'eau, rien ne vient donc obscurcir sa vision : « nothing was visible but the same many-folded sand upon the sun-bright bottom of the bay<sup>1</sup> », affirme-t-il alors. Apparaissent alors facilement les traces du passé, sous la forme d'une vieille boucle de soulier, qui fait resurgir un monde disparu :

The sight of this poor human relic thrilled me to the heart, but not with hope nor fear, only with a desolate melancholy. I held it in my hand, and the thought of its owner appeared before me like the presence of an actual man. His weather-beaten face, his sailor's hands, his sea-voice hoarse with singing at the capstan, the very foot that had once worn that buckle and trod so much along the swerving decks – the whole human fact of him, as a creature like myself, with hair and blood and seeing eyes, haunted me in that sunny, solitary place, not like a spectre, but like some friend whom I had basely injured<sup>2</sup>.

Au lieu de trouver un trésor, le personnage se retrouve face à une vision du passé qui, comme il le précise, n'a rien de spectral ou de fantastique, mais est au contraire profondément humaine. Plutôt que de découvrir l'autre, Charles retrouve le même, son semblable (« a creature like myself »), mais que la mort a emporté. D'où cette mélancolie qui s'empare du passage (« a desolate melancholy »), venant brouiller la transparence de la scène. Cette découverte marque ainsi un tournant, à partir duquel la profondeur s'anime. Les lignes suivantes marquent la fin de cette illusion d'un passage facile d'un monde à un autre, comme si la mer rejetait le corps étranger :

I was assailed with dreary thoughts ; my uncle's words, 'the dead are down there', echoed in my ears ; and though I determined to dive once more, it was with a strong repugnance that I stepped forward to the margin of the rocks.

A great change passed at that moment over the appearance of the bay. It was no more that clear, visible interior, like a house roofed with glass, where the green, submarine sunshine slept so stilly. A breeze, I suppose,

---

dans les profondeurs, et de temps à autre, un léger clapotis ou une bulle qui venait mourir sur le rivage » (*MB*, p. 227).

<sup>1</sup> *W* 8, p. 22 : « rien n'était visible, hormis cette même étendue sablonneuse dont les multiples ondulations recouvraient le fond de la baie, illuminée par le soleil » (*MB*, p. 228).

<sup>2</sup> *W* 8, p. 22 : « À la vue de cette pauvre relique humaine, une vive émotion fit tressaillir mon cœur ; ce n'était pourtant ni l'espoir ni la crainte, mais une mélancolie désespérée. Je ramassai la boucle de chaussure, et l'image de son propriétaire apparut devant moi, aussi présente qu'un individu bien réel. Son visage hâlé, ses mains de marin, sa voix de vieux loup de mer enroué d'avoir chanté en manoeuvrant le cabestan, le pied même qui avait jadis porté cette boucle et avait si souvent parcouru les ponts agités au gré des flots, en un mot la réalité tangible de cet être humain, de cette créature semblable à moi, qui avait des cheveux sur la tête, du sang dans les veines et des yeux capables de vision, vint me hanter en ce lieu ensoleillé et solitaire, non pas à la manière d'un spectre, mais à celle d'un ami à qui j'avais infligé de grossiers outrages » (*MB*, p. 229).

had flawed the surface, and a sort of trouble and blackness filled its bosom, where flashes of light and clouds of shadow tossed confusedly together. Even the terrace below obscurely rocked and quivered<sup>1</sup>.

La transition d'un état à l'autre est ici très claire. C'est d'abord l'état d'esprit du personnage qui change, assailli par l'idée des morts reposant sous l'eau, au point que, pour la première fois, le monde enfoui est perçu avec répugnance (« strong repugnance »). S'ensuit une modification instantanée du décor, où apparaissent l'obscurité et la confusion, préludes d'une tempête à venir. En plongeant une dernière fois, Charles remonte à la surface avec un tibia humain : l'image parfaitement claire du marin mort en mer est elle aussi effacée, remplacée par l'appréhension de la mort dans ce qu'elle a de plus concret et de plus funeste. Cette scène de « The Merry Men », à laquelle Stevenson a apporté un soin tout particulier, résume bien la manière dont l'écrivain utilise le motif de la chasse au trésor et remotive le cliché romantique de la promenade en bord de mer<sup>2</sup>. L'apparence de simplicité, cette transparence permettant de passer d'un monde à un autre, s'avère toujours une illusion ; plonger dans le monde inférieur, dans les épaves du passé, ne fait que réveiller la violence, qu'elle soit humaine (comme dans *Treasure Island* et *The Wrecker*) ou naturelle, comme c'est le cas ici.

- *Forteresses*

Le dernier visage de « l'autre royaume » est celui de la forteresse assiégée, dans lequel le personnage principal se doit de pénétrer. On reconnaît là, bien sûr, le schéma des deux romans de Bioy Casares : un homme face à un endroit dont l'entrée est interdite, et dans lequel il va malgré tout essayer de s'infiltrer. Encore davantage que *La invención de Morel, Plan de evasión* est tout entier organisé autour de ce face-à-face entre Nevers et l'île du Diable. La référence aux sièges guerriers parcourt tout le roman, au point que Nevers, en voyant l'île « camouflée » pour la première fois, s'interroge : « ¿Significa la guerra<sup>3</sup> ? ». Il fait l'hypothèse, par la suite, que le camouflage est une idée de Castel pour se défendre en cas de révolte des prisonniers enfermés sur les autres îles<sup>4</sup>. La forteresse, paradoxalement, n'est pas le nom de l'île du Diable, mais celle d'une prison sur une des îles où Nevers a l'autorisation de se rendre. Mais la vraie forteresse, celle qu'il faut conquérir, est bien celle tenue par Castel, et est d'ailleurs surplombée d'une tour,

---

<sup>1</sup> *W* 8, p. 22 : « Quoi qu'il en fût, j'étais assailli de sombres pensées ; les paroles de mon oncle, "les morts sont en bas", faisaient écho à mes oreilles ; et bien qu'étant décidé à plonger encore une fois, ce fut avec une vive répugnance que je fis un pas en avant pour me trouver sur le bord des rochers./ À ce moment, il se produisit un grand changement dans l'aspect de la baie. Ce n'était plus une masse transparente comme l'intérieur d'une maison au toit de verre, irradiant une lumière solaire verte, dans une totale immobilité. De la brise, je suppose, était venue agiter la surface, son sein était troublé et obscurci, traversé d'éclairs de lumière et d'ombres passagères qui se mêlaient confusément. Même la terrasse qui se trouvait au-dessous se balançait et frémissait dans l'obscurité » (*MB*, p. 229).

<sup>2</sup> Sur cette question, voir Florence Godeau, « La promenade au bord de la mer : variations sur un topos littéraire au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en Europe », *Carnets I, La mer... dans tous ses états, Revue électronique d'études françaises*, janvier 2009, p. 117-129.

<sup>3</sup> *Nov*, p. 109 : « Est-ce la guerre ? » (*Rom*, p. 89).

<sup>4</sup> *Nov*, p. 131.

originellement munie d'un canon et d'une sentinelle<sup>1</sup>. La première partie du roman peut se résumer à la confection par Nevers du plan qui lui permettra de pénétrer l'endroit, de l'observation initiale à la prise de renseignements auprès de ceux qui peuvent l'aider à mener à bien son projet. Ironiquement, si ses premiers débarquements sur l'île se font dans le secret, sa véritable conquête de la forteresse se fait sans aucune difficulté, puisqu'il est accueilli par Dreyfus au moment d'accoster, et que personne ne semble comprendre la situation à l'intérieur. Privé de vraie conquête et d'ennemi, Castel étant en cellule de son plein gré, Nevers devient alors détective, chargé de résoudre le mystère qui plane sur l'île. Le schéma narratif se modifie ainsi spectaculairement, d'autant que la prise de pouvoir de Nevers sur l'île s'évanouit à peine commencée, avec sa disparition inexplicquée dans le dernier chapitre.

Borges utilise également fréquemment le motif de la forteresse, en le combinant à l'occasion à d'autres de ses thèmes de prédilection, comme dans « Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto », où la forteresse a une allure de labyrinthe. Il s'amuse même à construire une vraie scène d'attaque de château dans « El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké » :

Dos bandas atacaron el palacio de Kira Kotsuké no Suké. El consejero comandó la primera, que atacó la puerta de frente ; la segunda, su hijo mayor, que estaba por cumplir dieciséis años y que murió esa noche. La historia sabe los diversos momentos de esa pesadilla tan lúcida : el descenso arriesgado y pendular por las escaleras de cuerda, el tambor del ataque, la precipitación de los defensores, los arqueros apostados en la azotea, el directo destino de las flechas hacia los organos vitales del hombre, las porcelanas infamadas de sangre, la muerte ardiente que después es glacial ; los impudores y desórdenes de la muerte. Nueve capitanes murieron ; los defensores no era menos valientes y no se quisieron rendir. Poco después de media noche toda resistencia cesó<sup>2</sup>.

Ce paragraphe est un résumé rapide de l'assaut, dont Borges cherche à rendre l'aspect cliché, comme l'indique l'expression « la historia sabe » et l'énumération qui s'ensuit, qui fonctionne par suite d'images, dans la logique de l'inspiration stevensonienne reconnue par l'auteur. Cette esthétisation est aussi une manière de mettre à distance la violence de « los impudores y desórdenes de la muerte », expression très proche de ce que dit Borges du récit policier et de la nécessité d'y éviter les scènes sanglantes. *Historia universal de la infamia* joue beaucoup sur le motif du siège, qui est également utilisé dans la nouvelle suivante, « El tintorero enmascarado Hákim de Merv ». Comme dans le texte précédent, le personnage infâme – Hakim de Merv, ici – est assiégé dans une forteresse et finit par être tué, mais en faisant face à ses meurtriers, contrairement au

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 121.

<sup>2</sup> *ObC*, p. 322 : « Deux groupes attaquèrent le palais de Kira Kotsuké no Suké : le premier, qui attaqua l'entrée principale, était commandé par le conseiller, le second, par son fils qui n'avait pas dix-huit ans et qui mourut cette nuit-là. L'histoire connaît les divers épisodes de ce cauchemar si parfaitement conscient : la dangereuse descente pendulaire sur les échelles de corde, l'attaque au son du tambour, l'affolement des assiégés, les archers postés sur les terrasses, le vol implacable des flèches vers les organes vitaux de l'homme, les porcelaines souillées de sang, la mort ardente qui devient vite glacée, les impudores et les désordres de la mort. Neuf des vassaux trouvèrent la mort ; les défenseurs n'étaient pas moins vaillants et refusèrent de se rendre. Peu après minuit, toute résistance cessa » (*OeC*, p. 333-334).

lâche Kotsuké no Suké qui cherche à s'enfoncer toujours plus loin dans sa forteresse. Comme Borges, Stevenson utilise régulièrement ce schéma narratif prototypique, notamment dans *Treasure Island*, où la rivalité des deux clans sur l'île se concrétise notamment par l'occupation successive du fortin, et l'assaut qui est donné contre lui. Toute la quatrième partie est d'ailleurs intitulée « The Stockade », entérinant le rôle central joué par le lieu. Il y a bien sûr dans *Treasure Island* une organisation qui rappelle les jeux d'enfants : les bons d'un côté, les méchants de l'autre, chacun cherchant à s'emparer du territoire de l'autre. Mais Stevenson utilise également le motif de la forteresse dans des textes bien moins proches de l'univers de l'enfance, comme le rappelle Jean-Pierre Naugrette :

L'image de la forteresse est récurrente chez Stevenson. Lieu par excellence de la protection face aux attaques du monde extérieur, elle est souvent subvertie, contournée, investie par une sorte de cinquième colonne de l'inconscient, alliée aux forces du Ça ou du Sur-Moi qui n'ont pour autre objectif que de chasser le propriétaire officiel des lieux<sup>1</sup>.

La conclusion de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* reprend en effet très exactement ce schéma, lorsque Utterson et Poole décident de pénétrer de gré ou de force dans le cabinet de Jekyll. De l'observation de la situation à l'assaut, en passant par les sommations à l'encontre de Jekyll, toute la scène se déroule comme la prise d'une forteresse, avec la violence qui en découle, qui passe en l'occurrence par la démolition à la hache de la porte rouge qui protège Jekyll/Hyde de l'extérieur. Jean-Pierre Naugrette a bien montré comment la forteresse était dans ce texte à la fois réelle et métaphorique, créant « l'image d'une identité qui serait menacée de l'intérieur comme de l'extérieur<sup>2</sup> ». Au sein de la forteresse se cache en effet ce que le Moi refuse de voir, le Ça qui l'assiège, pour reprendre les termes psychanalytiques. La porte condamnée de la nouvelle du même nom de Cortázar a exactement ce rôle de dissimulation de ce que l'on ne veut pas montrer, à l'image des monstruosité des savants fous de Bioy Casares, ou de l'infamie des personnages borgésiens :

Pensándolo bien, en casi todos los hoteles que había conocido en su vida – y eran muchos – las habitaciones tenían alguna puerta condenada, a veces a la vista pero casi siempre con un ropero, una mesa o un perchero delante, que como en este caso les daba una cierta ambigüedad, un avergonzado deseo de disimular su existencia como una mujer que cree taparse poniéndose las manos en el vientre o los senos<sup>3</sup>.

Il est frappant que le personnage, Petrone, voie tout de suite dans cette porte la protection de quelque chose d'intime, de honteux (« un avergonzado deseo »), au point d'utiliser la comparaison

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson. L'Aventure et son double, op. cit.*, p. 163.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>3</sup> C, p. 417: « À bien y réfléchir, dans presque tous les hôtels qu'il avait fréquentés au cours de sa vie – et ils étaient nombreux – les chambres avaient une porte condamnée, parfois de façon franche et visible mais le plus souvent dissimulée derrière une armoire, une table ou un portemanteau, ce qui leur donnait, comme à celle-là, une certaine ambiguïté, le désir honteux de se faire oublier, comme une femme qui croit se cacher en mettant ses mains sur son ventre ou sur ses seins » (*Nbc*, p. 263).



avec la nudité féminine. La forteresse, dans ce conte, ne sera jamais prise, la porte restant fermée et conservant ainsi le mystère de ces pleurs d'enfant. Mais cette obsession de vouloir entrer dans un univers clos, qui se refuse à soi, est une constante de l'univers cortazarien, qui trouve souvent sa source dans les expériences personnelles de l'auteur. Comme « La puerta condenada », inspirée par un hôtel de Montevideo<sup>1</sup>, « Axolotl » provient d'une expérience vécue, et relève de la même peur : devant le personnage se dresse un monde à la fois fermé et fascinant, qui devient à ce point obsédant qu'il renverse les rapports de force. À trop vouloir pénétrer dans la forteresse, le personnage s'y retrouve en effet propulsé, et enfermé à son tour. Le siège métaphorique de la forteresse provoque paradoxalement la libération de l'autre, et l'enfermement de celui qui était jusqu'alors libre. « La lejana » relève exactement du même renversement, qui commence invariablement par le désir de libérer l'autre, qu'il soit axolotl ou mendiante maltraitée, et se termine par l'échange involontaire de leurs places. La forteresse assiégée, qu'elle soit métaphorique ou non, peut ainsi se transformer en piège, rendant impossible le retour au monde initial.

## 2. Rencontres avec l'autre

Au cœur de cette organisation narrative prototypique, avec toutes les variations et les possibilités qu'elle offre, se trouve la question de la mise en contact de deux univers différents, dont nous avons vu qu'elle était centrale pour comprendre le parcours de nos auteurs. Les espaces de leur fiction problématisent sans cesse ce problème, en imaginant des situations limites où les univers se superposent, ou en retravaillant des héritages littéraires portant sur ces thèmes.

### 2.1. Robinsonnades

L'un des souvenirs littéraires communs à nos auteurs est l'histoire de Robinson Crusoé, qui représente parfaitement leur aspiration, au sens où le roman de Defoe est à la fois un pur roman d'aventures et l'histoire d'une rencontre avec l'autre. Les naufragés solitaires sont fréquents chez Stevenson et Bioy Casares, le premier d'entre eux n'étant autre que le narrateur de *La invención de Morel*. Tout le début du roman est en effet une version alternative de *Robinson Crusoé* : un homme, seul sur une île, explore le territoire et met en place des règles de vie lui permettant de survivre. Même les descriptions qu'il donne de lui, « invadido por suciedad y pelos que no pued[e] extirpar, un poco viejo<sup>2</sup> », sont un rappel évident du héros de Defoe. La principale différence vient du fait que le naufragé, contrairement à Crusoé, s'est volontairement rendu sur l'île, et que des traces

---

<sup>1</sup> Voir Julio Cortázar et Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, op. cit., p. 119-120 et 123-124.

<sup>2</sup> *Nov*, p. 27 : « envahi de saleté, de cheveux et d'une barbe que je ne puis extirper, quelque peu vieilli » (*Rom*, p. 20).

d'habitations humaines y sont immédiatement perceptibles. « Estoy molesto : no tengo las herrramientas ; la región es malsana, adversa<sup>1</sup> », explique-t-il pour montrer la misère de sa situation, en décrivant ses tentatives pour construire un piège à oiseaux ou pour chasser. Le roman, bien sûr, ne met pas en œuvre la même fascination pour la technique que chez Defoe, où Crusoé se rend peu à peu maître de la nature qui l'entoure. *La Invención de Morel* est une version moderne du mythe littéraire, dans lequel l'espace environnant est double : d'un côté, la nature inhospitalière, bien plus que sur l'île de Robinson ; de l'autre, les trois constructions modernes, le musée, la chapelle et la piscine, et leurs habitants spectraux. Qui plus est, l'intervention d'un mystérieux éditeur vient mettre en doute la réalité de la vie du naufragé ; alors que ce dernier explique ses conditions de survie, une note s'interroge sur les ressources inutilisées de l'île : « Il a vécu, certainement, sous des arbres chargés de noix de coco. Il n'en parle pas. Est-il *possible* qu'il ne les ait pas vus ? Ou bien faut-il plutôt penser que les arbres, attaqués par la peste, ne donnaient pas de fruits<sup>2</sup> ? ». C'est en fait dans *Plan de evasión* que Bioy Casares a créé un second Robinson, plus proche du modèle initial, sous les traits du curé, l'un des cobayes de Castel, dont l'histoire est racontée à Nevers par Dreyfus :

El Cura fue segundo oficial en el *Grampus*, que naufragó en el Pacífico. Había dieciseite hombres a bordo. El capitán subió con cinco, en un bote ; el primer oficial, con otros cinco, en otro ; el Cura, con los cuatro restantes, en otro. Los botes debían mantenerse a la vista. El la tercera noche, el Cura perdió a los otros dos. Después de una semana, el capitán y el primer oficial llegaron con su gente a la costa de Chile, sedientos y casi locos. A las catorce días, un barco inglés – el *Toowit* – recogió al Cura : estaba en un isla de guano, entre las ruinas de un faro abandonado, solo, blandiendo un cuchillo, furiosamente acometido por las gaviotas. Trató de atacar a los ingleses. En la enfermería del buque deliró : veía monstruos y gaviotas ; gaviotas blancas, feroces, continuas<sup>3</sup>.

En plus de reprendre le même point de départ que l'histoire de Defoe, avec un naufrage aboutissant à l'isolement d'un personnage, Bioy Casares semble ici effectuer une sorte de déformation cauchemardesque de ce naufrage. L'île où échoue le Curé n'est pas seulement solitaire : formée de guano, elle est à peine une terre, n'a rien de cultivable et semble entièrement inhospitalière. Le Curé, par conséquent, devient un Robinson Crusoé qui se serait laissé aller à la folie et à la violence, au point de ne plus reconnaître l'humanité de ceux qui viennent le secourir.

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 28 : « Je suis dans la gêne : je n'ai pas d'outils ; la région est malsaine, hostile » (*Rom*, p. 21).

<sup>2</sup> *Rom*, p. 21. L'édition espagnole que nous utilisons a supprimé cette note, qui fait partie des très nombreuses modifications de détail que Bioy a effectuées au cours des années.

<sup>3</sup> *Nov*, p. 133-134 : « Le Curé avait été officier en second sur le *Grampus*, qui fit naufrage dans le Pacifique. Ils étaient dix-sept hommes à bord. Le capitaine monta dans une chaloupe avec cinq d'entre eux ; dans une autre, le lieutenant avec cinq autres ; le Curé dans une troisième avec les quatre qui restaient. Les chaloupes ne devaient pas se perdre de vue. Au cours de la troisième nuit, le Curé perdit contact avec les deux autres. Au bout d'une semaine, le capitaine et le lieutenant arrivèrent avec leurs hommes sur la côte du Chili, mourant de soif et à demi fous. Au bout de quatorze jours, un bateau anglais – le *Toowit* – recueillit le curé : il était sur une île de guano, parmi les ruines d'un phare abandonné, seul, brandissant un couteau, se défendant furieusement contre l'assaut des mouettes. Il essaya d'attaquer les Anglais. Il délira dans l'infirmierie du bateau : il voyait des monstres et des mouettes ; des mouettes blanches, féroces, tenaces » (*Rom*, p. 109).

Il est bien précisé, par la suite, qu'il est suspecté d'avoir tué, dans un accès de folie, ses compagnons de chaloupe – les monstres de la citation ci-dessus, transformés par le délire. Ce court récit enchâssé est loin d'être anecdotique, puisqu'il offre la clé d'un des mystères de l'île du Diable : transformé par Castel et enfermé dans une cellule, le Curé se croit revenu sur son île déserte et sombre à nouveau dans la folie, jusqu'à tuer les cobayes qui l'entourent. De sorte que le modèle initial de la robinsonnade se transforme, dans *Plan de evasión*, en obsession de violence et de meurtres, où les rencontres aboutissent à la mort.

Stevenson propose une autre version très proche de *Robinson Crusóe*, bien qu'au dénouement moins sanglant, dans *Kidnapped*. David Balfour, après un naufrage, échoue sur l'île écossaise d'Earraid, que Stevenson utilise également dans « The Merry Men ». D'emblée, et sans ambiguïté, le parallèle avec Defoe est explicite :

The time I spent upon the island is still so horrible a thought to me, that I must pass it lightly over. In all the books I have read of people cast away, they had either their pockets full of tools, or a chest of things would be thrown upon the beach along with them, as if on purpose. My case was very different. I had nothing in my pockets but money and Alan's silver button ; and being inland bred, I was as much short of knowledge as of means<sup>1</sup>.

On ne saurait plus clairement prendre le contrepied de Defoe que le fait ici Stevenson, en contant une histoire exactement semblable, mais en déniait à son héros tous les atouts que peut avoir Robinson, les outils comme la compétence technique. On sent bien dans la formule « as if on purpose » la pique contre la facilité narrative qui consiste à créer un naufragé auquel il ne manque rien pour survivre. De fait, l'expérience de David sur l'île est, comme pour le Curé de Boy Casares, un cauchemar, que la première phrase du passage ci-dessus laisse bien entendre. Condamné à manger des coquillages crus, trempé par la pluie, David fait l'expérience de la détresse la plus complète :

My plight on that third morning was truly pitiful. My clothes were beginning to rot ; my stockings in particular were quite worn through, so that my shanks went naked ; my hands had grown quite soft with the continual soaking ; my throat was very sore, my strength had much abated, and my heart so turned against the horrid stuff I was condemned to eat, that the very sight of it came near to sicken me<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *W* 6, p. 70 : « Encore aujourd'hui, le temps que je passai sur l'île m'inspire des pensées si horribles que je préfère ne pas entrer dans les détails. Dans toutes les histoires de naufragés que j'ai lues, ils ont toujours les poches pleines d'outils ; ou bien un coffre plein de provisions s'échoue avec eux, comme un fait exprès. Mon cas était tout différent. Je n'avais en poche que de l'argent et le bouton d'Alan ; et, élevé dans l'intérieur des terres, j'étais aussi dépourvu d'expérience que de ressources » (*MB*, p. 84).

<sup>2</sup> *W* 6, p. 72 : « Ma situation, au matin du troisième jour, était réellement pitoyable. Mes vêtements commençaient à pourrir ; mes bas étaient tellement usés qu'ils laissaient voir mes jambes. Mes mains étaient complètement ramollies à force d'avoir été plongées dans l'eau, et ma gorge me faisait très mal. J'avais perdu beaucoup de mes forces, or je supportais si mal les maudits coquillages auxquels j'étais condamné que leur seule vue me soulevait le coeur » (*MB*, p. 86-87).

À l'image de ces lignes, la seule chose qui subsiste dans la narration est l'obsession physique de la douleur et de la faim, qui envahit tout le récit. Contrairement au personnage de Defoe, muni d'une Bible où il trouve le réconfort, David fait une expérience complètement dénuée de spiritualité. L'absurdité de sa situation devient même spectaculaire lorsqu'un bateau finit par accoster l'île, et que ses occupants lui font comprendre que l'île n'en est pas une : à marée basse, il est possible de rejoindre le continent. La souffrance endurée n'avait non seulement aucune raison spirituelle, elle était en plus basée sur une simple méconnaissance des lieux. David peut alors se présenter, pour conclure l'épisode, en anti-Robinson, puni pour son ignorance :

I had starved with cold and hunger on that island for close upon one hundred hours. But for the fishers, I might have left my bones there, in pure folly. And even as it was, I had paid for it pretty dear, not only in past sufferings, but in my present case ; being clothed like a beggar-man, scarce able to walk, and in great pain of my sore throat. I have seen wicked men and fools, a great many of both ; and I believe they both get paid in the end ; but the fools first<sup>1</sup>.

Nulle morale à tirer de cette aventure, donc, nulle glorification de l'homme capable de maîtriser la nature : seul reste le regret de ne pas avoir fait preuve de plus d'intelligence.

La réécriture de *Robinson Crusoe* chez Stevenson et Bioy Casares ne se limite néanmoins pas à cette lecture cauchemardesque du roman de Defoe. On a déjà évoqué le célèbre passage de « A Gossip on Romance » où Stevenson théorise son idée de l'image épique, citant, parmi d'autres exemples, le moment où Robinson Crusoe découvre une empreinte de pas sur la plage, épisode qui a visiblement profondément marqué l'auteur écossais. Dans plusieurs de ses textes, il s'emploie à offrir des variations autour d'un passage qui, plus que tout autre, soulève l'enjeu de la rencontre avec l'autre, par le biais de la rencontre avec Vendredi. Dans *Kidnapped*, cette réécriture est, à l'image du reste de l'épisode de l'ilot, ironique : la seule trace humaine que David voit par terre est une guinée d'or, tombée de sa propre poche : au lieu de rencontrer l'autre, le jeune naufragé ne croise que lui-même, confirmant sa solitude totale. Dans *Treasure Island*, le souvenir de *Robinson Crusoe* plane lorsque Jim, désormais livré à lui-même sur l'île, voit apparaître une silhouette mystérieuse :

From the side of the hill, which was here steep and stony, a spout of gravel was dislodged and fell rattling and bounding through the trees. My eyes turned instinctively in that direction, and I saw a figure leap with great

---

<sup>1</sup> *W* 8, p. 74 : « J'étais resté exposé au froid et à la faim sur cette île pendant plus de cent heures. Sans ces pêcheurs, on n'aurait retrouvé que mes os sur l'île. Et cette sottise insigne, je la payais très cher. Il y avait mes souffrances passées, mais il y avait aussi mon infortune présente ; j'étais accouré comme un mendiant, je pouvais à peine marcher et je souffrais beaucoup de la gorge. Dans ma vie, j'ai vu des méchants et des sots, et je crois que les uns et les autres finissent par avoir ce qu'ils méritent – les sots, en tout premier lieu » (*MB*, p. 90).

rapidity behind the trunk of a pine. What it was, whether bear or man or monkey, I could in no wise tell. It seemed dark and shaggy ; more I knew not. But the terror of this new apparition brought me to a stand<sup>1</sup>.

L'incapacité du narrateur à donner forme humaine à cette apparition, réduite à la « figure » et proche de l'ours ou du singe, est la première étape de cette confrontation à l'altérité, qui fait du « it » en question une créature multiforme, qui « from trunk to trunk flitted like a deer » et court « unlike any man that [he] had ever seen<sup>2</sup> ». La première pensée de Jim, une fois convaincu qu'il a bien en face de lui un homme, est de penser à un cannibale, exactement comme Robinson chez Defoe. Cette piste, néanmoins, s'avère bel et bien une illusion, dès que l'inconnu se met à parler : « I'm poor Ben Gunn, I am ; and I haven't spoke with a Christian these three years<sup>3</sup> ». Comme le dit Richard Ambrosini, Ben Gunn n'est autre qu'un « Robinson Crusoé plus réaliste<sup>4</sup> ». Un chrétien en rencontre un autre, et l'autre devient donc le même : l'île au trésor reste finalement, de bout en bout, l'histoire d'un compte à régler entre plusieurs semblables.

Les choses sont différentes dans « The Merry Men », juste après le passage, étudié ci-dessus, où Charles plonge dans la mer pour chercher des traces d'un naufrage. Contrairement au roman de Defoe, le personnage de Stevenson, seul sur la plage, n'est en effet pas un rescapé de ce naufrage, mais un jeune homme originaire de l'île, ce qui en fait pour ainsi dire un équivalent de Vendredi. La chasse au trésor de Charles va s'apparenter à une rencontre avec des altérités successives, dans le cadre d'une nature qui nous a bien été présentée, depuis le début de la nouvelle, comme sauvage et inhospitalière. La première étape passe par la découverte des victimes du naufrage, sous l'apparence de ce tibia humain que le héros remonte des fonds marins : aussitôt, la quête du trésor perd pour le jeune homme son caractère de jeu abstrait, pour devenir une expérience de la mort. Revenu à terre, Charles fait part de sa « deep determination to meddle no more with the spoils of wrecked vessels or the treasures of the dead<sup>5</sup> ». Déjà envahi par le souvenir des morts, le rivage désert voit alors apparaître une autre forme d'altérité :

The knoll which I had just surmounted overflanked a little amphitheatre of lower hillocks sloping towards the sea, and beyond that the yellow arc of beach and the whole extent of Sandag Bay. It was a scene on which I had often looked down, but where I had never before beheld a human figure. I had but just turned my back

---

<sup>1</sup> *W* 2, p. 67 : « Du flanc de la colline, abrupte et rocheuse à cet endroit, des graviers s'étaient détachés et dévalaient la pente en rebondissant entre les arbres dans un grand fracas. D'instinct, mes yeux se portèrent dans cette direction et je vis une silhouette se cacher d'un bond derrière le tronc d'un pin. Était-ce un ours, un homme ou un singe ? J'étais bien en peine de me prononcer. La créature était sombre et velue – c'est là tout ce que j'avais vu. Mais la terreur causée par cette nouvelle apparition m'avait figé sur place » (*IT*, p. 568).

<sup>2</sup> *W* 2, p. 67 : « se glissait d'un tronc à l'autre, avec l'adresse d'un chevreuil » ; « [courait cassée en deux,] ce que je n'avais jamais vu faire par aucun être humain » (*IT*, p. 568).

<sup>3</sup> *W* 2, p. 67 : « C'est moi l' pauvre Ben Gunn et ça fait trois longues années que j'ai pas causé à un chrétien » (*IT*, p. 569).

<sup>4</sup> Richard Ambrosini, *La proza del romanzo, op. cit.*, p. 136 : « un Robinson Crusoe più realistico ».

<sup>5</sup> *W* 8, p. 23 : « profonde détermination de ne plus toucher aux épaves des vaisseaux ou aux trésors des défunts » (*MB*, p. 231).

upon it and left it empty, and my wonder may be fancied when I saw a boat and several men in that deserted spot<sup>1</sup>.

Comme Robinson devant la trace de pas, Charles, interloqué, découvre que ce lieu « where [he] had never before beheld a human figure » a changé et est envahi par l'étranger. L'apparition de la barque et de ses occupants a, dans ce passage, une immédiateté (« I had but just... ») qui relève presque de la magie, tant la présence humaine à cet endroit semble, pour le narrateur, inconcevable. Les lignes suivantes s'apparentent dès lors à une enquête sur l'origine de ces hommes, dont les actions et les paroles prennent pour Charles, trop loin d'eux pour les entendre, l'aspect d'une chorégraphie mystérieuse. Ses différentes hypothèses sur la raison de leur venue – jacobites tentant de débarquer en Écosse, ou marins espagnols à la recherche du trésor perdu – signalent sa tentative de jauger le degré d'altérité des personnages qu'il a en face de lui, et de trouver une réponse en conséquence. La rencontre, cependant, ne se fait pas, puisque les inconnus, reprenant la mer, sont pris dans la tempête et s'échouent sur les récifs entourant l'île. C'est dans la troisième étape du parcours de Charles que la rencontre directe a lieu, lorsque le narrateur et son oncle, de retour sur la plage après la tempête, examinent les débris du naufrage. Cette fois-ci, c'est l'oncle qui voit pour la première fois l'étranger, et manifeste sa terreur :

I turned ; and if I was not appalled to the same degree, as I return thanks to Heaven that I had not the cause, I was still startled by the sight that met my eyes. The form of a man stood upright on the cabin-hutch of the wrecked ship ; his back was towards us ; he appeared to be scanning the offing with shaded eyes, and his figure was relieved to its full height, which was plainly very great, against the sea and sky. I have said a thousand times that I am not superstitious ; but at that moment, with my mind running upon death and sin, the unexplained appearance of a stranger on that sea-girt, solitary island filled me with a surprise that bordered close on terror. It seemed scarce possible that any human soul should have come ashore alive in such a sea as had rated last night along the coasts of Aros ; and the only vessel within miles had gone down before our eyes among the Merry Men<sup>2</sup>.

Comme lors de la découverte de la barque, le premier réflexe est l'hypothèse surnaturelle, tant cette rencontre est inattendue, hypothèse à l'impact d'autant plus important qu'elle émane d'un

---

<sup>1</sup> *W* 8, p. 24 : « En contrebas de la butte que je venais d'escalader, apparaissaient plusieurs tertres qui, moins élevés qu'elle et disposés en amphithéâtre, descendaient en pente vers la mer ; puis au-delà d'eux, la grève, tel un arc de cercle jaune, et toute l'étendue de la baie de Sandag. Ce paysage, je l'avais souvent contemplé du haut des collines, mais, jusqu'alors, je n'y avais jamais vu de silhouette humaine. Je venais à peine de lui tourner le dos après l'avoir trouvé désert, et l'on imaginera sans difficulté quelle fut ma surprise lorsque j'aperçus une barque et plusieurs hommes dans ce lieu isolé » (*MB*, p. 232).

<sup>2</sup> *W* 8, p. 36 : « Je me tournai ; et si je ne fus pas terrorisé au même degré (je n'avais, grâce au Ciel, nulle raison de l'être), je n'en demeurai pas moins interdit devant le spectacle qui s'offrit à moi. La silhouette d'un homme se dressait sur le capot de la cabine, au milieu de l'épave ; il nous tournait le dos ; il s'abritait les yeux de la main et paraissait occupé à scruter le large, et son corps se détachait de toute sa hauteur, qui, à l'évidence, était fort considérable, sur le ciel et la mer. J'ai déjà dit mille fois que je ne suis pas superstitieux ; mais, à cet instant-là, quand je ne songeais qu'à la mort et au péché, l'apparition inexplicable d'un inconnu sur cette île solitaire perdue au milieu des eaux me pénétra d'un étonnement très proche de la terreur. J'avais du mal à croire qu'un être humain avait pu arriver vivant jusqu'à terre quand faisait rage en mer une tempête pareille à celle qui s'était abattue la nuit précédente sur les côtes d'Aros ; et le seul vaisseau des îles à la ronde s'était abîmé sous nos yeux parmi les Merry Men » (*MB*, p. 249-250).

homme qui insiste sur son refus de la superstition ; tout le vocabulaire utilisé par le narrateur, de l'apparition inexplicable (« unexplained appearance ») à l'idée que cette apparition est incompatible avec la loi des vivants (« it seemed scarce possible... »), en passant par la mention de sa terreur (« terror »), va dans le sens de cette impossibilité à comprendre le phénomène. Par ailleurs, on voit bien que la description de l'homme conforte cette idée, en le limitant d'abord à une silhouette (« a form of a man »), puis en jouant sur sa position de surplomb pour lui donner une taille hors du commun. Ce n'est que lorsque que l'inconnu se retourne que l'impression cesse, et est remplacée par une autre surprise, le fait que l'homme soit noir. Le retour à *Robinson Crusoe* se fait, mais en miroir : l'homme noir n'est plus l'habitant de l'île, découvert par le naufragé qui se croyait seul, mais le naufragé en personne ; Robinson, en somme, est devenu Vendredi, et vice-versa. Le fait que la scène se joue à trois est néanmoins symptomatique d'une nouvelle variation sur le thème de Defoe :

It was plain the castaway had heard indifferent accounts of our island hospitality ; and indeed, about this time, the people farther north had a sorry reputation.

‘Why,’ I said, ‘the man is black!’

And just at that moment, in a voice that I could scarce have recognised, my kinsman began swearing and praying in a mingled stream. I looked at him ; he had fallen on his knees, his face was agonised ; at each step of the castaway’s the pitch of his voice rose, the volubility of his utterance and the fervour of his language redoubled<sup>1</sup>.

On voit là que les modalités de la rencontre, en raison de la différence de couleur de peau, ne sont plus du tout les mêmes que lors de l'arrivée de la barque ; si le narrateur semble se contenter d'un constat surpris, son oncle, fidèle en cela à la réputation, mentionnée dans le premier paragraphe, des habitants de la région, est aussitôt pris de terreur devant cette altérité absolue, qu'il rejette violemment. L'attitude de Charles est bien plus accueillante, malgré des préjugés qu'il avoue plus tard, lorsqu'il déclare « I had almost forgotten, and wholly forgiven him, his uncanny colour<sup>2</sup> ». Dans le cadre de cette réécriture à l'envers de *Robinson Crusoe*, il prend le rôle d'un Robinson moins sûr de l'incontestable supériorité de son identité, mais tout aussi protecteur envers l'étranger, et conservant une certaine distance par rapport à celui qu'il ne nomme que « the black ». Le plus intéressant, néanmoins, est le fait que Stevenson choisisse de constamment saper la relation possible entre les deux hommes, en insérant entre eux la folie de l'oncle, Gordon

---

<sup>1</sup> *W* 8, p. 36-37 : « Il était manifeste que le naufragé n'avait rien entendu de bon au sujet de l'hospitalité dont nous faisons preuve dans les îles ; il faut dire que, vers cette époque-là, ceux qui habitaient plus au nord avaient une triste réputation./ « Tiens, dis-je, mais cet homme est noir ! »/ Et à cet instant précis, d'une voix que j'aurais été presque incapable de reconnaître, mon oncle se mit à proférer un flot de paroles où se mêlaient jurons et prières. Je le regardai : il était tombé à genoux, son visage exprimait une angoisse mortelle ; à chaque pas que faisait le naufragé, sa voix devenait plus aiguë, sa volubilité et la ferveur de ses propos redoublaient » (*MB*, p. 250).

<sup>2</sup> *W* 8, p. 38 : « j'avais presque oublié l'inquiétante couleur de sa peau, et cessé tout à fait de lui en tenir rigueur » (*MB*, p. 253).

Darnaway. En proie à une terreur panique, ce dernier refuse de s'approcher du naufragé et erre sur la lande, forçant Charles, sa cousine et l'inconnu à le prendre en chasse. En cherchant à l'attraper, « le Noir » tombe à l'eau avec lui et tous deux, ne sachant pas nager, se noient. Cette chute, brutale et inattendue, fonctionne comme une nouvelle réponse à *Robinson Crusôé* : la rencontre entre deux identités aussi irréconciliables – bien que le texte souligne l'absurdité de cet antagonisme – aboutit à la destruction des deux, à l'endroit même où les deux hommes se sont rencontrés, cette plage qui sert de point de contact avec l'altérité. Gordon Darnaway, natif de l'île, incarnation par excellence d'une identité immobile et repliée sur soi, et le naufragé, figure de l'altérité, apparaissent comme des versions déformées de Robinson et Vendredi, incapables de communiquer. Charles, quant à lui, n'est plus qu'un Robinson impuissant, incapable d'apporter une réponse efficace à la violence que fait naître cette rencontre inattendue ; sa situation d'intermédiaire, puisqu'il est originaire de l'île mais n'y habite pas, permet d'interroger le rapport à l'étranger, mais n'aboutit finalement qu'à la prise de conscience de la faiblesse de sa position et de son impuissance vis-à-vis des circonstances, une réalité que Stevenson ne cessera de constater dans ses écrits sur le Pacifique.

*La invención de Morel* se réfère également aux épisodes de rencontre de *Robinson Crusôé*, en en modifiant la leçon, comme le fait Stevenson. Dès les premières pages, le narrateur mentionne bien qu'il n'est pas seul sur l'île, qui est habitée par des hommes qualifiés d'« abominables intrusos<sup>1</sup> ». L'expression ne fait pas référence à l'apparence physique des inconnus, mais à l'obstacle qu'ils représentent dans le plan du narrateur, qui cherche dans l'île une protection contre la justice humaine ; qu'un naufragé parle des habitants de l'île où il est échoué en termes d'intrus est, de ce point de vue, assez révélateur. Bien plus rapidement que Robinson, le narrateur de *La invención de Morel* se rêve propriétaire de l'île, et considère donc toute autre présence comme une intrusion dans son royaume. Contrairement à Robinson, scandalisé à la vue des cannibales et d'une pratique culturelle absolument autre, ce qui gêne le personnage de Bioy est bien de retrouver des « hommes civilisés », puisque c'est l'expression qu'il utilise :

En este juego de mirarlos hay peligro ; como toda agrupación de hombres cultos han de tener escondido un camino de impresiones digitales y de consulos que me remitirá, si me descubren, por unas cuantas ceremonias o trámites, al calabozo<sup>2</sup>.

La mention des empreintes digitales (« impresiones digitales ») et des consulos (« consulos »), qui incarnent une justice moderne, atteste de ce renversement des perspectives que Bioy Casares, dès les premières pages de son roman, cherche à installer. Si ce passage est l'équivalent inversé de

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 19 : « ces abominables intrus » (*Rom*, p. 15).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 19 : « Ce jeu de les regarder est dangereux ; comme tout groupement d'hommes civilisés, ils doivent masquer une filière d'empreintes digitales et de consulos qui me conduira, s'ils me découvrent, après quelques cérémonies ou formalités judiciaires, au cachot » (*Rom*, p. 14).



la rencontre avec les cannibales chez Defoe, où le naufragé observe un groupe sans chercher à prendre contact avec eux, la rencontre avec Vendredi trouve elle un écho très différent, qui oriente le roman dans une direction nouvelle. Si le premier échange humain de Robinson a lieu avec Vendredi, celui du narrateur se fait avec Faustine. Parler d'échange est d'ailleurs très approximatif puisque, comme on le sait, Faustine n'est qu'un enregistrement ; il s'agit néanmoins du premier rapport individuel expérimenté par le nouveau Robinson depuis son arrivée sur l'île :

En las rocas hay una mujer mirando los puertos del sol, todas las tardes. Tiene un pañuelo de colores atado en la cabeza ; las manos juntas, sobre una rodilla ; soles prenatales han de haber dorado su piel ; por los ojos, el pelo negro, el busto, parece una de esas bohemias o españolas de los cuadros más detestables.

[...] Mira los atardeceres todas las tardes : yo, escondido, estoy mirándola. Ayer, hoy de nuevo, descubrí que mis noches y días esperan esa hora. La mujer, con la sensualidad de cingara y con el pañuelo de colores demasiado grande, me parece ridícula. Sin embargo, siento, quizá un poco en broma, que si pudiera ser mirado un instante, hablado un instante por ella, afluiría juntamente el socorro que tiene el hombre en los amigos, en las novias y en los que están en su misma sangre<sup>1</sup>.

L'évolution à l'œuvre dans ce court passage est très intéressante. Le premier réflexe du narrateur face à cette apparition est un certain mépris vis-à-vis de quelqu'un qu'il ne considère visiblement pas comme son égal ; la manière dont il la renvoie aux « cuadros más detestables » et fait l'hypothèse de son origine espagnole ou bohémienne est à l'évidence la traduction d'un sentiment de supériorité envers le ridicule (« ridícula ») de l'autre. On sent cependant la fascination prendre forme, ne serait-ce que dans la répétition de la contemplation, bien indiquée par le polyptote, au début des deux paragraphes, sur le verbe *mirar*. Cette fascination aboutit très rapidement à un passage de l'autre au même, par le biais du rythme ternaire qui conclut la citation : des amis aux fiancées, puis à cette expression très forte qu'est « los que están en su misma sangre », le narrateur parcourt d'un coup le chemin qui mène à la reconnaissance de l'identité à soi de cette inconnue, en l'englobant dans sa famille de sang. Comme Robinson avec Vendredi, l'objectif du narrateur va donc être de faire passer Faustine d'un monde (celui de l'étranger) à un autre (le sien). Juste après ce passage, il s'agace pour la première fois de la voir en compagnie d'autres personnages mystérieux. Cette jalousie est le signe du tournant spectaculaire que fait prendre Bioy Casares à la robinsonnade, qui se transforme en l'histoire d'une obsession amoureuse et, de ce fait, redistribue intégralement les rapports du même à l'autre. Car le

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 25-26 : « Dans les rochers, tous les soirs, une femme contemple le coucher du soleil. Elle a un foulard versicolore noué autour de la tête ; les mains jointes enserrant un genou ; des soleils antérieurs à sa naissance ont dû doré sa peau ; par les yeux, le cheveu noir, le buste, elle ressemble à l'une de ces bohémiennes ou de ces Espagnoles des plus détestables peintures. / [...] Chaque soir elle contemple la tombée du jour ; moi, caché, je reste à la regarder. Hier, et de nouveau aujourd'hui, j'ai découvert que mes jours et mes nuits s'écoulaient dans l'attente de cette heure. La femme, avec sa sensualité de gitane, son foulard bigarré un peu trop grand, me paraît ridicule. Cependant je sens, peut-être un peu par jeu, que si je pouvais être un instant regardé par elle, si elle m'adressait un instant la parole, afflueraient tout à la fois les secours que trouve l'homme en ses amis, sa fiancée, et en ceux qui sont de son sang » (*Rom*, p. 20).

narrateur, une fois tombé amoureux, cherche à prendre contact avec Faustine qui, évidemment, ne peut répondre. Ce mystère renverse les positions, et met le narrateur en situation d'infériorité, le poussant à faire des hypothèses sur l'identité de celle qu'il admire tant. « Esta mujer es algo más que una falsa gitana<sup>1</sup> », dit-il, entérinant l'abandon de son interprétation première. S'ensuivent plusieurs conjectures, jusqu'à imaginer que Faustine représente une altérité radicale : celle « de seres de otra naturaleza, de otro planeta, con ojos, pero no para ver, con orejas, pero no para oír<sup>2</sup> », ou même celle du monde des morts. La découverte finale confirme cette hypothèse, par le biais d'une explication à laquelle n'avait pas pensé le narrateur. Avant de comprendre que la machine de Morel tue ceux qu'elle enregistre, le personnage s'empare d'une autre facette de Robinson, en se demandant s'il peut construire un bateau pour aller rejoindre Faustine, où qu'elle soit :

¿Hay alguna posibilidad de hacer el viaje ? El bote se ha podrido. Los árboles están podridos ; no soy tan buen carpintero como para fabricar un bote con otras maderas (por ejemplo, con sillas o puertas ; ni siquiera estoy seguro de haber podido hacerlo con árboles). Esperaré que pase un barco<sup>3</sup>.

Dénué de l'habileté technique de Robinson, et de sa volonté à toute épreuve, le narrateur abandonne aussitôt le projet. La conclusion du roman est en définitive une rencontre avec l'autre, mais une rencontre imaginée davantage que vécue : seuls les enregistrements de Faustine et du narrateur se croiseront, puisque tous les deux, sous l'effet de la machine, sont morts. *La invención de Morel*, en jouant ainsi sur l'intertexte de *Robinson Crusóe*, puis en s'en démarquant au point de devenir une histoire d'amour, superpose ainsi plusieurs niveaux de lecture ; mais le dispositif narratif du naufragé sur l'île déserte renouvelle, tout au long du roman, une même interrogation sur la possibilité d'échange avec l'autre, quand bien même ce dernier est fort éloigné de l'indigène typique de la robinsonnade. Comme chez Stevenson, bien que de manière moins réaliste, la réécriture de Defoe est clairement critique, mettant en pièces l'idée de la supériorité du même sur l'autre, et recomposant un paysage relativement pessimiste, où la confrontation d'identités différentes entraîne souvent la mort, ou la solitude.

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 31 : « Cette femme est autre chose qu'une fausse gitane » (*Rom*, p. 24).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 53 : « d'êtres d'une autre nature, d'une autre planète, munis d'yeux mais qui n'étaient pas faits pour voir ; d'oreilles, mais qui n'étaient pas faites pour entendre » (*Rom*, p. 41).

<sup>3</sup> *Nov*, p. 80 : « Existe-t-il une possibilité quelconque de faire le voyage ? Le canot est pourri. Les arbres sont pourris ; je ne suis pas assez bon charpentier pour construire un canot avec d'autre bois (par exemple avec des chaises ou des portes ; je ne suis même pas sûr que j'aurais pu le faire avec des arbres). J'attendrai que passe un bateau » (*Rom*, p. 64).

## 2.2. Zones de contact : « The Isle of Voices », « El Sur », « La noche boca arriba »

Notre deuxième analyse de cette mise en fiction du contact avec l'autre sera consacrée à trois textes qui, par leur proximité formelle, illustrent bien le dilemme que présentent nos auteurs : « The Isle of Voices » de Stevenson, « El Sur » de Borges et « La noche boca arriba » de Cortázar. Ces trois récits courts peuvent être lus comme des déformations de la forme classique que nous avons décrite ci-dessus : un personnage part effectivement d'un espace du quotidien pour en atteindre un autre, mais ce passage, au lieu d'être un parcours allant d'un point à un autre, fonctionne par superposition. Le phénomène central de retour vers le passé, et de contact avec une culture différente, est ainsi déformé par une sensation de contiguïté entre deux temps et espaces qui devraient être logiquement différents. Que « El Sur » et « La noche boca arriba » aient souvent été pris comme modèles de la double histoire, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, est une conséquence logique de cette manière de mettre en contact deux univers opposés.

Le point de départ de chacune de ces nouvelles est sensiblement identique : le personnage principal habite un espace identifié spatialement et historiquement, et un événement le fait basculer dans une zone de contact, où il se retrouve face à deux réalités superposées. Dans « El Sur », l'espace initial est le Buenos Aires de février 1939, et le personnage, Juan Dahlmann, possède une généalogie clairement expliquée et présentée. Dans « La noche boca arriba », les précisions spatio-temporelles sont beaucoup moins claires, mais l'on comprend par la mention des « ministerios<sup>1</sup> » et par le fait que le protagoniste soit en moto que l'action se passe à l'époque contemporaine, et sans doute dans une capitale d'un pays relativement développé. La situation de « The Isle of Voices » est légèrement différente, non parce que le cadre de départ n'est pas précisé – il s'agit de l'île de Molokai à Hawaïi, et plusieurs précisions font comprendre que le récit a lieu à l'époque de Stevenson – mais parce que ce cadre a, d'emblée, des codes différents de ceux du lecteur occidental :

Keola was married with Lehua, daughter of Kalamake, the wise man of Molokai, and he kept his dwelling with the father of his wife. There was no man more cunning than that prophet ; he read the stars, he could divine by the bodies of the dead, and by the means of evil creatures : he could go alone into the highest parts of the mountain, into the region of the hobgoblins, and there he would lay snares to entrap the spirits of the ancient<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> C, p. 505 : « ministères » (*Nbc*, p. 343).

<sup>2</sup> *W 13*, p. 78 : « Kéola avait épousé Léhoua, fille de Kalamaké, le sorcier de Molokaï, et il habitait avec le père de sa femme. Nul n'était plus habile que ce prophète : il lisait dans les astres, il prédisait l'avenir à l'aide du corps des défunts et par l'intermédiaire de créatures malignes ; il était capable d'aller seul dans les régions les plus élevées de la montagne, et là il tendait des pièges pour capturer les âmes des ancêtres » (*Nvl 2*, p. 661).

Le lecteur se voit indiquer dès l'incipit que ce monde auquel il va avoir affaire accepte et reconnaît la magie, et que cette dernière n'est pas sujette à caution : on voit bien, dans le passage, que le narrateur ne modalise pas les verbes de façon à créer le doute.

L'événement perturbateur qui va créer le contact est très proche chez Borges et Cortázar. Borges fait vivre à Dahlmann l'accident lui étant arrivé fin 1938, lorsque, après s'être cogné à une fenêtre, il fut emmené à l'hôpital où une septicémie se déclara qui faillit lui coûter la vie ; l'épisode est devenu par la suite l'un des tournants, en grande partie mythique, de l'œuvre de Borges, à partir duquel il se serait mis à écrire des contes fantastiques. Toute la première partie de « El Sur », en tout cas, reproduit cet accident, et plonge Dahlmann dans un état de faiblesse qui l'éloigne de la réalité :

Dahlmann logró dormir, pero a la madrugada estaba despierto y desde aquella hora el sabor de todas las cosas fue atroz. La fiebre lo gastó y las ilustraciones de *Las 1001 Noches* sirvieron para decorar pasadillas. Amigos y parientes lo visitaban y con exagerada sonrisa le repetían que lo hallaban muy bien. Dahlmann los oía con una especie de débil estupor y le maravillaba que no supieran que estaba en el infierno. Ocho días pasaron, como ocho siglos<sup>1</sup>.

Cette perte de contact est double : spatiale, puisque Dahlmann est persuadé d'être en enfer, dans un lieu différent de ses proches ; et temporelle, comme le montre la dernière phrase. La conjonction de ces deux pertes de repères crée le cauchemar, alimenté par l'influence des *Mille et Une Nuits*. Dans « La noche boca arriba », c'est un accident de moto qui, comme chez Borges, conduit à l'hôpital, qui va jouer le même rôle de passage. Le protagoniste, juste après son accident, est comme Dahlmann détaché du monde réel, incapable de lier les voix qu'il entend aux « caras suspendidas<sup>2</sup> » qui l'entourent. Plus tard, couché dans son lit d'hôpital, il présente l'accident comme un point aveugle qui l'obsède :

Trataba de fijar el momento del accidente, y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 524 : « Dahlmann réussit à dormir. Mais, à l'aube, il était réveillé et, dès lors, la saveur de toutes choses lui devint atroce. La fièvre le ravagea et les illustrations des *Mille et Une Nuits* servirent à illustrer ses cauchemars. Amis et parents le visitaient et lui répétaient avec un sourire exagéré qu'ils le trouvaient très bien. Dahlmann les entendait dans une sorte d'engourdissement sans force et s'émerveillait de les voir ignorer qu'il était en enfer. Huit jours passèrent, aussi longs que huit siècles » (*OeC*, p. 553-554).

<sup>2</sup> *C*, p. 505 : « visages flottants » (*Nbc*, p. 343).

<sup>3</sup> *C*, p. 510 : « Il essaya de se rappeler le moment de l'accident et il dut s'avouer avec rage qu'il y avait là comme un trou, un vide qu'il n'arrivait pas à combler. Entre le choc et le moment où on l'avait relevé, un évanouissement, ou quoi que ce soit d'autre, qui l'empêchait de faire le point. Et il avait en même temps la sensation que ce trou, ce rien, avait duré une éternité. Non, ce n'était même pas du temps, plutôt comme si, dans ce trou, il était passé à travers quelque chose, ou avait parcouru des distances fabuleuses » (*Nbc*, p. 347).

Cette dernière phrase résume parfaitement l'expérience vécue par les personnages des trois récits, qui passent en effet au travers de quelque chose (« a través de algo ») qui les mène dans un ailleurs très éloigné. Le récit se construit autour de ce trou qui met en contact deux univers. Dans « The Isle of Voices », Kéola, qui cherche à comprendre comment son beau-père le sorcier bâtit sa richesse, fait l'expérience avec ce dernier d'un voyage magique, qui lui fait perdre toute notion du temps et du lieu. « The pang of it was like death<sup>1</sup> », se plaint-il à Kalamaké, qui refuse de lui expliquer la situation. L'île sur laquelle ils ont atterri semble en tous points différente de leur point de départ : il y fait plus chaud, il n'y a pas de montagne, les palmiers sont plus grands.

C'est à partir de ce traumatisme initial que le récit va constamment superposer deux mondes différents, à l'insu de protagonistes qui ne sont pas en mesure de comprendre le phénomène. Plus encore, ces derniers ont beau soudain appartenir à deux univers parallèles, ils ne peuvent instaurer une communication qui aille de l'un à l'autre. Kéola rencontre en effet des habitants de l'île, mais ces derniers ne semblent pas le voir, rendant toute rencontre réelle impossible, comme le confirme Kalamaké :

'You must pay no heed,' said Kalamake. 'All this is like a dream and shadows. All will disappear and be forgotten.'

'It seemed none saw me,' said Keola.

'And none did,' replied the sorcerer. 'We walk here in the broad sun invisible by reason of these charms. Yet they hear us ; and therefore it is well to speak softly, as I do<sup>2</sup>.'

On remarquera que la comparaison initiale, « this is like a dream and shadows », laisse planer l'ambiguïté sur le phénomène auquel assiste Kéola, en le renvoyant dans une zone grise où la certitude n'est pas de mise. La seconde réplique de Kalamaké clarifie les choses, mais l'impression onirique persiste chez Kéola. C'est aussi en ayant le sentiment de rêver que le personnage de Cortázar passe d'un monde à l'autre, après s'être endormi à l'hôpital :

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas. Y todo era tan natural, tenía que huir de los aztecas que andaban a caza de hombre, y su única probabilidad era la de esconderse en lo más denso de la selva, cuidando de no apartarse de la estrecha calzada que sólo ellos, los motecas, conocían<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *W 13*, p. 80 : « C'était comme les affres de la mort » (*Nvl 2*, p. 661).

<sup>2</sup> *W 13*, p. 81 : « - N'y prête pas attention, dit Kalamaké. Tout cela est comme un rêve ou comme des ombres. Tout disparaîtra et sera oublié. / - On aurait dit que personne ne me voyait, reprit Kéola. / - Il en était bien ainsi, reprit le sorcier. Nous nous promenons ici en plein soleil, invisibles du fait de ces sortilèges. Néanmoins, on nous entend ; aussi est-il bon de parler bas, comme je le fais » (*Nvl 2*, p. 665).

<sup>3</sup> *C*, p. 507 : « C'était un rêve curieux, car il était rempli d'odeurs et lui ne rêvait jamais d'odeurs. D'abord une exhalaison de marais puisqu'à gauche de la chaussée s'étendaient les marécages, les bourbiers d'où personne ne revenait. Mais l'odeur disparut et fit place à un parfum complexe, sombre comme la nuit où il se mouvait, poursuivi par les Aztèques. Et cela lui semblait tout naturel ; il fallait fuir les Aztèques qui faisaient la chasse à l'homme et sa

Le mélange des deux univers est savamment dosé par Cortázar. La mention de la chaussée (« calzada »), qui appartient au monde initial, donne l'impression d'une continuité de l'un à l'autre, avant que l'on comprenne, à la fin de la citation qu'il est peut-être question d'une autre chaussée. L'adjectif *natural* est ici important, car il transmet l'idée d'une connaissance de ce monde mystérieux par le personnage : les relatives déterminatives font émerger un univers de croyances partagées, bâti autour d'affirmations générales qui relèvent d'une connaissance transmise culturellement (« los tembladeras de donde no volvía nadie » ; « la estrecha calzada que sólo ellos, los motecas, conocían »). Un bémol, cependant, est apporté par la première phrase, qui fait état d'un inconfort répété juste après : « Lo que más lo torturaba era el olor, como si aun en la absoluta aceptación del sueño algo se revelara contra eso que no era habitual, que hasta entonces no había participado del juego<sup>1</sup> ». Sans avoir la clé de l'énigme, le lecteur sent bien qu'il y a là une non-coïncidence d'importance. À partir de cette première apparition du rêve, la suite du récit travaille sur le passage d'un monde à un autre, de la ville moderne à la civilisation précolombienne, en effectuant des transitions de plus en plus brutales entre les deux, comme s'ils s'interpénétraient. Dans la dernière page de la nouvelle, ce n'est plus seulement le passage de l'état éveillé au rêve qui se fait ; la transition d'un monde à l'autre devient concrète, comme si le rêve transportait réellement le personnage dans cette scène de rituel sacrificiel. Le dénouement, extrêmement célèbre, pousse le renversement jusqu'au bout :

Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños ; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas<sup>2</sup>.

Le point de vue se renverse entièrement, faisant des scènes initiales le vrai rêve ; les périphrases naïves définissant les attributs de la ville moderne indiquent que c'est bien désormais l'homme du passé qui parle, et reconnaît la différence qui le sépare de « el otro ». Tout ce qui nous a été donné à voir comme réel depuis le début du récit devrait être lu comme un rêve, et inversement. Or les multiples commentaires de la nouvelle montrent bien que cette lecture est loin d'être évidente, et que la force de « La noche boca arriba » est de reposer sur une

---

seule chance était de pouvoir se cacher au plus épais de la forêt en ayant soin de ne pas s'écarter de l'étroite chaussée qu'eux, les Motèques, étaient les seuls à connaître » (*Nhc*, p. 344-345).

<sup>1</sup> *C*, p. 507 : « Mais sa plus grande torture c'était cette odeur, comme si, malgré sa totale acceptation du rêve, quelque chose en lui se révoltait contre cette intrusion inhabituelle qui, jusque-là, n'avait pas fait partie du jeu » (*Nhc*, p. 345).

<sup>2</sup> *C*, p. 512 : « Il réussit à fermer encore une fois les yeux, mais il savait maintenant qu'il n'allait plus se réveiller, qu'il était éveillé, que le rêve merveilleux c'était l'autre, absurde comme tous les rêves : un rêve dans lequel il avait parcouru, à califourchon sur un énorme insecte de métal qui bourdonnait entre ses jambes les étranges avenues d'une ville étonnante où des lumières vertes et rouges brûlaient sans flammes ni fumée » (*Nhc*, p. 349).

construction paradoxale, qu'on ne peut lire d'une façon univoque<sup>1</sup>. Le fait est que, quelle que soit l'interprétation que l'on en donne, le « trou » mentionné par le personnage, autour duquel se construit le récit, ne laisse jamais la possibilité d'une rencontre entre les deux mondes. Le personnage semble passer d'une personnalité à une autre, d'une connaissance d'un univers à celle d'un autre, mais ce passage se fait pour ainsi dire sans contact : ce n'est, en somme, pas la même personne qui expérimente cette transition, mais deux individualités différentes, mystérieusement réunies dans le rêve. Pour le dire autrement, la zone de contact met en parallèle deux mondes, mais exclut la possibilité d'un échange entre les deux ; seul subsiste un va-et-vient, que la conclusion fait mine de résoudre sans que l'on sache s'il s'agit d'un réel dénouement. Dans les deux cas, il pourrait s'agir d'une dernière hallucination avant la mort, que celle-ci résulte de l'accident de moto ou du sacrifice.

La même ambiguïté préside à « El Sur », mais la nouvelle de Borges va plus loin dans la possibilité du contact. Contrairement au personnage de la nouvelle de Cortázar, Juan Dahlmann traverse volontairement la frontière fictive qui sépare son monde du « mundo más antiguo y más firme<sup>2</sup> » qu'il nomme le Sud, et sa mort lors du duel au couteau est un choix assumé, et non le résultat d'une capture. Borges a proposé, dans un entretien, plusieurs interprétations du conte, dont la suivante : « podemos suponer », écrit-il, « que la segunda parte del cuento es una alucinación, o es un sueño del personaje cuando está sufriendo la acción de la anestesia », et « corresponde a la muerte que él hubiera querido tener<sup>3</sup> ». Dans cette interprétation, la nouvelle est à comprendre comme la recherche fantasmée d'une mort idéale, dans un univers alternatif rêvé – qui n'est autre que le passé héroïque de l'Argentine. « Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado<sup>4</sup> » : cette pensée de Dahlmann avant de sortir se battre va dans ce sens, en faisant de toute la deuxième partie un fantasma réalisé. Cela étant, l'emploi du conditionnel passé, ainsi que de l'adverbe *entonces* au sens temporel (que l'on peut traduire par « à ce moment », « alors »), peut également sonner comme un regret, renvoyant à son hospitalisation et à ce qu'il aurait choisi à ce moment-là, aujourd'hui révolu. Les propos de Borges sont ainsi à prendre avec prudence, comme toujours lorsqu'il

<sup>1</sup> Pour certains, il n'y a pas de « réel » dans « La noche boca arriba », seulement deux rêves (Érica C. García et Dorine Nieuwenhuisen, « Revolución en "La noche boca arriba" », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n°36/2, p. 1277-1300). Des désaccords apparaissent également sur le personnage, des lectures considérant qu'il s'agit d'une seule et même personne (Saúl Sosnowski, *Julio Cortázar : una búsqueda mítica*, *op. cit.*, p. 44), d'autres estimant qu'il y a bien deux instances (Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 141) Nous renvoyons à Pablo Brescia, *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano*, *op. cit.*, p. 166, n. 1, pour une liste des références sur la nouvelle.

<sup>2</sup> *ObC*, p. 525 : « monde plus ancien et plus ferme » (*OeC*, p. 555).

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *En diálogo I*, *op. cit.*, p. 44-45 : « nous pouvons considérer que la deuxième partie du conte est une hallucination, ou le rêve du personnage lorsqu'il subit l'effet de l'anesthésie », « correspond à la mort qu'aurait aimé avoir le personnage » (Jorge Luis Borges et Osvaldo Ferrari, *Dialogues I*, *op. cit.*, p. 65-66).

<sup>4</sup> *ObC*, p. 529 : « Il sentit que si, alors, il eût pu choisir ou rêver sa mort, c'est cette mort-là qu'il aurait choisie ou rêvée » (*OeC*, p. 559).

propose un commentaire de son œuvre ; l'hypothèse de la fausse piste ne doit jamais être complètement exclue. On ne peut néanmoins que remarquer que les modalités du contact sont fort différentes de celles à l'œuvre dans « La noche boca arriba ». Alors que Cortázar proposait l'image du trou, c'est ici celle du « cristal » (qui signifie en l'occurrence « plaque de verre », « vitre ») qui est utilisée pour définir la séparation des deux mondes :

Recordó bruscamente que en un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Yrigoyen) había un enorme gato que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa. Entró. Ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, la endulzó lentamente, la probó (ese placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante<sup>1</sup>.

Bien plus que le personnage de Cortázar, Dahlmann a une conscience aiguë du contact – le mot *contacto* est utilisé – et de la possible illusion qu'il représente. La dernière phrase définit même très clairement quelles sont les caractéristiques de chaque univers : le monde mortel des hommes d'un côté, l'éternité de l'autre. Le voyage dans le passé n'est donc pas seulement le retour à la violence, comme dans « La noche boca arriba », mais bien l'accès à une sorte d'univers déshistoricisé, figé dans l'éternité. Il est très frappant que Dahlmann, malgré ce constat répété d'une séparation entre deux mondes et entre deux versions de lui-même, continue à avancer, passe de l'autre côté du miroir, pour reprendre l'image de la transparence. Une fois dans le train, il pense à nouveau que « era como si a un tiempo fuera dos hombres : el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres<sup>2</sup> », sans que cela l'empêche pour autant de poursuivre son voyage. La séparation, en somme, n'est pas un frein ; la frontière, contrairement à celle de « La noche boca arriba », n'est pas étanche. C'est pourquoi « El Sur », à l'inverse de la nouvelle de Cortázar, est véritablement un récit du passage, au sens où il ne s'agit pas tant de la superposition de deux états du monde que de la découverte par un personnage d'un univers différent. Alors que le personnage de « La noche boca arriba » ne fait que des aller-retours d'un état à l'autre, Dahlmann voit ce qui l'entoure se transformer : « el coche era distinto ; no era el que fue en Constitución, al dejar el andén : la

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 525-526 : « Il se souvint brèvement que, dans le café de la rue Brasil, tout près de la maison d'Irigoyen, il y avait un énorme chat qui, telle une divinité dédaigneuse, se laissait caresser par les clients. Il entra, le chat était là, endormi. Dahlmann demanda une tasse de café, la sucra lentement, la goûta (dans la clinique, ce plaisir lui avait été interdit) et il pensa, pendant qu'il lissait le noir pelage, que ce contact était illusoire et que le chat et lui étaient comme séparés par une plaque de verre, parce que l'homme vit dans le temps, dans la succession, et le magique animal dans l'actuel, dans l'éternité de l'instant » (*OeC*, p. 555).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 526 : « c'était comme si deux hommes existaient en même temps : celui qui voyageait dans un jour d'automne et dans la géographie de son pays et un autre, enfermé dans une clinique et soumis à de méthodiques servitudes » (*OeC*, p. 556).



llanura y las horas lo habían atravesado y transfigurado<sup>1</sup> ». Il rencontre également, par conséquent, les habitants de l'autre univers, ces rescapés de ce Sud mythique, et peut avoir un échange avec eux : le vieillard « inmóvil como una cosa », dans lequel il voit « una cifra del Sur », le trio de jeunes gens, et particulièrement « el compadrito de la cara achinada<sup>2</sup> ». Que cette rencontre soit un fantasme ou non est, finalement, une question secondaire : sur le plan narratif, le contact a bien lieu et, malgré la violence qu'il crée, aboutit à un apaisement qui contraste avec le cri de désespoir des dernières lignes de « La noche boca arriba ».

« The Isle of Voices » présente un troisième cas de contact entre deux mondes, d'où est absente, cette fois, la dimension onirique. Stevenson, au contraire de Borges et Cortázar, n'instaure pas de doute sur ce qui arrive vraiment à ses personnages. En revanche, il problématise tout autant la question du contact, en créant, exactement comme nous l'avons vu dans « The Merry Men », un récit du tiers. À l'instar de Charles Darnaway, pris entre deux feux, Kéola se retrouve coincé entre deux mondes, au sens propre comme au sens figuré. Géographiquement parlant, il fait en effet l'expérience des deux côtés de l'île : dans la scène que nous avons citée, il rencontre les habitants de l'île, mais ne peut leur parler ; par la suite, abandonné en mer par son beau-père, il se retrouve sans le savoir sur la même île, mais du côté des habitants. Faire l'expérience de « the outer side<sup>3</sup> » revient donc à se rendre compte qu'il est revenu à l'endroit d'où il est parti. Cela lui permet également, en parlant aux habitants, d'avoir un autre point de vue sur l'endroit, d'apprendre son nom et son histoire, toutes ces choses que Kalamaké lui avait refusées :

[The Isle of Voices] had its name from a marvel, for it seemed the seaside of it was all beset with invisible devils ; day and night you heard them talking one with another in strange tongues ; day and night little fires blazed up and were extinguished on the beach ; and what was the cause of these doings no man might conceive[...]. They told him also that these fires and voices were ever on the seaside and in the seaward fringes of the wood, and a man might dwell by the lagoon two thousand years (if he could live so long) and never be any way troubled ; and even on the seaside the devils did no harm if let alone. Only once a chief had cast a spear at one of the voices, and the same night he fell out of a cocoanut palm and was killed<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 526 : « Le wagon avait changé. Ce n'était plus celui qui avait quitté le quai de la gare de Constitution. La plaine et les heures l'avaient traversé et métamorphosé » (*OeC*, p. 556).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 527-528 : « immobile comme une chose », « un symbole du Sud », « le compadrito aux traits indiens » (*OeC*, p. 557-558).

<sup>3</sup> *W 13*, p. 87 : « L'autre côté » (*Nvl 2*, p. 673).

<sup>4</sup> *W 13*, p. 88 : « L'île aux Voix tenait son nom d'un prodige, car il semblait que son rivage marin fût infesté de démons invisibles ; jour et nuit vous les entendiez se parler en d'étranges langues ; jour et nuit de petits feux flambaient et s'éteignaient sur la plage ; et quelle était la cause de ces menées, nul ne pouvait le concevoir [...]. Ils lui dirent aussi que ces feux et ces voix se manifestaient toujours au bord de la mer ou sur la lisière marine du bois, de sorte qu'un homme aurait pu habiter deux mille ans à côté du lagon (à supposer qu'il pût vivre aussi longtemps) sans être dérangé en rien ; et que même au bord de la mer les démons ne faisaient point de mal si on les laissait tranquilles. Une fois seulement, un chef avait lancé une lance à l'une des voix et le même soir il faisait du haut d'un cocotier une chute mortelle » (*Nvl 2*, p. 675).

Ce paragraphe offre une explication culturelle d'un phénomène mystérieux, ancrée dans une certaine culture polynésienne : ce dernier est devenu mythe, soutenu par des anecdotes exemplaires comme celle du chef ayant osé s'en prendre aux voix. Aussi bien Kéola que le lecteur détiennent, eux, la version non mythifiée de l'histoire. L'habileté de Stevenson est en fait d'avoir construit cette version sur un phénomène inacceptable pour le lecteur occidental, celui de la magie de Kalamaké et de la possibilité de la transportation ; de sorte que l'opposition des deux mondes se trouve extrêmement brouillée, installant *de facto* Kéola comme le lecteur dans la position du tiers. À partir de cette situation, Stevenson s'amuse clairement à radicaliser la différence entre les deux mondes. Il fait d'abord découvrir à Kéola que les habitants de l'île sont des cannibales, qui s'appêtent à le manger. Puis, alors que Kéola fuit de l'autre côté de l'île, il présente le tableau suivant :

It was all bare in the strong sun ; there was no sign of man, only the beach was trodden, and all about him as he went, the voices talked and whispered, and the little fires sprang up and burned down. All tongues of the earth were spoken there ; the French, the Dutch, the Russian, the Tamil, the Chinese. Whatever land knew sorcery, there were some of its people whispering in Keola's ear. That beach was thick as a cried fair, yet no man seen ; and as he walked he saw the shells vanish before him, and no man to pick them up. I think the devil would have been afraid to be alone in such a company ; but Keola was past fear and courted death<sup>1</sup>.

Le secret de Kalamaké s'avère partagé par les magiciens du monde entier, et notamment des pays occidentaux, ce qui achève de brouiller le tableau, puisque même « les hommes blancs », pour reprendre l'expression qu'utilise Kéola, emploient la magie. Parler de foire bruyante (« cried fair ») pour désigner ce rassemblement de personnes occupées à ramasser des feuilles qu'elles transformeront en dollars est évidemment une manière ironique de saper l'apparence mythique de ce rivage mystérieux. Ce tableau achève en tout cas de positionner Kéola dans un entre-deux : sur cette île où deux mondes entrent en contact, il n'appartient ni aux « primitifs », ni aux « civilisés », ces deux définitions étant renvoyées par le narrateur à leur inanité fondamentale. La bataille finale, qui met aux prises les habitants de l'île aux voix, est une manière ludique de résoudre la question et de sauver Kéola. Ce dernier, à la fin du récit, cherche tout de même le conseil d'un missionnaire, qui se contente de la réponse suivante : « As for this extraordinary rigmarole, you cannot do better than keep it to yourselves<sup>2</sup> ». Sachant qu'il nous a été dit, dans les

---

<sup>1</sup> *W* 13, p. 90 : « Ce rivage était nu, sous le puissant soleil ; on ne découvrait personne d'humain, mais la plage avait été foulée aux pieds, et partout autour de Kéola, à mesure qu'il avançait, les voix parlaient et chuchotaient, et les petits feux jaillissaient et s'éteignaient. On parlait toutes les langues de la terre : le français, le néerlandais, le russe, le tamoul, le chinois. Il y avait quelques représentants de tous les pays qui connaissaient la sorcellerie pour chuchoter à l'oreille de Kéola. Cette plage était peuplée comme une foire, bien qu'on ne vît personne ; et à mesure qu'il marchait, il voyait les coquillages disparaître devant lui, sans que personne les ramassât. Je crois que le diable lui-même aurait eu peur d'être seul en pareille compagnie ; mais Kéola avait dépassé la peur et courtoisait la mort » (*Nvl* 2, p. 677-678).

<sup>2</sup> *W* 13, p. 92 : « Quant à ces racontars sans queue ni tête, tu n'as rien de mieux à faire qu'à les garder pour toi » (*Nvl* 2, p. 681).

pages précédentes, que Kéola « knew white men are like children and only believe their own stories<sup>1</sup> », il apparaît clairement, en définitive, que les deux camps sont renvoyés dos à dos avec leurs croyances, et que le mieux loti reste Kéola et son pragmatisme ; l'île a certes été une zone de contact, mais ce contact n'a guère abouti à quoi que ce soit de positif, si ce n'est à une histoire fort plaisante.

### 3. Conclusion : le jardin aux sentiers qui bifurquent

Les modalités de rencontre avec l'autre, on le voit, ne sont pas exactement équivalentes chez les quatre auteurs de notre corpus. Dans de nombreux récits, Stevenson met en scène ce que l'on a pu appeler des histoires du tiers, au sens où le personnage principal du récit – ou, du moins, son narrateur, deux rôles qui sont loin de toujours se superposer chez Stevenson – s'y trouve en position de médiateur entre deux positions opposées, qu'il ne parvient que rarement à réconcilier. Dans les lignes précédentes, les exemples de « The Merry Men » et « The Isle of Voices » en offrent deux versions possibles : la première adopte (comme *The Master of Ballantrae*, entre autres) un point de vue tragique sur l'impossibilité de la rencontre, tandis que la deuxième la traite avec une certaine légèreté amusée. Les Jim Hawkins, Mackellar et autres David Balfour de l'œuvre stevensonienne sont autant de tiers circulant en permanence dans ce monde polarisé, à la recherche d'une solution déniée par l'organisation même de l'espace. Cette position d'entre-deux permet d'offrir à certains personnages une issue de secours dont ne disposent pas la plupart des personnages de Julio Cortázar. Chez ce dernier, en effet, la rencontre avec l'autre est dévorante : les protagonistes de « La lejana », « Axolotl » ou « La noche boca arriba », entre autres, en viennent à basculer définitivement dans le monde qu'ils contemplent, monde le plus souvent caractérisé par sa violence. Chez Cortázar, le trajet réel à travers l'espace est souvent minimal : peu de grands voyages ou de quête à l'autre bout du monde dans ses récits, mais une mise en contact par l'étrangeté, l'interstice entre un monde et un autre. Bioy Casares représente encore un autre cas de figure. Dans ses deux romans, la figure de l'autre est mouvante : l'île y représente toujours un mystère qui, une fois élucidé, fait apparaître la monstruosité du savant fou Morel ou Castel. L'autre, dans ce cas de figure, est celui qui s'exclut de l'humanité par ses expériences sur des cobayes humains devenus eux-mêmes des créatures étranges. Mais la découverte de l'île – qui relève plus du siège que du voyage – fait aussi advenir une autre rencontre, plus personnelle. Dans *La invención de Morel*, il s'agit du coup de foudre du narrateur pour Faustine, personnage qui n'est plus à proprement parler humain ; dans *Plan de evasión*, de l'étrange jeu pervers qui se joue

---

<sup>1</sup> *W 13*, p. 85 : « savait que les hommes blancs sont comme des enfants et qu'ils ne croient qu'à leurs propres histoires » (*Nvl 2*, p. 670).

entre Nevers et sa famille. Dans les deux cas, la rencontre avec l'altérité fantastique se double d'un retour sur soi qui clôt la boucle du parcours dans la mort (pour *La invención de Morel*) ou la disparition (pour *Plan de evasión*). Chez Borges, enfin, le principe même de ce schéma narratif est l'irrésolution de la rencontre. La structure de la double histoire y permet l'existence permanente de deux points de vue parallèles, mais le dénouement n'est presque jamais l'histoire d'une seule rencontre. À l'image de « El jardín de senderos que se bifurcan », la quête mène à sa propre multiplication à l'infini, laissant ouverte la possibilité d'un éternel recommencement de l'histoire.

Que quêtes et chasses, chez nos quatre auteurs, n'aboutissent pas forcément aux mêmes résultats est le résultat des particularités esthétiques de chacun d'eux. Cela ne doit pas occulter que tous tendent à problématiser de la même façon une structure narrative très ancienne. En rendant systématiquement ambigus les espaces classiques de représentation du *romance*, ils remettent en question l'idée même d'une organisation hiérarchique de ces espaces. L'échappée vers l'« autre royaume » n'y est en effet jamais fondamentalement positive, pas plus qu'une manière de réaffirmer la supériorité d'un espace initial, ce dernier étant au demeurant toujours traité avec une grande ambivalence. Ce faisant, ils contestent également la linéarité temporelle, qui supposerait que le monde du passé soit définitivement archaïque ou, au contraire, un idéal vers lequel revenir. Le refus de conclure qui s'exprime régulièrement dans les œuvres du corpus peut être lu, dans cette optique, comme une manière de transformer ce schéma narratif didactique en un cercle ou, pour reprendre le motif borgésien, en un labyrinthe. L'espace initial ne vaut pas plus que l'autre royaume, et inversement : à l'image de « Will o'the Mill » et de son étrange conclusion, nul ne sait s'il vaut mieux partir ou rester.

Faut-il en déduire que nos auteurs mettent plutôt en avant cet espace intermédiaire auquel leur parcours, comme nous l'avons vu, semble les destiner ? Il est évident que le refus de donner un sens clair au schéma narratif ci-dessus met chacun d'eux dans cette position d'entre-deux dont nous avons parlé à plusieurs reprises. Mais ce serait retrouver là une position rigide, celle-là même que ces quatre écrivains mettent en question ; s'il faut donner une valeur à cet espace intermédiaire, c'est bien celle d'être le lieu où prennent forme les possibles, les divers chemins que peut emprunter le récit avant d'en choisir un de manière définitive. Mackellar hésitant à pousser le Maître à la mer, le narrateur de « Después del almuerzo » faisant face à l'abandon possible de la créature qui l'accompagne : voilà la forme idéale du parcours fictionnel de nos auteurs, cristallisé dans le moment du choix et de l'apparition des infinies possibilités d'un trajet. Non pas un parcours d'un point à un autre, mais un jardin aux sentiers qui bifurquent.



## CHAPITRE 7

### « A NEAR NEIGHBOURHOOD WITH EPIC »

Les œuvres de notre corpus, nous ne cessons de le constater, font état d'un problème traité à l'aide de structures narratives très anciennes, adaptées à de nouvelles situations historiques. Cette démarche nous ramène à un univers littéraire qui, comme nous avons eu l'occasion de le voir à plusieurs reprises, plane sur toute la pratique fictionnelle de nos auteurs : cet épique dont Stevenson fait la base de la grande littérature. Florence Goyet a en effet montré ces dernières années, notamment dans son ouvrage consacré à l'épopée guerrière<sup>1</sup>, que l'épopée est à comprendre comme un texte de crise, présentant diverses solutions au lecteur et jouant ainsi le rôle de « gigantesque machine à penser<sup>2</sup> ». Cette thèse, explicitement opposée aux conceptions de Hegel et Lukács voyant l'épopée comme le genre de la stabilité et de la consolidation des valeurs, fait du « travail épique », comme l'auteur le nomme, une suite de problématisations : « on pourrait dire », écrit Florence Goyet, « que l'épopée n'est qu'une immense ébauche jusqu'à ce que le problème, la crise, soit pensé complètement<sup>3</sup> ». En déplaçant cette idée des épopées classiques aux textes contemporains, on pourrait dire que les souvenirs épiques, fort nombreux dans notre corpus, sont une trace de cette entreprise de problématisation d'une situation historique et géographique, en même temps qu'un énième signe de cet effort d'universalisation de ce problème. Cela suppose donc d'abandonner définitivement le mythe de l'univers épique parfait, coupé du présent, pour se situer davantage du côté d'une appréhension de l'épique comme *continuum* entre les époques, revitalisé par l'entrecroisement des genres, comme le propose par exemple Wai-Chee Dimock :

Plutôt que de voir l'épique comme un genre archaïque, définitivement derrière nous et dont la mort a été prononcée, je voudrais le voir comme un genre archaïque ayant fait une boucle dans le présent : en évolution constante, constamment stimulé par des langues étrangères, et se reproduisant à plusieurs échelles, témoin de l'apport d'environnements divers<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 567.

<sup>4</sup> Wai Chee Dimock, « Genre as World System: Epic and Novel on Four Continents », *Narrative*, vol. 14 / 1, janvier 2006, p. 96 : « Rather than seeing the epic as an archaic genre, completely behind us, and pronounceable as dead, I

Notons bien, également, qu'on ne saurait suivre cette logique critique en se référant principalement à la forme de l'épopée guerrière, point de départ du travail de Florence Goyet. Si on en retrouve bien des échos dans les œuvres étudiées, c'est plutôt dans des épopées du voyage comme *L'Odyssee*, *L'Énéide* et *La Divine Comédie* que notre analyse nous conduira, que ce soit par la mise en lumière de références intertextuelles ou par l'étude de macrostructures narratives relevant d'une forme de style épique ; notre propos, ainsi, ne restera jamais très éloigné du monde du *romance*. Il s'agira, donc, dans ce dernier mouvement de notre travail, de voir le « travail épique » comme l'expression par excellence des enjeux définis dans les pages précédentes : réapparaissent, dans ce dialogue avec les formes du passé, tous les dilemmes construisant l'équilibre des œuvres de nos auteurs, dans ce « near neighbourhood with epic » mentionné par Stevenson dans « Pastoral<sup>1</sup> ».

## 1. Réécritures épiques

Dans l'un des derniers chapitres de *Kidnapped*, David Balfour rencontre le notaire Rankeillor, à qui il raconte l'intégralité de ses tribulations. Ébahi par ce récit, ce dernier va tout de suite chercher du côté d'Homère pour définir les aventures de David – et, donc, le livre que le lecteur vient de lire :

'Well, well,' said the lawyer, when I had quite done, 'this is a great epic, a great Odyssey of yours. You must tell it, sir, in a sound Latinity when your scholarship is riper ; or in English if you please, though for my part I prefer the stronger tongue. You have rolled much ; *quae regio in terris* – what parish in Scotland (to make a homely translation) has not been filled with your wanderings<sup>2</sup>?'

La référence à l'*Odyssee*, ainsi que la variation sur la citation tirée de l'*Énéide*<sup>3</sup>, mettent sans ambiguïté *Kidnapped* dans la lignée d'un héritage épique. Mais cette référence est faite de façon amusée par Stevenson, qui la met dans la bouche d'un personnage à la fois éminemment sympathique et extrêmement pédant, s'exprimant par citations latines constantes. « He was more pedantic than I can represent him<sup>4</sup> », dit même David, tout en louant sa chaleur humaine et sa bienveillance. On peut rapprocher l'utilisation de l'héritage littéraire épique dans notre corpus de

---

would like to see it as an archaic genre that has made a loop into the present : still evolving, still energized by foreign tongues, and reproducing itself across many scales, bearing witness to the input of many environments ».

<sup>1</sup> *W* 29, p. 35 : « forte proximité avec l'épique ».

<sup>2</sup> *W* 6, p. 153 : « Bien, bien, dit le notaire quand j'eus terminé. C'est un vrai poème épique, une véritable Odyssée que votre histoire ! Il vous faudra, monsieur, la mettre en bon latin, lorsque vos études seront plus avancées, ou même en anglais, si vous voulez, quoique pour ma part je préfère la plus ancienne des deux langues. Vous avez beaucoup vagabondé : *quae regio in terris*... ; quelle paroisse d'Écosse (dirais-je par équivalence) n'a pas retenti de vos exploits ? » (*MB*, p. 183).

<sup>3</sup> Rankeillor ne donne que le début du v. 460, dans lequel Énée s'adresse à Achate : « quelle contrée sur terre n'est pas remplie de nos épreuves ? » (Virgile, *Œuvres complètes*, trad. Jeanne Dion et Philippe Heuzé, Paris, Gallimard, 2015, p. 273).

<sup>4</sup> *W* 6, p. 152 : « Il se montra plus pédant que je ne saurais l'exprimer » (*MB*, p. 182).

ce personnage de notaire : les emprunts et citations sont constants, au point de créer parfois des textes écrasants d'érudition (chez Borges, notamment), mais le tout est fait avec une grande liberté de ton, qui permet de déformer le moule épique, tout en gardant certaines de ses leçons. On cherchera donc ici à étudier à la fois les réécritures des textes épiques canoniques et l'utilisation des thèmes de l'épopée dans le traitement d'événements historiques plus récents, afin de voir comment se traduit ce « travail épique » moderne.

## 1.1. Odyssées

Parce qu'elle porte en son cœur la question du voyage et du retour chez soi, l'*Odyssée* est très logiquement l'épopée dont les souvenirs sont les plus présents dans notre corpus. La structure du poème homérique, sans cesse en mouvement d'un lieu à l'autre mais toujours orientée, en définitive, vers le retour au lieu d'origine, trouve de nombreux échos dans la manière dont Stevenson organise ces récits, définis par Jean-Pierre Naugrette comme étant invariablement des « quêtes de l'origine<sup>1</sup> ». Le sens de l'*Odyssée* est, en même temps, suffisamment ambigu pour permettre de multiples relectures s'attachant à ces questions de l'origine et du déplacement ; comme le rappelle Pietro Pucci, le poème d'Homère peut être lu à la fois comme un *Bildungsroman*, au sens d'« une expérience douloureuse qui transforme le héros et lui permet d'atteindre la pleine mesure de son humanité », et comme « un feuilleton qui pourrait virtuellement ne jamais finir », avec une suite d'aventures qui « ne se propose pas de dégager un message moral [et] ne cherche qu'à s'abandonner à un plaisir sans fin<sup>2</sup> ». Cette double lecture possible de l'*Odyssée*, déjà mise en avant par Jankélévitch dans son étude de la vision moderne d'Ulysse<sup>3</sup>, est extrêmement fructueuse pour lire les œuvres de notre corpus en relation avec les différentes problématiques soulevées jusqu'ici. La présence du texte homérique, bien sûr, est directe dans ces œuvres. Comment ne pas voir par exemple, dans les premières pages de *La invención de Morel*, un souvenir de l'arrivée d'Ulysse dans l'île des Phéaciens ? Lorsque le narrateur, sale et hirsute, rêve d'aborder la mystérieuse jeune femme qui contemple le coucher du soleil, c'est la rencontre entre Ulysse et Nausicaa qui se rejoue fictivement :

Ahora, invadido por suciedad y pelos que no puedo extirpar, un poco viejo, crío la esperanza de la cercanía benigna de esta mujer indudablemente hermosa.

Confío en que mi enorme dificultad sea instantánea : pasar la primera impresión. Ese falso impostor no me vencerá<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson. L'aventure et son double, op. cit.*, p. 45.

<sup>2</sup> Pietro Pucci, *Ulysse Polutropos*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 29-30.

<sup>3</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, notamment p. 349-359.

<sup>4</sup> *Nov*, p. 27 : « Et voilà qu'à présent, envahi de saleté, de cheveux et d'une barbe que je ne puis extirper, quelque peu vieilli, je caresse l'espoir de la proximité bienfaisante de cette femme indubitablement belle. J'ai conscience que, pour



Le fait que le narrateur voit ensuite Faustine avec un joueur de tennis est une manière de filer la référence, en remplaçant les servantes jouant à la balle chez Homère par une figure plus moderne. Ce type de référence est fréquent dans notre corpus. Cependant, plutôt que de nous livrer à un catalogue qui n'aurait qu'un intérêt limité, nous nous proposons d'étudier ici les résonances de l'*Odyssée* dans l'intégralité de deux œuvres, *The Wrecker* de Stevenson et *Bestiario* de Cortázar, puis dans la célèbre nouvelle « El immortal » de Borges. Il s'agit, ce faisant, de ne pas se contenter de penser la référence homérique comme un jeu de citation, mais bien de montrer que les thèmes et l'imaginaire narratif de l'*Odyssée* irriguent l'écriture même de nos auteurs.

#### a. *Bestiario, une Odyssée avortée*

Il est forcément difficile de dire d'un recueil de nouvelles qu'il s'inspire de la structure d'un poème épique conçu comme une unité, tant les règles d'organisation d'un rassemblement de textes empêchent, par principe, l'homogénéité narrative d'un récit unique. La récurrence des souvenirs homériques dans *Bestiario* est pourtant très frappante, au point qu'on peut voir se dessiner dans le recueil comme une trame secrète, qui réutilise une partie de l'*Odyssée*.

Ce processus est présent dès la première page du conte qui ouvre le recueil, « Casa tomada », lorsque le narrateur évoque sa sœur, Irène. En plus de porter un prénom d'origine grecque, cette dernière est décrite avec insistance passant ses journées à tricoter, et même à défaire, parfois, son ouvrage :

Se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba ; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas<sup>1</sup>.

La remarque est faite avec une certaine légèreté, sans que l'action de tricoter relève d'un enjeu aussi important que le tissage de Pénélope ; mais le fait d'y consacrer autant de lignes est troublant, tout comme la mention, dans les lignes précédant directement ce passage, du fait qu'Irène, par le passé, « rechazó dos pretendientes sin mayor motivo<sup>2</sup> ». L'emploi du terme « pretendientes », qui évoque instantanément l'*Odyssée*, contribue à faire d'Irène, dans ce premier portrait, une version modernisée, et en partie déformée, de la Pénélope homérique. Par ailleurs, à

---

moi, la difficulté la plus grande sera instantanée : triompher de la première impression. Cette image trompeuse de moi-même ne l'emportera pas sur moi » (*Rom*, p. 20-21).

<sup>1</sup> C, p. 163-164 : « Elle passait la journée à tricoter sur le divan de sa chambre. Je ne sais pas pourquoi elle tricotait tellement, c'est, je crois, pour les femmes, un grand prétexte à ne rien faire. Mais Irène, elle, tricotait toujours des choses utiles, des pull-overs pour l'hiver, des chaussettes pour moi, des châles et des liseuses pour elle. Parfois, elle tricotait un gilet puis le redéfaissait en un tournemain uniquement parce qu'un détail lui avait déplu ; c'était amusant de voir dans la corbeille le tas de laine ondulée qui refusait de perdre sa forme passagère » (*Nhc*, p. 27-28).

<sup>2</sup> C, p. 163 : « avait refusé deux prétendants sans motif sérieux » (*Nhc*, p. 27).

l'échelle plus globale du recueil, « Casa tomada » semble avoir le même rôle d'ouverture que les deux premiers chants de l'*Odyssée*. On y retrouve la même pesanteur du passé, que nous avons étudié dans le chapitre précédent, et la même nostalgie pour un âge d'or révolu que celle qui s'exprime dans les propos de Télémaque à Athéna dans le chant 1<sup>1</sup>. On y trouve, surtout, la même « occupation » des lieux : à l'image du palais d'Ithaque, envahi par les corps étrangers que sont les prétendants, la maison des deux personnages du conte de Cortázar se voit prise d'assaut par des intrus qui ne seront jamais identifiés. Comme dans un raccourci des deux premiers chants de l'*Odyssée*, où Télémaque ne cesse de peindre le tableau d'une maison en train de céder peu à peu sous les coups de butoir des prétendants<sup>2</sup>, l'espace vital du frère et de la sœur s'amenuise en très peu de temps, chaque pièce étant progressivement abandonnée aux mystérieux « autres ». La logique de « Casa tomada », évidemment, est très différente du début de l'*Odyssée*. Alors que les deux premiers chants du poème d'Homère montrent la naissance d'une lutte contre l'envahissement, initiée par la visite d'Athéna à Télémaque, le récit de Cortázar est l'histoire d'un abandon total, sans aucune velléité de résistance. Cette différence est très frappante dans deux scènes étrangement semblables, qui voient le narrateur de « Casa tomada » et Télémaque repoussés de leur lieu de vie habituel par les intrus. Télémaque, violemment pris à parti par les prétendants<sup>3</sup>, se réfugie dans la salle du trésor d'Ulysse, verrouille la porte et, en tête-à-tête avec la servante Euryclée, lui demande de préparer du vin pour son voyage à Pylos. Cette dernière cherche à l'en dissuader, mais Télémaque persiste, puis va rejoindre les prétendants. Réécrite dans « Casa tomada » au moment où le narrateur entend pour la première fois le bruit des « autres », la scène n'a plus du tout le même sens :

Me tiré contra la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo ; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

-Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

-¿Estás seguro?

Asentí.

-Entonces – dijo recogiendo las agujas – tendremos que vivir en este lado<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Voir notamment les vers 231 à 251.

<sup>2</sup> « tous ruinent ma maison » (I, V. 258), « notre abondance s'use » (II, v. 58), « ma maison succombe affreusement » (II, V. 63-64), entre autres (Homère, *L'Odyssée*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte, 2004, p. 20, 29 et 30).

<sup>3</sup> « Ils l'insultaient, ils l'assiégeaient de leurs sarcasmes » (II, v. 323, *ibid.*, p. 37).

<sup>4</sup> C, p. 165 : « Je me jetai contre [la porte] avant qu'il ne fût trop tard et je la fermai précipitamment en pesant sur elle de tout mon poids, la clé était heureusement de notre côté et, pour plus de sûreté, je poussai le gros verrou./ Je revins à la cuisine, je fis chauffer de l'eau et, en entrant dans la chambre avec le plateau à maté, je dis à Irène:/ - J'ai dû verrouiller la porte du couloir. Ils ont pris l'aile du fond./ Elle laissa tomber son tricot et me regarda de ses yeux las et graves./ - Tu es sûr ?/ Je hochai la tête./ - Alors, dit-elle en reprenant ses aiguilles, il nous faudra vivre de ce côté-ci » (*Nbc*, p. 29).

On retrouve là l'ordre exact des actions faites par Télémaque : le verrouillage de la porte, la préparation d'une boisson, l'échange en tête-à-tête avec une femme. Mais, là où Télémaque est dans l'action, les personnages de « Casa tomada » sont dans le plus complet immobilisme. Le remplacement du vin par le maté n'en est qu'un symbole, le plus important étant que le frère comme la sœur prennent acte de « l'occupation » de leur maison, sans jamais soulever l'idée d'une résistance à cette occupation. La dernière réplique d'Irène l'atteste clairement, avec l'emploi de la forme verbale *tendremos que* qui ne laisse aucune ambiguïté sur la manière de percevoir la situation comme inéluctable. Alors que le retrait derrière la porte verrouillée était, pour Télémaque, un passage provisoire destiné à mettre en place un plan, il est, pour les personnages de Cortázar, une acceptation définitive de leur sort. Si « Casa tomada » comme le deuxième chant de l'*Odyssee* se concluent tous les deux par le départ de la « maison occupée », ce départ possède deux sens différents : la fuite hors de la maison de Buenos Aires est un abandon définitif, tandis que le départ de Télémaque est le prélude à une reconquête du palais perdu. De sorte que « Casa tomada », à l'aune de cette conclusion, apparaît bien comme une sorte de télémachie avortée, de réécriture d'une *Odyssee* où l'immobilisme aurait pris le pas sur l'action. Comme un symbole de cette destruction des valeurs homériques, la dernière image que nous avons de l'intérieur de la maison se fait par un retour à la pelote de laine d'Irène : « El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo<sup>1</sup> ». Irène se révèle ici définitivement comme une fausse Pénélope, abandonnant sans aucun regard ce qui, dans le poème homérique, incarne l'espoir du retour et la résistance à l'occupation.

Le deuxième texte de *Bestiario*, « Carta a una señorita en París », ne comporte pas un intertexte homérique aussi frappant. Son enchaînement avec « Casa tomada » relève néanmoins de la même logique que celui qui fait se suivre, chez Homère, la télémachie et la découverte d'Ulysse, en pleurs, sur les rivages de l'île de Calypso. Après la « maison occupée », c'est en effet l'exil dans un lieu étranger qui nous est présenté. « Andree, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha<sup>2</sup> », sont les premiers mots de la lettre que le personnage principal envoie à l'amie dont il occupe l'appartement. Contrairement à Ulysse, l'intéressé n'est en rien contraint à cet exil, mais toute sa lettre exprime le traumatisme du voyage et du départ, dont la régurgitation de lapins sera le symptôme :

He cerrado tantas maletas en mi vida, me he pasado tantas horas haciendo equipajes que no llevaban a ninguna parte, que el jueves fue un día lleno de sombras y correas, porque cuando yo veo las correas de las valijas

---

<sup>1</sup> C, p. 168 : « Son tricot pendait entre ses mains, les fils de laine allaient jusqu'à la porte et se perdaient en dessous. Quand elle s'aperçut que les pelotes étaient restées de l'autre côté, elle lâcha le tricot sans un regard » (*Nbc*, p. 31).

<sup>2</sup> C, p. 168 : « Je ne voulais pas venir vivre dans votre appartement de la rue Suipacha, Andree » (*Nbc*, p. 34).

es como si viera sombras, elementos de un látigo que me azota indirectamente, de la manera más sutil y más horrible<sup>1</sup>.

La métamorphose de la valise en fouet, produite par la répétition en chiasme des substantifs *sombras* et *correas*, renvoie une image extrêmement violente du voyage, perçu comme une torture répétée. Le fait que le fouet soit l'un des emblèmes de Poséidon, tourmenteur d'Ulysse et principal responsable de ses errances, est évidemment troublant. Le parallèle, néanmoins, s'arrête là, puisque l'épisode chez Calypso est, dans l'*Odyssée*, très court, et aboutit à un départ rapide d'Ulysse en mer, alors que le texte de Cortázar s'attarde sur le phénomène mystérieux des lapins vomis par le narrateur. Subsistent cependant plusieurs références épiques, dont la mention d'un buste d'Antinoüs sur lequel grimpent les lapins et qui, même s'il renvoie au favori d'Hadrien, fait forcément penser à l'un des chefs des prétendants de Pénélope. Une scène où le narrateur observe les lapins à ses pieds fait aussi advenir l'image des dieux homériques assis sur l'Olympe, observant le désordre des actions humaines :

Así es que saltan por la alfombra, a las sillas, diez manchas livianas se trasladan como una moviente constelación de una parte a otra, mientras yo quisiera verlos quietos, verlos a mis pies y quietos – un poco el sueño de todo dios, Andrée, el sueño nunca cumplido de los dioses<sup>2</sup>.

La lettre file la comparaison qui fait de cet appartement un étrange Olympe, en le situant au-dessus de « los rígidos cielos del primero y el segundo piso<sup>3</sup> ». Le narrateur devient même, à la fin du conte, un dieu cruel, qui tue ses adorateurs en les jetant du haut de la fenêtre.

Les lapins sont un des nombreux exemples de la troisième étape de la référence homérique dans *Bestiario*. Comme son titre l'indique, le recueil est parcouru par de nombreuses créatures, plus ou moins réalistes, dont la succession produit le même type d'effets que les diverses aventures merveilleuses d'Ulysse. Le fait que les lapins de « Carta a una señorita en París », premières apparitions de ce type, soient présentés par le biais d'une narration adressée, et donc susceptible d'être mise en doute, est de ce point de vue révélateur : la lettre, en un sens, remplace le récit d'Ulysse aux Phéaciens, afin de créer un dispositif narratif où le merveilleux est d'abord pris en charge par un témoignage, avant que l'on oublie, au fil de la lecture, le procédé. Dans ce parcours que mène *Bestiario*, les souvenirs des aventures d'Ulysse de Troie à l'arrivée chez Calypso (chants 9 à 12 de l'*Odyssée*) sont nombreux, et notamment trois épisodes : Circé, les Sirènes et la rencontre avec les morts. Le recueil ne suit pas l'ordre du poème homérique dans ces évocations,

---

<sup>1</sup> C, p. 169: « J'ai fermé tant de valises dans ma vie, j'ai passé tant d'heures à faire des bagages qui ne menaient nulle part que le jeudi fut un jour plein d'ombres et de courroies. Quand je vois les courroies des valises, il me semble voir des ombres, les lanières d'un fouet qui me cingle indirectement de la façon la plus subtile et la plus terrible » (*Nbc*, p. 35).

<sup>2</sup> C, p. 173 : « C'est pour cela qu'ils se mettent à sauter sur le tapis, sur les chaises, dix taches légères qui sans cesse vont et viennent en une mouvante constellation alors que je voudrais tant les voir immobiles, couchés sagement à mes pieds – c'est un peu le rêve de tous les dieux, Andrée, un rêve jamais réalisé » (*Nbc*, p. 38).

<sup>3</sup> C, p. 175 : « les cieus rigides du premier et du deuxième étage » (*Nbc*, p. 40).

puisque, dans l'*Odyssee*, Ulysse et ses compagnons atteignent d'abord l'île de Circé (chant 10), qui leur conseille de rendre visite aux morts (chant 11), puis reviennent chez elle avant de faire l'expérience des Sirènes (chant 12). Dans *Bestiario*, l'ordre est quelque peu modifié quoique, comme nous allons le voir, il soit possible de lire cet intertexte de plusieurs manières : les deux nouvelles pouvant être lues comme une rencontre avec les morts, « Ómnibus » et « Las puertas del cielo », encadrent le souvenir des Sirènes (« Cefalea ») et la réécriture de l'épisode de Circé (« Circe »).

Nous nous attarderons plus en détail sur « Ómnibus » et « Las puertas del cielo » dans la partie consacrée aux réécritures du thème épique de la rencontre avec les morts. Notons bien que la référence homérique n'y est pas forcément mise en avant, notamment dans la seconde nouvelle, où l'intertexte est plutôt *La Divine Comédie*. Il y a néanmoins dans « Ómnibus » un motif qui peut faire penser à l'*Odyssee*, au-delà du thème du voyage au pays des morts – qui n'est, dans ce conte, qu'une interprétation parmi d'autres. L'une des spécificités de l'autobus dans lequel monte le personnage principal, Clara, est en effet que les passagers, en plus d'avoir un comportement extrêmement étrange envers elle, tiennent tous des bouquets de fleurs, au point que l'autobus en est rempli. « Está casi bien que todos en el ómnibus tengan ramos<sup>1</sup> », se dit-elle, le « casi » montrant bien que ce phénomène est relativement surprenant. Or la deuxième étape d'Ulysse au retour d'Ithaque, après le massacre rapidement évoqué d'Ismaros, est « le pays des mangeurs de fleurs<sup>2</sup> », les Lotophages. On sait que le lotus provoque l'oubli du retour, et oblige Ulysse à ramener par la force ceux de ces compagnons qui y ont goûté. Homère ne donne guère de détails sur l'apparence des Lotophages, mais on imagine que leur oubli des réalités de la vie pourrait leur donner une expression semblable à certains de ces voyageurs de l'autobus de Cortázar, entourés de fleurs :

Y ahora el señor de los claveles rojos tenía vuelta la cabeza hacia atrás y miraba a Clara, la miraba inexpresivamente, con una blandura opaca y flotante de piedra pómez. Clara le respondía obstinada, sintiéndose como hueca ; le venían ganas de bajarse (pero esa calle, a esa altura, y total por nada, por no tener un ramo)<sup>3</sup>.

On remarque que Cortázar parvient, dans la description de ce regard, à évoquer à la fois le vide et l'immobilité, par la comparaison surprenante avec la pierre. La proximité est frappante avec le regard des axolotls, qui suscite le même type de fascination. Lorsqu'un jeune homme, sans fleurs, entre à son tour dans le bus, il est lui aussi comme capturé par les regards des autres : « de adelante tiraban las miradas del guarda y las dos chiquilinas, de la señora de los gladiolos, hasta

---

<sup>1</sup> C, p. 186 : « Il est presque normal que tout le monde dans l'autobus ait des bouquets » (*Nbc*, p. 52).

<sup>2</sup> Homère, *L'Odyssee*, *op. cit.*, IX, v. 84, p. 144.

<sup>3</sup> C, p. 188 : « Et maintenant le monsieur aux œillets rouges avait tourné la tête en arrière et regardait Clara, il la regardait d'un air inexpressif, avec une douceur opaque et flottante de pierre ponce. Clara soutenait son regard mais elle se sentait comme vide ; il lui venait des envies de descendre de l'autobus (mais cette rue, si loin de son arrêt, mais pourquoi au fond, pour rien, parce qu'elle n'avait pas de bouquet) » (*Nbc*, p. 54).

que el muchacho se dio vuelta para mirarlos como aflojando<sup>1</sup> ». Comme le pays des Lotophages, l'autobus provoque à la fois le rejet et la contamination : rejet parce qu'il appartient clairement à un monde différent, où le temps ne s'écoule pas de la même manière ; contamination, mais à retardement, puisque, une fois échappés de l'autobus, Clara et le jeune homme avec qui elle a sympathisé s'en vont, à leur tour, acheter un bouquet de fleurs. Comme Ulysse et ses compagnons, Clara et son compagnon se sortent de ce piège, mais la structure du conte permet de conclure sur une certaine ambiguïté, sans que l'on sache bien si, munis de leurs fleurs, ils ne sont pas à leur tour devenus comme ces Lotophages modernes.

Dans le texte suivant du recueil, « Cefalea », apparaît une autre forme de fascination, celle des Sirènes. Là encore, c'est bien une version déformée de l'épisode homérique à laquelle nous avons affaire : car le chant ensorcelant, mais mortel, des Sirènes y est remplacé par un autre type de son envahissant le cerveau, celui des céphalées. La nouvelle est très complexe, car elle ne donne jamais de réponse à la provenance de ces céphalées, qui semblent néanmoins clairement en lien avec ces créatures indéfinissables que le narrateur élève, les mancuspies. Les cris de celles-ci semblent en effet toujours accompagner, si ce n'est créer, l'arrivée des céphalées, à l'image de ce passage où le narrateur est réveillé par leurs cris :

De pronto estamos sentados a oscuras, oyendo a oscuras porque se oye mejor. Algo les pasa a las mancuspias, el rumor es ahora un clamoreo rabioso o aterrado, se distingue el aullido afilado de las hembras y el ulular más bronco de los machos, se interrumpen de pronto y por la casa se mueve como una ráfaga de silencio, entonces otra vez el clamoreo crece contra la noche y la distancia. No pensamos en salir, demasiado es estar oyéndolas, uno de nosotros duda si los alaridos son fuera o aquí porque hay momentos en que nacen como desde dentro, y a lo largo de esa hora entramos en un cuadro *Aconitum* donde todo se confunde y nada es menos cierto que su contrario. Sí, las cefaleas vienen con tal violencia que apenas se las puede describir<sup>2</sup>.

On voit comment, dans ces lignes, Cortázar installe progressivement une grande ambivalence dans le rapport cause/conséquence. Si les premières phrases paraissent clairement indiquer que le cri des mancuspies réveille les personnages en même temps qu'il les repousse, les suivantes complexifient cette explication, à partir du moment où l'un d'eux « duda si los alaridos son fuera o aquí ». Soudainement, naît la possibilité que les cris des mancuspies soient une projection, voire une invention d'un esprit malade ; le fait est qu'aussitôt après ces cris, les céphalées commencent,

---

<sup>1</sup> C, p. 188 : « les regards du receveur, des deux petites et de la dame aux glaïeuls le tiraient vers l'avant et finalement il dut se retourner pour les regarder, comme s'il faiblissait » (*Nbc*, p. 54).

<sup>2</sup> C, p. 202 : « Soudain, nous nous retrouvons assis dans l'obscurité, écoutant dans l'obscurité parce qu'on entend mieux. Il arrive quelque chose aux mancuspies, le bruit est devenu une plainte rageuse ou terrifiée, on distingue le piaulement suraigu des femelles, le ululement plus rauque des mâles, ils s'arrêtent brusquement et dans la maison se déplace comme une rafale de silence, puis les clameurs remontent contre la nuit et la distance. Nous ne pensons pas sortir, c'est déjà bien assez de les entendre, l'un de nous se demande même si les cris sont dehors ou ici car il y a des moments où ils naissent comme de l'intérieur et au bout d'une heure nous présentons tous les symptômes pour *Aconitum* où tout se confond et où rien n'est moins sûr que son contraire. Oui, les céphalées déferlent avec une telle violence qu'on peut à peine les décrire » (*Nbc*, p. 67).

comme le souligne la dernière phrase. Tout se passe donc comme si les mancupies avaient le pouvoir de créer ces maux de tête, qui sont évoqués comme des phénomènes d'une violence hors du commun. Comme les Sirènes chez Homère, il semble impossible d'avoir une idée précise de l'apparence des mancupies, les détails physiques fournis par le narrateur donnant l'impression d'une curieuse hybridité. Ces mystérieuses créatures, par leur cri, deviennent de possibles menaces, au point que le narrateur est persuadé qu'elles entourent la maison comme pour l'attaquer. Dans le dernier paragraphe, il est donc obligé de s'enfermer chez lui pour ne pas être pris au piège des mancupies, qui semblent pourtant être autant à l'intérieur de lui que dehors, dans leurs cages :

El cráneo comprime el cerebro como un casco de acero - bien dicho. Algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza. Entonces la casa es nuestra cabeza, la sentimos rondada, cada ventana es una oreja contra el aullar de las mancupias ahí afuera<sup>1</sup>.

Sans que l'on sache bien ce qui est premier – les céphalées, ou le cri des mancupies –, il semble bien que le résultat soit de créer la confusion dans l'esprit du narrateur, comme les Sirènes le font dans celui d'Ulysse. La différence, qui est de taille, est bien sûr que le chant des Sirènes est attirant, alors que celui des mancupies est repoussant ; le narrateur utilise d'ailleurs la comparaison avec le poison pour définir l'effet des céphalées, l'assimilant d'abord à une piqûre d'abeille, puis à « esta terrible serpiente cuyo veneno actúa con espantosa intensidad<sup>2</sup> ». La tentative d'ignorer ce cri semble bien présente dans les dernières phrases de la nouvelle, mais avec, là encore, une grande ambiguïté :

Por sobre el manual nos estamos mirando, y si uno de nosotros alude con un gesto al aullar que crece más y más, volvemos a la lectura como seguros de que todo está hora ahí, donde algo viviente camina en círculo aullando contra las ventanas, contra los oídos, el aullar de las mancupias muriéndose de hambre<sup>3</sup>.

Le doute vient ici de l'expression « como seguros de que todo está hora ahí », qui laisse à penser que le narrateur cherche à ignorer les cris de l'extérieur et se concentre sur ce qui se passe à l'intérieur de sa tête ; or la syntaxe de la phrase tend à mêler les deux de manière inextricable, sans que le lecteur puisse trancher sur ce qui se passe réellement. Le « algo viviente », notamment, est troublant, car il renvoie à une indéfinition sur la cause des céphalées, alors même que la fin de la phrase fait réapparaître le cri des mancupies. Au-delà des grandes différences qui les séparent, c'est sans doute là que le texte de Cortázar se rapproche le plus de celui d'Homère : dans cette

---

<sup>1</sup> C, p. 206 : « Le crâne comprime le cerveau comme un casque d'acier – bien dit. Quelque chose de vivant tourne en rond dans la tête. Mais c'est la maison qui est notre tête, nous la sentons cernée, chaque fenêtre est une oreille contre le hurlement des mancupies là dehors » (*Nbc*, p. 70).

<sup>2</sup> C, p. 206 : « ce terrible serpent dont le venin agit avec une effrayante intensité » (*Nbc*, p. 70).

<sup>3</sup> C, p. 206 : « Nous nous regardons par-dessus le manuel et si l'un de nous signale d'un geste les hurlements de plus en plus forts, nous reprenons notre lecture comme si nous étions sûrs que tout cela à présent se passe ici, où quelque chose de vivant tourne en rond en hurlant contre les fenêtres, contre les oreilles, le hurlement des mancupies qui sont en train de mourir de faim » (*Nbc*, p. 70).

façon de faire s'incarner un sentiment envahissant, à l'intensité presque inhumaine – la douleur chez le premier, le désir chez le second – au travers du son produit par des créatures imaginaires. Cortázar y ajoute cette incertitude narrative sur la santé mentale du narrateur, dont on ne peut s'empêcher de penser qu'il est susceptible de faire de ces créatures une projection de ses douleurs.

La dernière étape de ce parcours odysseéen concerne la référence la plus évidente au poème d'Homère, la nouvelle « Circe ». Nous avons vu dans le chapitre 4 que Cortázar y modifie sensiblement le personnage de la magicienne d'Homère, en l'humanisant de façon à en faire une figure de l'obsession névrotique. Cela est d'autant plus marquant que la référence directe à l'*Odyssée* y est pour ainsi dire absente : à l'exception du titre, qui ne laisse aucun doute quant à l'intertexte, le corps du récit ne comporte aucune citation d'Homère, ni même de mention du nom de Circé. C'est donc par des allusions plus voilées que Cortázar fait le lien entre le personnage de Delia et la magicienne de l'épopée. Le travail d'ouverture de la nouvelle, notamment, suit la trame de l'*Odyssée*, en commençant par la peur qui entoure la maison des Mañara, identique à celle qui prend les compagnons d'Ulysse lorsque ce dernier souhaite explorer l'île d'Aiaïé. Les mises en garde de ceux-ci sont transformées par Cortázar en « chismes entrecortados<sup>1</sup> » destinés au personnage principal, Mario, pour le dissuader de fréquenter Delia Mañara. Comme chez Homère, l'une des premières apparitions de Delia se fait entourée d'animaux, avec lesquels elle semble développer un rapport privilégié :

Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos. La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita. Todos se asombraban, hasta Mario que les tenía poco miedo. Y las mariposas venían a su pelo – Mario vio dos en una sola tarde, en San Isidro –, pero Delia las ahuyentaba con un gesto liviano<sup>2</sup>.

Ce tableau du personnage féminin entouré d'animaux renvoie à l'évidence au passage où les éclaireurs envoyés par Ulysse sont abordés par des fauves dressés par Circé, et tout aussi soumis que le chien des lignes ci-dessus :

Autour étaient des loups des montagnes et des lions  
qu'elle avait su ensorceler avec ses drogues.  
Ils ne bondirent pas sur les hommes, tout au contraire :  
ils s'approchaient pour les flatter de leur puissante queue.

---

<sup>1</sup> C, p. 206 : « ragots dits de bouche à oreille » (*Nbc*, p. 71).

<sup>2</sup> C, p. 208 : « Un chat suivait Delia. Tous les animaux se montraient soumis envers Delia, Mario n'aurait pu dire si c'était par peur ou par affection, mais ils les suivaient sans qu'elle prit la peine de les regarder. Une fois, il vit un chien reculer quand Delia voulut le caresser. Elle l'appela (ils étaient place Onze, c'était le soir) et le chien s'avança d'un air soumis – peut-être content – jusqu'à sa main. Mme Mañara disait que Delia avait joué avec une araignée quand elle était petite. Cela horrifiait tout le monde, même Mario qui pourtant n'en avait pas peur. Et les papillons se posaient sur les cheveux de Delia. Mario l'avait vue en chasser deux d'un geste léger dans un même après-midi » (*Nbc*, p. 72).



Comme lorsque les chiens flattent leur maître qui revient  
d'un banquet, car toujours il leur apporte des douceurs,  
ces loups de forte griffe et ces lions les entouraient,  
flatteurs<sup>1</sup>.

Comme Circé, Delia paraît plus proche du monde animal que du monde humain, tout en ayant une autorité naturelle sur ces animaux dont certains sont, dans *L'Odyssée*, des humains métamorphosés par ses soins. Transparaît également, dans le passage cité, l'idée de la menace que la jeune femme peut représenter, quoique celle-ci reste encore voilée. Comme Circé, que les compagnons d'Ulysse entendent « chanter à belle voix en tissant de la toile<sup>2</sup> », Delia associe musique et couture lorsqu'elle invite Mario chez ses parents. Elle est également, même si cela n'est jamais souligné trop lourdement, rapprochée du monde de la magie, notamment dans la phrase suivante : « hizo un gesto como para abrir una puertecita en el aire, un ademán casi mágico<sup>3</sup> ». On remarquera que le « casi » sert justement à laisser légèrement à distance la référence mythique. Quelques lignes avant, Delia endosse également le pouvoir oraculaire de Circé, en annonçant la mort d'un poisson rouge ; la trivialité de la prédiction est révélatrice de la manière dont Cortázar cherche à inscrire la référence dans un cadre plus familier, en remplaçant les annonces sur Charybde et Scylla par la mort à venir d'un banal poisson.

Plusieurs petits détails contribuent ainsi à construire, avec discrétion, un univers où la trame de *L'Odyssée* est essentielle. La mort de Rolo, l'un des anciens soupirants de Delia, le crâne fracturé par une chute dans les escaliers devant la maison des Mañara, rappelle ainsi fortement la chute d'Elpénor, le compagnon d'Ulysse qui se brise le cou après avoir manqué l'escalier<sup>4</sup>. Tous ces éléments, associés au titre, font que le dénouement de la nouvelle, pour tout lecteur ayant une connaissance ne serait-ce que rapide de *L'Odyssée*, ne peut être une surprise. Tous, en effet, conduisent à l'assimilation finale de Delia à une nouvelle Circé dont les filtres magiques seraient quelque peu différents, jusqu'à la réécriture de la scène de confrontation entre Ulysse et Circé. Bien que nous ayons déjà commenté cette scène précédemment, il est nécessaire de préciser qu'elle s'avère être très exactement calquée sur l'épisode de *L'Odyssée*. On y retrouve la même amabilité initiale de la magicienne, le même geste pour tendre le produit empoisonné, la même réaction du personnage masculin, et enfin les mêmes lamentations finales :

Je sautai sur Circé comme pour la tuer.  
Elle, avec un grand cri, s'effondra, me prit les genoux  
et, tout en gémissant, me dit ces paroles ailées<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Homère, *L'Odyssée, op. cit.*, X, v. 212-219, p. 166.

<sup>2</sup> *Ibid.*, X, v. 221-222.

<sup>3</sup> C, p. 216 : « Elle fit un geste comme pour ouvrir une petite porte dans l'air, un geste presque magique » (*Nbc*, p. 79).

<sup>4</sup> Voir X, v. 551-560.

<sup>5</sup> Homère, *L'Odyssée, op. cit.*, X, v. 322-324, p. 169.

Cuando le tiró los pedazos a la cara, Delia se tapó los ojos y empezó a sollozar, jadeando en un hipo que la ahogaba, cada vez más agudo el llanto<sup>1</sup>.

Cortázar travaille les moindres détails du parallèle, au point de reproduire la touche de couleur dominante dans le texte homérique : les « portes scintillantes » et les « clous d'argent<sup>2</sup> » de la demeure de Circé trouvent ainsi un écho dans le « plato de alpaca<sup>3</sup> » que tient Delia, et le jeu sur le scintillement de la lune. Le dénouement, en revanche, est fort différent d'Homère : alors que Circé se révèle une alliée précieuse pour Ulysse et ses hommes, la nouvelle de Cortázar laisse comme dernière image de Delia celle d'une jeune femme effondrée sur un canapé, en pleurs, définitivement prisonnière de sa névrose. En s'approchant au plus près de la référence homérique, Cortázar en déchire également la trame, en mettant en avant toute la différence entre sa Circé et celle d'origine : Delia n'est pas et n'a jamais été une magicienne, juste une malade que le récit a subtilement enfermée dans une identification progressive, prenant le lecteur au piège de cette association intertextuelle.

La lecture de *Bestiario* laisse donc apparaître assez clairement un réseau assez dense de références à l'*Odyssée*, et même une organisation du recueil qui n'est pas loin de suivre la structure du poème homérique. Le parallèle, bien évidemment, n'est pas complet : toute la dernière partie du retour à Ithaque ne semble guère trouver d'échos et, à l'inverse, il est difficile de commenter « La lejana » et « Bestiario », les deux textes que nous n'avons pas cités, dans une telle optique de comparaison, quoique l'occupation de la maison dans « Bestiario » puisse éventuellement faire penser au retour dans un palais d'Ithaque occupé. Se dégage néanmoins une constante, d'un rapprochement à l'autre : alors que l'*Odyssée*, malgré tous les déboires d'Ulysse et de son équipage, est un récit de l'avancée et du mouvement permanent, *Bestiario* s'empare le plus souvent de la référence homérique pour l'incliner dans le sens de l'enfermement et du malaise, voire du renoncement. Pour le dire autrement, ce n'est pas la figure d'Ulysse aux mille tours, qui parvient invariablement à surmonter les épreuves, qui ressort du recueil de Cortázar, mais plutôt une suite de situations bloquées et avortées, que les personnages se montrent incapables de résoudre. Comme l'a montré Frank Lestringant, l'*Odyssée* est un « faux paradigme du récit en archipel<sup>4</sup> », cette forme narrative qui fait se succéder de façon paratactique plusieurs escales sur diverses îles ; l'enchaînement des épisodes se fait selon une progression qui donne un sens à l'ensemble du

---

<sup>1</sup> C, p. 220 : « Il lui jeta les morceaux à la figure et elle se couvrit le visage de ses mains en sanglotant, des sanglots rapides avec un hoquet qui l'étouffait et des cris de plus en plus aigus » (*Nbc*, p. 83).

<sup>2</sup> Homère, *L'Odyssée*, *op. cit.*, X, v. 312-314, p. 169.

<sup>3</sup> C, p. 219 : « L'assiette de métal argenté » (*Nbc*, p. 82).

<sup>4</sup> Frank Lestringant, *Le livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002, p. 225.

récit, assurant la victoire finale de l'ordre sur le chaos. Or, chez Cortázar, la construction en recueil, qui permet cet effet d'archipel, n'aboutit à rien d'autre qu'à une impasse à la fin de chaque épisode : de l'abandon initial de la maison familiale dans « Casa tomada » à l'effondrement de la fausse Circé, en passant par les ambiguës visites aux morts ou les repoussants cris des manuscopies, tout concourt à mettre en doute la réponse proposée par l'*Odyssée* à la vacance des chants initiaux. Pas de retour chez soi dans *Bestiario*, pas plus que de résolution par la vengeance du phénomène de la « maison occupée » : seules subsistent des expériences incomplètes ou des abandons. Ce n'est par conséquent pas un hasard si l'intertexte se concentre sur la première partie de l'*Odyssée*, celle qui pose les questions auxquelles l'épopée se doit de répondre ; *Bestiario* est, en tant que recueil, une série de questions sans réponses.

### b. *The Wrecker et l'impossible retour à Ithaque*

Si *Bestiario* fonctionne par le recours, même discret, à l'intertexte, la référence odysseenne dans *The Wrecker* est, elle, une histoire de problématisation d'un parcours, permise par la forme romanesque. Comme l'*Odyssée*, le roman de Stevenson est construit autour d'une structure narrative relativement complexe, où le récit chronologique est perturbé par des changements de narrateur et des retours en arrière. Ce morcellement narratif a pour fonction, comme nous l'avons déjà vu en commentant l'épilogue, de permettre à Stevenson de travailler la forme policière. Mais il a aussi comme objectif, pour reprendre les termes de Florence Goyet, de construire un problème et de fournir une réponse, plus ou moins efficace. Pour bien comprendre ce rapprochement entre *The Wrecker* et l'*Odyssée*, il nous faut rappeler l'essentiel de la trame du récit de Stevenson : le personnage principal, Loudon Dodd, est un jeune homme désargenté qui fait ses études à Paris, où il expérimente la vie de bohème. Des revers de fortune le conduisent à San Francisco où, avec son ami Pinkerton, il fait l'achat d'une mystérieuse épave, échouée sur l'île de Midway, qu'ils espèrent pleine d'une cargaison qui fera leur fortune. Dodd prend la mer à la recherche de cette épave, qui s'avère vide, et tente donc de reconstituer son histoire en recherchant l'un de ses anciens membres d'équipage, le dénommé Carthew. Leur face-à-face final donne lieu à un long récit de Carthew, qui raconte à son tour sa jeunesse, ses déboires, et ce qui l'a conduit à acheter un bateau qui a fini, à la suite de diverses aventures, par échouer sur l'île. On comprend, à la fin de ce récit, que Carthew et ses amis ont massacré les membres d'un bateau venu les secourir sur Midway, puis ont endossé leur identité. D'où le secret entourant l'épave, qui a fait croire à Dodd et Pinkerton que celle-ci contenait un trésor.

Ce résumé succinct laisse entrevoir le premier parallélisme avec l'*Odyssée*, du point de vue de la macrostructure romanesque. Comme chez Homère, s'enchaînent trois grandes étapes : la

formation, l'aventure maritime, puis la résolution par le retour à l'origine et le massacre. Le tableau ci-dessous synthétise cette similitude, encouragée par le nombre quasi similaire de chapitres (24 chants dans *l'Odyssee*, 25 chapitres dans *The Wrecker*) :

	<b>Formation</b>	<b>Aventures maritimes</b>	<b>Résolution</b>
<i>Odyssee</i>	Chants 1-4 : la Télémaachie	Chants 5-12 : de Calypso aux Phéaciens, de Troie à Calypso	Chants 13-24 : le retour à Ithaque, le massacre des prétendants
<i>The Wrecker</i>	<b>Dodd</b> Chapitres 1-8 : Bohème et pauvreté à Paris <b>Carthew</b> Chapitre 22 : Jeunesse endettée à Oxford	<b>Dodd</b> Chapitres 12-15 : vers Midway et l'épave <b>Carthew</b> Chapitre 23 : Naufrage à Midway	<b>Dodd</b> Chapitres 20-21 : la rencontre avec Carthew <b>Carthew</b> Chapitres 24-25 : le massacre et l'organisation de la supercherie

**Figure 11. Comparaison des structures romanesques de *L'Odyssee* et *The Wrecker***

Comme on le voit, le double enjeu de *l'Odyssee*, qui concerne à la fois Télémaque, qui doit faire face au vide politique et familial créé par l'absence de son père, et Ulysse, qui cherche à rentrer à Ithaque, est récupéré par Stevenson dans *The Wrecker* : le roman est à la fois récit de formation et tentative de retour à l'origine. Tout comme Homère, Stevenson distribue ces enjeux à travers deux personnages, Dodd d'abord, Carthew ensuite. La rencontre entre les deux hommes est, à l'image des retrouvailles entre Ulysse et Télémaque au chant 16, le point de départ d'une possible résolution de l'histoire. Ce dédoublement est cependant accentué par Stevenson : là où Télémaque, pour terminer sa formation, part sur les traces d'Ulysse en allant recueillir les témoignages de Nestor (chant 3) et Ménélas (chant 4), Dodd suit les traces de Carthew en refaisant, sans le savoir, le même trajet. Cette répétition du même voyage, que le lecteur découvre en même temps que Dodd, fait du récit « une sorte de gigantesque Jeu de l'Oie sur les cases duquel Carthew n'aurait fait que précéder Dodd à quelques mois d'intervalle<sup>1</sup> ».

*L'Odyssee*, on le sait, s'ouvre sur la question fondamentale du rapport au père. Télémaque, conversant avec Athéna, montre combien sa situation est délicate, puisque l'absence d'Ulysse permet les pillages des prétendants, et empêche, dans le même temps, sa propre accession au trône d'Ithaque :

<sup>1</sup> Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson. L'aventure et son double, op. cit.*, p. 138.

Il est parti obscur, ignoré, il ne m'a laissé  
que les pleurs et les plaintes : encor n'est-ce point cela seul  
qui m'accable : les dieux m'ont inventé d'autres épreuves<sup>1</sup>.

C'est donc pour tenter de résoudre ce problème que Télémaque va entamer son voyage, afin de savoir si son père est ou non vivant. Dans *The Wrecker*, Dodd et Carthew commencent chacun le récit de leur vie par l'exposé de cette même problématique : comment se situer par rapport à leur père, alors même que la position de celui-ci ne leur permet aucune liberté ? L'enjeu n'est pas, comme à Ithaque, la vacance du pouvoir politique, mais celle d'une position sociale. Le père de Dodd est décrit par ce dernier comme « unhappy in his son<sup>2</sup> », qui se montre incapable de reprendre ses activités dans la finance. Le père de Carthew, lui, « thought his son a fool<sup>3</sup> ». Dodd comme Carthew montrent la même absence d'intérêt pour les affaires commerciales de leur père, et naviguent dans un entre-deux inconfortable, où ils tentent d'obéir à l'autorité paternelle tout en ne rêvant que d'assouvir leur passion pour une vie artistique. Il est impossible ici de ne pas relier cette situation romanesque à la jeunesse de Stevenson, qui se débattait exactement avec le même dilemme vis-à-vis de son père. Son parcours personnel, qu'il fait revivre à Dodd et Carthew, est une télémachie à l'envers. Le fait de rencontrer Nestor et Ménélas est en effet, pour Télémaque, une réaffirmation et une confirmation de son identité comme fils d'Ulysse, et futur roi d'Ithaque. Lorsque Ménélas lui propose de rester demeurer chez lui quelques temps, Télémaque répond ainsi par la négative, en citant trois fois « Ithaque » dans son discours, mettant en avant son besoin de revenir chez lui<sup>4</sup>. « À t'écouter, on juge de ton sang<sup>5</sup> », lui répond Ménélas, émerveillé de voir le fils passer à l'âge adulte, et assumer la succession de son père. La formation des *alter ego* fictionnels de Stevenson, au contraire, est une opiniâtre déconstruction de tout l'héritage paternel, qui passe par la posture rebelle de l'artiste bohème et, dans le cas de Carthew, par des dettes volontaires :

With a spice of malice very surprising in one so placable, and an obstinacy remarkable in one so weak, he refused from that day forward to exercise the least captaincy on his expenses. He wasted what he would ; he allowed his servants to despoil him at their pleasure ; he sowed insolvency ; and when the crop was ripe, notified his father with exasperating calm. His own capital was put in his hands, he was planted in the diplomatic service and told he must depend upon himself<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Homère, *L'Odyssée, op. cit.*, I, v. 242-244, p. 20.

<sup>2</sup> *W 10*, p. 10 : « malheureux dans son fils » (*MB*, p. 901).

<sup>3</sup> *W 10*, p. 220 : « considérait son fils comme un imbécile » (*MB*, p. 1188).

<sup>4</sup> Homère, *L'Odyssée, op. cit.*, IV, v. 594-608, p. 75.

<sup>5</sup> *Ibid.*, v. 611.

<sup>6</sup> *W 10*, p. 221 : « Dorénavant, avec un zeste de méchanceté fort surprenant pour quelqu'un d'aussi paisible, et une obstination remarquable pour quelqu'un d'aussi faible, il refusa d'exercer le moindre contrôle sur ses dépenses. Il jeta l'argent par les fenêtres ; il laissa les domestiques le dépouiller à leur gré ; il sema l'insolvabilité et, lorsque la moisson était mûre, il le faisait savoir à son père avec un calme exaspérant. On lui remit son capital, on le cacha dans la diplomatie, on lui dit qu'il allait devoir assurer sa propre subsistance » (*MB*, p. 1190).

Alors que Télémaque cherche à accumuler des informations sur son père, Carthew suit ici le trajet exactement inverse, dans un mélange d'obstination et d'immobilisme dont rendent bien compte l'accumulation des verbes et des formes passives. Au moment du passage à l'âge adulte, Dodd et Carthew ont ainsi largué les amarres, pour rester dans l'univers maritime : alors que Télémaque prépare le terrain pour la résolution d'un problème, eux font le vide autour d'eux. Ce faisant, ils participent de la modification fondamentale que *The Wrecker* apporte à la trame de l'*Odyssée* : plutôt que de reproduire la résolution parallèle, par Télémaque et Ulysse, de deux enjeux séparés qui vont se rejoindre dans la dernière partie, le dédoublement Dodd/Carthew fait incarner successivement par ces deux personnages ces enjeux. Pour le dire autrement, Dodd et Carthew ne représentent pas l'un Télémaque, l'autre Ulysse, mais sont successivement l'un et l'autre, ce qui modifie profondément le sens même de la structure fictionnelle.

C'est dans la deuxième étape de la structure fictionnelle, celle des aventures en mer, que Dodd et Carthew endossent le rôle d'Ulysse. Comme lui, ils se retrouvent à la merci des éléments et d'un trajet qu'ils n'ont qu'à moitié choisi. Leur arrivée sur Midway est, pour l'un comme pour l'autre, précédée d'une tempête qui peut renvoyer aussi bien à celle que subit Ulysse en partant de chez Calypso (chant 5) qu'à celle provoquée par la libération de l'outre d'Éole (chant 10). Il est d'ailleurs notable que, dans les deux cas, la tempête soit perçue par les personnages comme relevant d'une intervention surnaturelle, à l'image de Poséidon et Éole dans l'*Odyssée* : Dodd croit entendre « the wailing of an angel<sup>1</sup> », tandis que Carthew explique que la voile du bateau est déchirée « as though some archangel with a huge sword had slashed it with the figure of a cross<sup>2</sup> ». Mais ces aventures en mer sont, contrairement à l'errance d'Ulysse, un choix assumé, dont la cohérence avec l'épisode de formation est incontestable : puisque les deux hommes cherchent à solder l'héritage paternel, la meilleure façon est encore de s'éloigner au maximum du monde familial. La description que fait Dodd du bonheur de la vie en mer en est une bonne illustration :

I love to recall, and would that I could reproduce that life, the unforgettable, the unrememberable. The memory, which shows so wise a backwardness in registering pain, is besides an imperfect recorder of extended pleasures ; and a long-continued well-being escapes (as it were, by its mass) our petty methods of commemoration. On a part of our life's map there lies a roseate, undecipherable haze, and that is all<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *W 10*, p. 131 : « le gémissement d'un ange » (*MB*, p. 1068).

<sup>2</sup> *W 10*, p. 244 : « comme si quelque archange armé d'une immense épée l'avait tailladée en forme de croix » (*MB*, p. 1221).

<sup>3</sup> *W 10*, p. 125 : « J'adore évoquer tout cela et j'aimerais être capable de faire revivre cette vie qu'on ne peut ni oublier ni se rappeler. La mémoire qui montre une répugnance si sage à enregistrer la douleur est aussi bien imparfaite pour enregistrer les plaisirs qui durent, et un bien-être qui se prolonge échappe (en raison de sa masse, semble-t-il) à nos pauvres moyens de mémorisation. Sur toute une zone de la carte de notre vie s'étend une impénétrable brume couleur de rose, et voilà tout » (*MB*, p. 1057).

Il est frappant de constater que la nostalgie, dans ce regard rétrospectif de la narration, semble renversée : ce n'est plus le manque du pays natal qui s'exprime, mais l'impossible souvenir de la liberté de la navigation. « I had come home to my own climate<sup>1</sup> », écrit Dodd plus loin, confirmant cette sensation d'un épanouissement hors des cadres, au travers du départ loin du monde initial. On ne saurait faire plus éloigné de la présentation qu'Ulysse, chez les Phéaciens, fait de lui-même et de ses compagnons, « obsédés par leurs tristes errements » et voulant à tout prix rentrer à Ithaque. Malgré les tempêtes, la mer est perçue par Dodd et Carthew comme l'espace où s'exerce leur liberté, alors qu'elle est, dans l'*Odyssée*, un malheur permanent, comme s'en lamente Ulysse à son départ de chez Calypso :

« Hélas ! quand Zeus enfin me permettait de voir la terre  
inespérée, quand j'avais enfin pu franchir ces gouffres,  
je ne vois nulle part comment sortir de la mer grise<sup>2</sup> ! »

Le choix des couleurs est tout à fait parlant : la mer, dans l'*Odyssée*, est « grise » ou « couleur de vin », alors qu'elle se teinte, chez Stevenson d'une luminosité qui a quelque chose de magique, à l'image de cette brume couleur de rose (« roseate haze ») mentionnée par Dodd dans le passage ci-dessus.

Cette évocation positive de l'aventure maritime est néanmoins à double tranchant. *The Wrecker*, en dépit de toutes ces remarques, reste l'histoire d'un massacre, avec la mer pour théâtre. En reproduisant le récit de Carthew, Dodd, qui, contrairement au lecteur, est au courant du dénouement, évoque l'illusion que représente cette peinture idyllique du voyage en mer :

It is perhaps because I know the sequel, but I can never think upon this voyage without a profound sense of pity and mystery ; of the ship (once the whim of a rich blackguard) faring with her battered fineries and upon her homely errand, across the plains of ocean, and past the gorgeous scenery of dawn and sunset ; and the ship's company, so strangely assembled, so Britishly chuckle-headed, filling their days with chaff in place of conversation ; no human book on board with them except Hadden's Buckle, and not a creature fit either to read or to understand it ; and the one mark of any civilised interest, being when Carthew filled in his spare hours with the pencil and the brush: the whole unconscious crew of them posting in the meanwhile towards so tragic a disaster<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *W 10*, p. 125 : « Je me sentais chez moi, sous ce climat qui me convenait tellement » (*MB*, p. 1058).

<sup>2</sup> Homère, *L'Odyssée, op. cit.*, V, v. 408-410, p. 95.

<sup>3</sup> *W 10*, p. 238-239 : « Peut-être est-ce parce que je connais la suite, mais je ne peux jamais penser à cette traversée sans éprouver une profonde pitié et une impression d'insondable mystère : ce navire, qui avait été le caprice d'une riche canaille, traversant, avec tous ses raffinements délabrés et pour des motifs bien ordinaires, les plaines océanes – passant devant le somptueux décor du lever et du coucher de soleil ; cette petite société du bateau, rassemblement si hétéroclite, si britannique par sa légèreté, occupant ses journées à plaisanter plutôt qu'à tenir des conversations ; cette absence de livres à bord, exception faite du Buckle de Hadden, ainsi que de toute personne capable de les lire ou de les comprendre ; comme cette unique manifestation de civilisation, Carthew occupant ses moments de loisir à dessiner et à peindre ; et dans le même temps, toute cette bande d'inconscients fonçait vers un destin tragique » (*MB*, p. 1214-1215).

Cette longue phrase, en repoussant sa conclusion par le biais de diverses incises, d'intensifs (« so strangely assembled », « so Britishly chuckle-headed »), de descriptions idylliques et d'inquiétantes remarques (« the one mark of any civilised interest », qui se lit, *a posteriori*, comme l'affleurement de la barbarie à venir), mime parfaitement les profondeurs que dissimule l'apparente limpidité de l'aventure : l'inconscience, et la tragédie. Bien qu'ils n'aient pas, comme Ulysse, été condamnés à errer en mer contre leur gré, ce qu'ils y trouvent n'est au final guère différent de ce qu'attend, à chaque escale, le héros de l'*Odyssée* : à l'instar des épisodes sanglants des Lestrygons, du Cyclope ou de Charybde et Scylla, l'escale sur l'île de Midway se termine en massacre, d'autant plus sombre qu'il ne met pas aux prises des hommes et des monstres, comme chez Homère, mais des êtres humains entre eux. C'est là que le personnage de Carthew, notamment, rejoint celui d'Ulysse. Comme ce dernier le fait invariablement, Carthew pense en effet trouver son salut dans le changement d'identité, ce masque qui fait d'Ulysse l'homme de la *mêtis*, cette « puissance de ruse et de tromperie<sup>1</sup> ». Lui et ses compagnons décident en effet d'usurper l'identité de leurs victimes, afin de ne pas être inquiétés à leur arrivée à San Francisco. Or, si Ulysse est un faussaire de génie, capable de changer sans cesse de masques, Carthew n'a pas le même talent. Dans tout le processus de construction de la supercherie, il reste en effet passif, se contentant d'obéir aux ordres du capitaine du bateau, Wicks. Lorsque celui-ci lui demande s'il est capable de contrefaire une écriture, Carthew ne répond qu'un mot, « no<sup>2</sup> ». Plus tard, lorsqu'ils sont abordés par un officier de marine, sa prestation n'est guère plus brillante :

An impulse almost incontrollable bade Carthew rise from the thwart, shriek out aloud, and leap overboard ; it seemed so vain a thing to dissemble longer, to dally with the inevitable, to spin out some hundred seconds more of agonised suspense, with shame and death thus visibly approaching. But the indomitable Wicks persevered. His face was like a skull, his voice scarce recognisable ; the dullest of men and officers (it seemed) must have remarked that telltale countenance and broken utterance<sup>3</sup>.

Wicks tient ici tant bien de mal le rôle d'Ulysse, mais Carthew en est lui, foncièrement incapable. Lorsqu'il est reconnu dans la rue par un ami, il s'évanouit, comme pour fournir une preuve de sa culpabilité. Plus encore que Dodd, Carthew est le héros d'une histoire qui n'est pas faite pour lui, condamné à se confronter à un univers du mouvement permanent auquel il est incapable, à la différence d'Ulysse, de s'adapter.

<sup>1</sup> Jean-Pierre Vernant et Marcel Détiéne, *Les ruses de l'intelligence, la mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2009, p. 47.

<sup>2</sup> *W 10*, p. 269.

<sup>3</sup> *W 10*, p. 273 : « Un élan presque incontrôlable poussait Carthew à se lever de son banc, à se mettre à hurler et à sauter par-dessus bord ; cela semblait si vain de continuer à mentir, de retarder l'inévitable, de prolonger de quelques centaines de secondes ces tortures d'angoisse tandis que la honte et la mort s'approchaient à vue d'œil. Mais l'indomptable Wicks persévérerait. Son visage avait l'air d'une tête de mort, sa voix était presque méconnaissable ; le plus obtus des matelots et des officiers (semblait-il) devait avoir remarqué son expression révélatrice et son élocution hachée » (*MB*, p. 1261-1262).



La troisième étape, celle de la résolution, fait se superposer les différents échos narratifs. De Télémaque, Dodd devient Ulysse, dont le retour en Ithaque est la fin d'un parcours qui n'aura été qu'un cercle. C'est en effet à Barbizon, en France, à l'endroit même où s'est déroulée sa formation dans les premiers chapitres, que Dodd retrouve finalement Carthew. « Le héros ne part à l'aventure que pour mieux retrouver un continent qu'il avait fui », écrit Jean-Pierre Naugrette ; « il n'aura fait que tourner en rond là où il croyait s'échapper<sup>1</sup> ». L'anti-Ulysse, qui voulait tant s'éloigner de chez lui, vit, comme le héros homérique, le retour au point de départ. Comme Ulysse, il expérimente le passage du temps et les changements qu'a connus le lieu en son absence ; son premier échange avec un de ses compagnons de l'époque se fait ainsi en citant « The Old Familiar Faces », de Charles Lamb : « I have had playmates, I have had companions », « All, all are gone, the old familiar faces ». Cependant, là où le retour d'Ulysse, par le processus de reconnaissance successive – de Télémaque, d'Argos, de Pénélope – est une manière de faire advenir « le présent retrouvé<sup>2</sup> », le retour de Dodd n'est, lui, que l'aboutissement d'un parcours circulaire qui confirme l'inanité de l'aventure. Dans la salle à manger de Barbizon, avant de retrouver Carthew, Dodd voit un tableau peint par ce dernier, représentant très exactement l'île de Midway. Lorsqu'il en demande confirmation, on lui répond qu'il s'agit d'une « fancy piece<sup>3</sup> ». C'est donc là où tout le récit a commencé que se trouvait la réponse au mystère, réponse à la fois visuelle (le tableau) et narrative (le récit à venir de Carthew). Toute l'aventure en mer de Dodd a été inutile, non seulement parce qu'il n'a rien trouvé sur l'île, mais aussi parce qu'il lui suffisait, pour comprendre l'énigme, de revenir sur ses pas. Pour Dodd, *The Wrecker* est ainsi bien l'histoire de la résolution d'un mystère, mais non de la résolution de sa problématique initiale ; car tout son parcours est renvoyé, en définitive, à son inutilité fondamentale, puisque quelqu'un l'avait déjà fait avant lui.

Le cas de Carthew est un peu différent. Comme on l'a vu, le personnage que poursuit Dodd est condamné à devenir Ulysse, bien qu'il en soit incapable, après le massacre de Midway. On a donc là une inversion totale de l'organisation de l'*Odyssée*, où le massacre des prétendants, tout sanglant qu'il soit, est une manière de faire revenir l'ordre à Ithaque, en punissant l'attitude impie des victimes. Les deux scènes, pourtant, ont de grandes similitudes. Le déchaînement soudain de violence se fait de la même façon, en utilisant les mêmes images ; Homère compare ainsi les prétendants terrifiés à « un troupeau de vaches<sup>4</sup> », et montre Ulysse et les siens insensibles à la pitié, deux traits que l'on retrouve dans le passage suivant de *The Wrecker* : « The poor devils aloft bleated aloud for mercy. But the hour of any mercy was gone by ; the cup was brewed and must

<sup>1</sup> Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson. L'aventure et son double, op. cit.*, p. 138.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999, p. 168.

<sup>3</sup> *W 10*, p. 215 : « un paysage imaginaire » (*MB*, p. 1183).

<sup>4</sup> Homère, *L'Odyssée, op. cit.*, XXII, v. 299, p. 360.

be drunken to the dregs ; since so many had fallen all must fall<sup>1</sup> ». La différence vient du fait qu'Ulysse et ses amis « prennent plaisir à cette chasse<sup>2</sup> », qui est une manière de rendre la justice, alors que le seul sentiment qui se dégage du massacre de Midway est celui du « disgust and shame<sup>3</sup> ». Il n'y a, dans l'*Odyssée*, aucun sentiment de culpabilité face aux cadavres des prétendants, comme les paroles d'Ulysse le montrent :

Ceux-ci, c'est le destin et leurs crimes qui les vainquirent :  
ils n'avaient de respect pour aucun homme de la terre,  
que ce fût un vilain ou noble qui vint à eux ;  
et c'est à leurs fureurs qu'ils doivent leur infâme sort<sup>4</sup>.

Les prétendants sont les propres artisans de leur mort, comme les chants précédents l'ont montré en mettant en scène leur attitude scandaleuse, à l'aune des valeurs grecques. Dans *The Wrecker*, au contraire, la culpabilité envahit tout le texte, et est même le motif à partir duquel se construit tout le mystère qui est le cœur du roman. Ce n'est pas un hasard si Stevenson utilise immédiatement la référence à *Macbeth* pour décrire l'état des assassins après leur acte :

'No odds,' said Wicks. 'We can't sleep ...'  
'Sleep!' echoed Carthew ; and it seemed as if the whole of Shakespeare's *Macbeth* thundered at the gallop through his mind<sup>5</sup>.

La citation de la fameuse tirade qui suit l'assassinat de Duncan par Macbeth (acte II, scène 2) n'est même pas cachée, et toute la suite du récit de Carthew est consacrée à dissiper toute ambiguïté quant à la fonction de cette scène sanglante : il ne s'agit ni d'un retour à l'ordre, ni d'un mal nécessaire, mais bien d'un déchaînement de sauvagerie injustifiable, dont le traumatisme poursuivra Carthew et ses amis tout au long de leur vie, à l'instar de Macbeth chez Shakespeare. En plaçant le massacre avant le retour à la maison, Stevenson inverse la situation homérique et, surtout, empêche toute résolution pour Carthew : le voilà dès lors condamné à être Ulysse avant le dénouement de l'*Odyssée*, l'homme qui revêt d'autres identités et ne cesse de raconter ses aventures, sans pouvoir rentrer chez lui. Le retour de Carthew est une malédiction, qui le force à faire le récit de ses fautes sans pouvoir les expier.

---

<sup>1</sup> *W 10*, p. 258 : « Les pauvres types qui étaient en haut bêlaient pour implorer la pitié. Mais ce n'était plus l'heure d'une quelconque pitié ; le vin était tiré, il fallait le boire jusqu'à la lie ; tant d'entre eux étaient tombés qu'il fallait maintenant que tous tombent » (*MB*, p. 1242).

<sup>2</sup> Homère, *L'Odyssée, op. cit.*, XXII, v. 306, p. 360.

<sup>3</sup> *W 10*, p. 259 : « dégoût et honte » (*MB*, p. 1243).

<sup>4</sup> Homère, *L'Odyssée, op. cit.*, XXII, v. 413-416, p. 363.

<sup>5</sup> *W 10*, p. 260 : « "Ne prenons pas de risques, ajouta Wicks. Nous ne pouvons pas dormir.../ - Dormir !" répéta Carthew en écho ; et l'on aurait dit que tout le *Macbeth* de Shakespeare traversait son esprit au galop dans un bruit de tonnerre » (*MB*, p. 1244).

*The Wrecker* peut donc se lire comme une sorte d'anti-*Odyssée*, reprenant la structure et les problématiques du poème homérique en en modifiant la signification. Là où l'*Odyssée* peut être interprétée comme le récit de la résolution de deux problématiques complémentaires, la vacance initiale du pouvoir à Ithaque et le retour chez soi d'Ulysse, *The Wrecker* déplace cette résolution et la concentre exclusivement sur le narratif ; c'est-à-dire que le seul ordre qui advient, à la fin du roman, est celui de la chronologie des événements, jusque-là occultée par les nombreux éléments manquants du récit de Dodd. En revanche, les parcours de ce dernier et de Carthew restent marqués par l'incomplétude : ni l'aventure, ni le retour à leur point de départ n'ont apporté de réponse satisfaisante à leur interrogation initiale. Autrement dit, la forme policière de *The Wrecker*, que Stevenson commente dans l'épilogue, n'apporte qu'une réponse apparente, en surface, que le contenu du roman n'a de cesse de montrer comme impossible. Recomposer l'éparpillement des récits n'aboutit pas, contrairement à l'*Odyssée*, à un apaisement final. Partir ou rester ? La question liminaire aboutit à une impasse, dans cette salle à manger de Barbizon où le récit de Dodd s'achève et où celui de Carthew commence, dans l'éternel recommencement du même dilemme.

*c. La « seconde Odyssée », et quelques réflexions bourgeoises*

Dans l'épilogue de *The Wrecker*, Stevenson raconte avoir rencontré Dodd dans les mers du Sud, quelques temps après les événements. Ce dernier lui donne les dernières informations le concernant, ce qui permet de remplir les derniers blancs laissés par le roman, puis lui propose de partir avec lui pour Auckland où il va rejoindre Carthew. Stevenson refuse, mais laisse son lecteur sur cette curieuse image de Dodd et Carthew, remis de leurs aventures et continuant à naviguer dans les mers du Sud, comme si de rien n'était. La rencontre avec Stevenson, qui permet à l'auteur de jouer sur la véracité des sources de son récit en se mettant lui-même en scène, est comme la promesse avortée d'un nouveau récit à venir, après celui de Dodd (mis en fiction dans la préface) et celui de Carthew, comme si cette fausse *Odyssée* ne pouvait qu'être racontée en permanence. En entrant dans la fiction – ou en faisant entrer ses personnages dans le monde réel, c'est selon –, Stevenson réaffirme par ailleurs la proximité de sa propre histoire avec celle de Dodd et Carthew. L'épilogue est en effet adressé à un de ses amis de jeunesse, Will H. Low, à qui il donne un conseil de lecture du roman, en souvenir de leur vie d'étudiants à Paris : « Dead leaves from the Bas Breau, echoes from Lavenue's and the Rue Racine, memories of a common past, let these be your bookmarkers as you read<sup>1</sup> ». Au-delà de l'appel amical à un souvenir partagé, c'est bien là la confirmation, même pour un lecteur qui ne connaîtrait rien à la vie de

---

<sup>1</sup> *W 10*, p. 281 : « Que les feuilles mortes de Bas Bréau, les échos de chez Lavenue et de la rue Racine, les souvenirs d'un passé commun soient les marque-pages de la lecture » (*MB*, p. 1274).

l'écrivain écossais, que le roman retrace sous forme fictionnelle le propre parcours de l'auteur, et embrasse la problématique qui a toujours été la sienne. De sorte que Stevenson se montre ici sans ambiguïté comme un autre faux Ulysse, un troisième avatar créé par la fiction : il n'est que le relais d'une histoire qui semble se répéter éternellement, de Carthew à Dodd, puis de Dodd à Stevenson. *The Wrecker*, plus que jamais, apparaît ainsi comme une *Odyssée* sans résolution, où le voyage d'Ulysse continue à se dérouler sans pouvoir s'arrêter.

Que Jean-Pierre Naugrette parle de « final borgésien<sup>1</sup> » pour définir cet épilogue n'est pas anodin. On trouve en effet, dans cette mise en abyme narrative construite par Stevenson, une très grande proximité avec la manière dont Borges traite la référence homérique. Davantage que de jouer sur la trame des poèmes d'Homère, Borges semble en effet s'intéresser à ce qui, dans ces textes, relève de l'inachevé et dépasse la conclusion apparente. C'est bien sûr dans la nouvelle qui ouvre *El Aleph*, « El inmortal », que ce projet apparaît le plus clairement. La nouvelle, célèbre pour sa révélation finale, est essentiellement composée du récit d'un tribun romain du III<sup>e</sup> siècle de notre ère, Marcus Flaminius Rufus, qui part à la recherche d'un lieu mythique, la Cité des Immortels. Après un long voyage, il découvre la cité et les Immortels qui la peuplent, qui ont l'apparence de misérables Troglodytes. L'un d'eux suit Flaminius Rufus comme un chien fidèle, ce qui pousse le tribun à lui donner le nom d'Argos, le chien d'Ulysse. Entendre ce nom crée une réaction inattendue chez le Troglodyte, amenant à l'une des surprises préparées par le récit :

Entonces, con mansa admiración, como si descubriera una cosa perdida y olvidada hace mucho tiempo, Argos balbuceó estas palabras : “Argos, perro de Ulises”. Y después, también sin mirarme : “Este perro tirado en el estiércol”.

Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real. Le pregunté qué sabía de la *Odisea*. La práctica del griego le era penosa ; tuve que repetir la pregunta.

“Muy poco – dijo –. Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé<sup>2</sup>”.

Le Troglodyte s'avère être Homère, devenu immortel après avoir bu l'eau de la Cité. Il évoque, dans les lignes suivantes, son voyage :

Esas cosas Homero las refirió, como quien habla con un niño. También me refirió su vejez y el postrer viaje que emprendió, movido, como Ulises, por el propósito de llegar a los hombres que no saben lo que es el mar ni comen carne sazónada con sal ni sospechan lo que es un remo<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson. L'aventure et son double, op. cit.*, p. 138.

<sup>2</sup> *ObC*, p. 539-540 : « Alors, avec étonnement, comme s'il découvrait une chose perdue et oubliée depuis longtemps, Argos bégaya ces mots : “Argos, chien d'Ulysse.” Puis, toujours sans me regarder : “Ce chien couché sur le fumier.”/ Nous accueillons facilement la réalité, peut-être parce que nous soupçonnons que rien n'est réel. Je lui demandai ce qu'il savait de l'*Odyssée*. L'usage du grec lui était pénible ; je dus répéter ma question./ “Très peu, dit-il, moins que le dernier rhapsode. Il doit y avoir mille cent ans que je l'ai inventée.” » (*OeC*, p. 571).

<sup>3</sup> *ObC*, p. 540 : « Homère me racontait tout, me parlant comme à un enfant. Il me raconta aussi sa vieillesse et le dernier voyage qu'il entreprit, mû comme Ulysse par l'idée d'arriver jusqu'aux hommes qui ne savent pas ce qu'est la mer, qui ne mangent pas de viande assaisonnée et qui ne soupçonnent pas ce que c'est qu'une rame » (*OeC*, p. 571).

Les paroles que Borges met ici dans la bouche de son Homère sont une réécriture de la prophétie faite par Tirésias à Ulysse lors de l'invocation aux morts, dans le chant XI de l'*Odyssée* :

Lors donc que tu auras tué chez toi les prétendants,  
par la ruse ou la force, à la pointe du glaive,  
tu devras repartir en emportant ta bonne rame,  
jusqu'à ce que tu aies retrouvé ceux qui ignorent  
la mer, et qui ne mêlent pas de sel aux aliments ;  
ils ne connaissent pas les navires fardés de rouge,  
ni les rames qui sont les ailes des navires<sup>1</sup>.

Ces vers ont fait couler beaucoup d'encre, certains voyant dans cette annonce d'un nouveau voyage d'Ulysse un ajout postérieur à Homère et préparant une suite à l'*Odyssée*. Le fait est que Borges, en faisant répéter ces mots par son personnage, s'inscrit dans ce qu'Évanghélia Stead a pu appeler, à partir du titre d'un poème de Constantin Cavafis, la tradition de la « seconde Odyssée<sup>2</sup> », ces textes qui imaginent, à partir de la prédiction de Tirésias et du traitement d'Ulysse par Dante, un deuxième voyage d'Ulysse, après le retour à Ithaque. L'originalité de Borges, dans « El inmortal », est de fusionner en un seul personnage Ulysse et Homère, puisque c'est ce dernier qui en vient à accomplir personnellement le destin supposément réservé à Ulysse. Notre objectif n'est pas ici de montrer en quoi « El inmortal » peut se lire comme une « Seconde Odyssée », analyse déjà effectuée par Évanghélia Stead<sup>3</sup>. Ce qui est frappant, dans la nouvelle de Borges, est plutôt la façon dont l'auteur y avance l'idée de l'*Odyssée* comme forme universelle du voyage, non du fait de l'unité du poème homérique, mais justement en raison de son incomplétude. L'idée centrale de « El inmortal », en effet, est que l'*Odyssée* laisse entrevoir la recherche de l'identité comme une quête infinie qui ne sera jamais conclue par le retour à Ithaque. Ulysse, en somme, ne cesse de voyager et tout le monde, à sa façon, est Ulysse. Cette idée est mise en valeur dans la cinquième partie de la nouvelle, où s'effectue le fameux renversement qui fait du texte un paradoxe impossible à résoudre. À la fin de la partie précédente, Flaminius Rufus et Homère se séparent, et le narrateur continue le récit de ses errances infinies, puisqu'il est désormais immortel après avoir bu de l'eau de la Cité. Un paragraphe nous présente synthétiquement ses aventures jusqu'en 1921, où il s'aperçoit qu'il est devenu mortel. Le paragraphe suivant est un commentaire de l'ensemble de la nouvelle, dans lequel le narrateur fait part de son malaise vis-à-vis de certaines incohérences du texte, et en conclut la chose suivante : « La historia que he narrado parece irreal, porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres

---

<sup>1</sup> Homère, *L'Odyssée*, *op. cit.*, XI, v. 119-125, p. 181.

<sup>2</sup> Évanghélia Stead (dir.), *Seconde Odyssée : Ulysse de Tennyson à Borges*, Grenoble, Jérôme Million, 2009.

<sup>3</sup> Évanghélia Stead, « "Au-delà du soleil." Sur *El inmortal* de Jorge Luis Borges », in Véronique Gély, Sylvie Parizet et Anne Tomiche (dir.), *Modernités antiques. La littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 241-254.

distintos<sup>1</sup> ». Les conséquences de cette information sont complexes : à première lecture, on peut penser qu'il s'agit là d'un tour de prestidigitateur de Borges, qui est passé d'une narration à la première personne à une autre, sans nous indiquer qu'Homère avait pris la place de Flaminius Rufus entre les parties 4 et 5. La relecture oblige, en réalité, à écarter cette solution. De manière très savante, Borges parvient à laisser ouverte la possibilité que tout ce témoignage soit à la fois celui de Flaminius Rufus et d'Homère, tous les deux réunis dans cette absence d'identité qu'est l'immortalité. Les dernières lignes du récit en témoignent :

No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero ; en breve, seré Nadie, como Ulises ; en breve, seré todos : estaré muerto<sup>2</sup>.

Cette valse des identités, d'Ulysse à Rufus en passant par Homère et Personne (le nom pris par Ulysse lors de l'épisode du Cyclope), construit l'image d'un récit sans voix narrative reconnue, où le destin d'Ulysse passe d'un homme à un autre. Dans un entretien, Borges regrette d'avoir écrit la nouvelle de manière trop compliquée et d'avoir noyé l'idée centrale :

L'histoire essentielle de « L'Immortel » est un peu gâchée par l'accumulation des détails. L'histoire essentielle est l'histoire d'un homme immortel qui, par cela même qu'il est immortel, oublie son passé. C'est l'histoire d'Homère qui oublie qu'il a été Homère [...]. À présent, si j'avais à écrire cette histoire, je l'écrirais d'une façon bien plus simple [...]. J'essaierais d'écrire tout simplement l'histoire de quelqu'un qui, à la fin de sa vie, se souvient. Il sait qu'il a vécu trop longtemps. Que dans une vie, il était Homère et qu'il a écrit l'*Iliade*. Que cela n'a aucune importance puisque, si le temps est infiniment long, nous écrirons tous l'*Iliade* à un moment quelconque, ou bien nous l'aurons écrite dans un moment<sup>3</sup>.

On n'est pas obligé de souscrire entièrement à ces remarques de Borges. La force de « El inmortal » est justement que son « histoire essentielle » est un paradoxe présenté par une structure narrative paradoxale, qui met en fiction cette idée philosophique chère à Borges des combinaisons infinies offertes par le temps. En ressort l'idée que l'histoire d'Ulysse est, fondamentalement, une quête infinie qui aboutit à la prise de pouvoir de Personne, c'est-à-dire à l'oubli de l'identité en même temps qu'à la possibilité d'une identité universelle. Pour le dire autrement, « El inmortal » n'est pas seulement « l'histoire d'Homère qui a oublié qu'il a été Homère » : c'est aussi celle d'Ulysse qui a oublié qu'il a été Ulysse, de Flaminius Rufus qui a oublié qu'il a été Flaminius Rufus, et ainsi de suite à l'infini. La prophétie de Tirésias offre cette possibilité de lecture de l'*Odyssée* comme éternel recommencement, que Borges traduit à travers une fiction.

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 543 : « L'histoire que j'ai racontée paraît irréaliste parce qu'en elle s'entrelacent les événements arrivés à deux individus distincts » (*OeC*, p. 575).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 543 : « Il n'est pas étrange que le temps ait confondu ceux qui une fois me désignèrent avec ceux qui furent symboles du sort de l'homme qui m'accompagna tant de siècles. J'ai été Homère ; bientôt, je serai Personne, comme Ulysse ; bientôt je serai tout le monde : je serai mort » (*OeC*, p. 576).

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, suivi de George Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, *op. cit.*, p. 336-337.

On voit là la proximité avec l'analyse faite ci-dessus de *The Wrecker*. Comme dans la nouvelle de Borges, les personnages stevensoniens – au nombre desquels il faut compter l'auteur – ne cessent de refaire le même trajet, dont ils ont oublié le sens, et se le transmettent les uns aux autres. Que Stevenson s'intègre à ce cercle est dès lors extrêmement logique, étant donné que l'écrivain, semble nous dire Borges, est le premier concerné par cette répétition éternelle de la recherche de l'identité. « El inmortal » semble du reste fonctionner, à l'intérieur de l'œuvre borgésienne, en écho à un texte de 1932 peu apprécié par l'auteur, « Las versiones homéricas<sup>1</sup> ». Dans cet essai philologiquement très érudit, Borges propose une réflexion sur les différentes traductions d'Homère, défendant l'idée que toute traduction ajoute quelque chose au texte original. Ce qui nous intéresse ici est que Borges, au cœur de cette réflexion, semble préparer l'idée centrale de « El inmortal », en présentant l'*Odyssée* comme un récit prototypique, circulant d'un siècle à l'autre à travers différentes traductions qui sont autant de versions de la quête d'Ulysse :

La *Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los parados de Chapman hasta la *Authorized Version* de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la *saga* vigorosa de Morris o la irónica novela burguesa de Samuel Butler<sup>2</sup>.

Parler de l'*Odyssée* comme d'une « librería internacional » est un résumé très frappant de la pensée de Borges sur les textes homériques, que « El inmortal » transmet sous forme fictionnelle : ces récits ne sont pas tant des textes immobiles, fixés dans le marbre, que des structures narratives qui sont reprises par différents auteurs au cours des siècles. Comme Borges le répète de manière insistante dans le dernier paragraphe de l'essai, la question de la fidélité au texte original est sans importance. L'énumération ci-dessus montre qu'à ses yeux, l'*Odyssée* peut même changer de genre littéraire avec les époques. « El inmortal » nous permet de comprendre que cette pensée de la traduction, si elle est liée à des convictions philologiques et littéraires de Borges, trouve aussi sa source dans la structure même de l'*Odyssée* qui, du fait de la prédiction de Tirésias et de la personnalité d'Ulysse, laisse ouverte la possibilité de la quête infinie de l'identité.

La façon dont Borges traite la référence à l'*Odyssée* nous offre ainsi un point de vue sur l'utilisation du poème homérique par nos auteurs qui dépasse la simple notion de réécriture. Ce qui se joue, dans les textes analysés ci-dessus, est une re-problématisation de la problématique de l'*Odyssée*, si l'on ose dire : mettant en question l'apparence de cohérence et d'unité de sens du

---

<sup>1</sup> Sur le rejet du texte par Borges, voir *OeC*, p. 1479.

<sup>2</sup> *ObC*, p. 240 : « L'*Odyssée*, grâce à mon ignorance opportune du grec, est une librairie internationale d'œuvres en prose, et en vers, depuis les vers à rimes plates de Chapman jusqu'à l'*Authorized Version* d'Andrew Lang, au drame classique français de Bérard, à la *saga* vigoureuse de Morris ou à l'ironique roman bourgeois de Samuel Butler » (*OeC*, p. 291).

poème, ces derniers s’immiscent dans les points aveugles du texte d’Homère, ces passages ambigus qui font dire que la résolution de l’histoire d’Ulysse n’est peut-être pas aussi claire qu’il n’y paraît. Dans *The Wrecker* comme dans « El inmortal », quoiqu’avec une signification différente, c’est la propension de l’*Odyssée* à la répétition infinie de son propre problème qui est centrale. Dans *Bestiario*, il s’agit plutôt de mettre en question la progression apparente du récit, en formant une série d’isolats où chaque situation problématique échoue à se résoudre. Dans tous les cas, ces textes sont profondément travaillés par l’impossibilité de définir une identité, que ce soit par le voyage ou par le retour chez soi ; si Ulysse parvient à reconquérir ce qu’il est après avoir dû s’en dépouiller, nos auteurs continuent sans cesse, eux, à interroger l’éventualité que le voyage aboutisse, en fin de compte, à ce qu’Ulysse parvient à laisser derrière lui : Personne, celui qui est obligé de faire disparaître son identité pour survivre.

## 1.2. Voyages au pays des morts

Une autre trace du souvenir de l’écriture épique, dans notre corpus, est décelable dans l’utilisation récurrente du motif du voyage au pays des morts, expression générique qui renvoie à plusieurs épisodes des épopées fondatrices : la *nekunia* du chant XI de l’*Odyssée*, qui voit Ulysse se rendre au pays des Cimmériens, sur conseil de Circé, pour consulter l’âme de Tirésias<sup>1</sup> ; la catabase d’Énée au chant VI de l’*Énéide*, où Virgile, accompagné de la Sibylle, découvre la géographie des Enfers en cherchant son père Anchise ; et le voyage à travers les neuf cercles de l’Enfer de Dante et Virgile dans la première partie de la *Divine Comédie*. Ces trois passages couvrent un imaginaire très large de la rencontre avec les morts, qui ne se résume pas à la descente aux Enfers, puisqu’Ulysse fait monter à lui les âmes des défunts. Chacun a son rôle et sa signification, dans des contextes historiques différents : chez Homère, le fameux discours d’Achille tend à montrer la mort comme une ombre dégradée de la vie, sans saveur ; chez Virgile, la catabase a fonction de fondation politique, la rencontre avec Anchise étant un moyen de prédire la création de Rome et la glorieuse descendance d’Énée ; chez Dante, enfin, la représentation des Enfers est récupérée dans une perspective chrétienne. Nos auteurs reprennent ce motif épique universel et l’adaptent à leur tour aux nécessités de leurs fictions, oscillant entre la référence directe et l’allusion plus lointaine, fidèles à un mode de représentation ambigu qui suscite le doute sur l’existence ou non de la rencontre avec les morts. Précisons par ailleurs que la littérature latino-américaine est particulièrement encline à mettre en scène de telles mondes où

---

<sup>1</sup> On trouve une autre visite aux Enfers au début du chant XXIV de l’*Odyssée*, aux vers 1 à 204. La majorité des critiques considèrent qu’il s’agit d’une interpolation.



morts et vivants se confondent, sans que la référence aux épopées antiques soit toujours présente : la version la plus célèbre se trouve sans doute dans *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

*La invención de Morel* est, à l'évidence, le texte de notre corpus qui travaille le plus profondément l'idée du voyage au pays des morts. Par diverses mentions discrètes, Bioy Casares y prépare le lecteur à la survenue de spectres, à l'image de la remarque du narrateur craignant « una invasión de fantasmas<sup>1</sup> ». La référence dantesque parcourt tout le texte, mais sans que l'on sache bien à quelle étape du parcours de la *Divine Comédie* il convient de rattacher l'expérience faite par le narrateur sur l'île. Ce dernier parle en effet du lieu comme « un exagerado paraíso<sup>2</sup> » en regard de sa vie précédente puis, juste après, effrayé par cette existence solitaire, cherche à quitter « este largo purgatorio<sup>3</sup> ». Le troisième terme est cité quelques pages plus loin, lorsqu'il affirme que « esto es un infierno<sup>4</sup> ». La référence directe à Dante apparaît lorsque le narrateur, décidé à comprendre la situation de l'île et à expliquer la présence de ces intrus qui ne semblent pas le voir, se soumet à lui-même plusieurs hypothèses, dont la dernière semble avoir ses faveurs :

Quinta hipótesis : los intrusos serían un grupo de muertos amigos ; yo, un viajero, como Dante o Swedenborg, o si no otro muerto, de otra casta, en un momento diferente de su metamorfosis ; esta isla, el purgatorio o cielo de aquellos muertos (queda enunciada la posibilidad de varios cielos ; si hubiera uno y todos fueran allí y nos aguardasen un encantador matrimonio y todos sus miércoles literarios, muchos ya habríamos dejado de morir<sup>5</sup>).

La référence à Swedenborg concerne sans doute *Le Ciel, ses merveilles et l'Enfer, d'après ce qui a été vu et entendu* (1758), où le philosophe suédois y raconte un voyage dans l'au-delà et présente sa théorie du ciel et de l'enfer. La mention de Dante, on le voit, n'évoque pas tant l'Enfer que le Purgatoire, voire le Paradis, puisque le narrateur associe davantage l'île à un ciel qu'à la profondeur infernale ; le mouvement ascendant qu' imagine ici le personnage fait de cette rencontre avec les morts un événement plutôt positif, ce que confirme l'exclamation qui suit : « ¡Que yo estuviera muerto ! Cuánto me entusiasmó esta ocurrencia (vanidosamente, literariamente<sup>6</sup>) ». L'adverbe « literariamente » est une indication de la fierté intellectuelle du narrateur à s'imaginer l'égal de Dante, parcourant le monde des esprits et rencontrant les morts. En créant ce face-à-face entre un vivant et des morts, *La invención de Morel* construit en effet la

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 25 : « une invasion de fantômes » (*Rom*, p. 19).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 28 : « un inimaginable paradis » (*Rom*, p. 21).

<sup>3</sup> *Nov*, p. 30 : « ce purgatoire définitif » (*Rom*, p. 23).

<sup>4</sup> *Nov*, p. 55 : « je vis dans un enfer » (*Rom*, p. 43).

<sup>5</sup> *Nov*, p. 53 : « Cinquième hypothèse : les intrus seraient un groupe de morts et moi, un voyageur, comme Dante ou Swedenborg, ou bien un autre mort, d'une autre caste, à une phase différente de la métamorphose ; cette île serait le purgatoire ou le ciel de ces morts, ce qui implique la possibilité de plusieurs ciels. S'il n'y en avait qu'un, et que tout le monde y aille, et que nous y attende un mariage enchanteur avec tous ses mercredis littéraires, nous serions nombreux à avoir renoncé à mourir » (*Rom*, p. 42).

<sup>6</sup> *Nov*, p. 53 : « Que je fusse mort ! Combien cette éventualité m'enthousiasma (vaniteusement, littérairement) ! » (*Rom*, p. 42).

possibilité d'une fascination pour la répétition éternelle de la mort, très éloignée de l'image très sombre qu'en construit l'*Odyssée*, par exemple. Il faut dire que le dispositif du roman ne donne jamais la parole aux morts, contrairement au procédé classique de la catabase et de la *nekunia* : les enregistrements qui parcourent l'île sont les projections d'actes et de paroles datant d'une époque où les personnages concernés étaient en vie, ce qui laisse au narrateur toute latitude pour projeter sur leur condition ses espoirs les plus fous. Dès lors, on peut lire les descriptions contradictoires de l'île par le narrateur, de l'Enfer au Paradis, comme une première étape de ce qui va devenir le récit de l'invention de sa propre mort. Mis face à cette invention surnaturelle, ce dernier choisit en effet de l'interpréter comme un instrument de salut, capable de donner un sens à sa présence sur l'île. De l'Enfer initial, cet abandon qui a fait de lui un Robinson sans ressources, il va s'inventer un trajet vers le Paradis, mené par une Faustine qui joue ici clairement le rôle d'une nouvelle Béatrice. Il est très frappant de constater que plus le roman avance, plus la relation du personnage avec Faustine est évoquée en des termes religieux : il commence d'abord à voir l'invention de Morel comme un moyen de créer « un paraíso muy bueno », puis affirme « puedo acomodarme al destino seráfico de contemplarla », et « el goce de contemplar a Faustine será el medio en que viviré la eternidad<sup>1</sup> ». Les dernières phrases du roman poussent cette tendance au maximum, en prenant l'aspect d'une vraie prière :

Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso<sup>2</sup>.

S'étant inventé tout un parcours dantesque, le narrateur s' imagine désormais pouvoir arriver au dernier cercle du Paradis, représenté par « el cielo de la conciencia de Faustine ». Avoir pu rencontrer les morts devient, dans son récit, une chance de conquérir une éternité heureuse : ses souvenirs littéraires l'ont guidé hors de l'Enfer, et Faustine l'a mené au Paradis. Il est bien sûr tentant de nuancer ce tableau en rappelant la proximité du prénom du personnage féminin avec celui de Faust, quoique cette référence ne soit jamais vraiment utilisée dans le roman<sup>3</sup>. Une contre-lecture du récit du narrateur ferait ainsi apparaître, sous le rêve d'apothéose dantesque, la damnation éternelle d'un personnage qui a vendu son âme pour atteindre une immortalité supposée. Le roman laisse au lecteur la liberté des deux interprétations ; le fait est que, dans les

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 88, 92 et 94 : « une espèce de paradis terrestre », « je puis m'accommoder du destin tout séraphique de la contempler », « la joie de contempler Faustine sera l'élément où je vivrai pour l'éternité » (*Rom*, p. 70, 74 et 75).

<sup>2</sup> *Nov*, p. 96 : « À celui qui, se fondant sur ce rapport, inventera une machine capable de rassembler les présences désagrégées, j'adresserai une prière : qu'il nous cherche, Faustine et moi, qu'il me fasse entrer dans le ciel de la conscience de Faustine. Ce sera là une action charitable » (*Rom*, p. 76).

<sup>3</sup> Michel Lafon précise par ailleurs que le choix du prénom Faustine « est avant tout pour Bioy un hommage aux *Contrerimes* de son "compatriote" Paul-Jean Toulet » (*Rom*, p. 5).

deux cas, les enjeux de *La invención de Morel* reposent clairement sur les modalités de compréhension du voyage chez les morts.

La référence à Dante est également centrale dans une des nouvelles de *Bestiario*, recueil qui, comme nous l'avons mentionné plus haut, fournit deux versions possibles de la rencontre avec les morts. « Las puertas del cielo » se présente comme l'histoire tout à fait réaliste du deuil du dénommé Mauro, qui vient de perdre sa femme, Celina. Le narrateur est un proche de Mauro, Marcelo, qui propose à son ami de sortir dans un bal pour se changer les idées. Lorsque les deux hommes entrent dans le « Santa Fe Palace », la description qui en est faite est sans ambiguïté :

Lo que sigue [la entrada] es peor, no que sea malo porque ahí nada es ninguna cosa precisa ; justamente el caos, la confusión resolviéndose en un falso orden : el infierno y sus círculos. Un infierno de parque japonés a dos cincuenta la entrada y damas cero cincuenta. Compartimentos mal aislados, especie de patios cubiertos sucesivos donde en el primero una típica, en el segundo una característica, en el tercero una norteña con cantores y malambo. Puestos en un pasaje intermedio (yo Virgilio) oíamos las tres músicas y veíamos los tres círculos bailando ; entonces se elegía el preferido, o se iba de baile en baile, de ginebra en ginebra, buscando mesitas y mujeres<sup>1</sup>.

Sans chercher à dissimuler la référence, Cortázar fait du bal une version moderne de l'Enfer de Dante, où le narrateur joue le rôle de Virgile. Toute la description qu'en donne ce dernier est destinée à renforcer cette impression, en faisant en sorte que l'évocation du dancing perde son caractère réaliste pour devenir une sorte d'observation de créatures étranges. « Yo iba a esa milonga por los monstruos, y no sé de otra donde se den tantos juntos<sup>2</sup> », affirme sans ambages le narrateur, et sa peinture de la foule des danseurs est, en effet, celle d'une assemblée de monstres :

Además está el olor, no se concibe a los monstruos sin ese olor a talco mojado contra la piel, a fruta pasada, uno sospecha los lavajes presurosos, el trapo húmedo por la cara y los sobacos, después lo importante, lociones, rimel, el polvo en la cara de todas ellas, una costra blancuzca y detrás las placas pardas trasluciendo. También se oxigenan, las negras levantan mazorcas rígidas sobre la tierra espesa de la cara, hasta se estudian gestos de rubia, vestidos verdes, se convencen de su transformación y desdeñan condescendientes a las otras que defienden su color. Mirando de reojo a Mauro yo estudiaba la diferencia entre su cara de rasgos italianos, la cara del porteño orillero sin mezcla negra ni provinciana, y me acordé de repente de Celina más próxima a los monstruos, mucho más cerca de ellos que Mauro y yo<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> C, p. 226-227 : « Ce qui vient ensuite c'est le chaos, la confusion résolue en un faux-semblant d'ordre : l'enfer et ses cercles. Un enfer de Luna-Park à 2,50 l'entrée et 50 centimes pour les dames. Compartiments mal isolés, espèces de patios couverts en enfilade, et dans le premier un orchestre "tropical", dans le second un orchestre "de genre" et dans le troisième un orchestre "typique" avec chanteurs et malambos. Placés dans un passage intermédiaire (moi Virgile), on entendait les trois musiques à la fois et on voyait les trois cercles de danse ; alors on choisissait celui qu'on préférait, ou bien on allait de l'un à l'autre, de genièvre en genièvre, à la recherche de tables et de femmes » (*Nbc*, p. 90).

<sup>2</sup> C, p. 228 : « J'allais à ce dancing pour les monstres et je n'en connais pas d'autres où on en rencontre autant » (*Nbc*, p. 91).

<sup>3</sup> C, p. 228-229 : « Et puis il y a l'odeur, on ne conçoit pas ces monstres sans cette odeur de talc mouillé sur la peau, de fruit aigre ; on devine les lavages hâtifs, le chiffon humide qu'on passe sur la figure et les aisselles avant l'essentiel : lotions, rimmels, poudre sur les visages de toutes ces dames ; croûte blanchâtre avec, dessous, des plaques brunes qui

La description très précise des danseurs, qui s'approche au plus près de leurs défauts physiques pour les rendre réellement monstrueux (« *costra blancuzca* », « *placas pardas* »), rappelle les évocations des monstres chez Dante. L'accumulation de couleurs, associée à la métaphore qui transforme les visages en paysages, crée un tableau aux teintes criardes, qui éloigne ses objets de l'apparence humaine. On ne sait trop à quel cercle de l'Enfer il faudrait rattacher cette description, mais il est clair que le point de vue du narrateur s'y avère spectaculairement raciste, en plus d'être méprisant socialement. Cortázar fait en sorte de rendre son personnage antipathique pour mieux dissimuler ce qui va être l'essentiel de la nouvelle, et qui transparaît dans la dernière phrase du passage ci-dessus. Si l'on comprend d'abord que la différence entre Celina et les deux hommes est qu'elle n'est pas une « vraie » Portègne, la distinction se révèle être aussi d'un autre genre. Alors que les deux hommes observent la piste de danse, la description change en effet petit à petit, la mention des « monstres » se faisant moins prégnante, jusqu'à l'apparition surnaturelle de Celina :

Sobre la pista parecía haber descendido un momento de inmensa felicidad, respiré hondo como asociándome y creo haber oído que Mauro hizo lo mismo. El humo era tan espeso que las caras ese borronaban más allá del centro de la pista, de modo que las zonas de las sillas para las que planchaban no se veía entre los cuerpos interpuestos y la neblina. *Tanto como fuiste mío*, curiosa la crepitación que le daba el parlante a la voz de Anita, otra vez los bailarines se inmovilizaban (siempre moviéndose) y Celina que estaba sobre la derecha, saliendo del humo y girando obediente a la presión de su compañero, quedó un momento de perfil a mí, después de espaldas, el otro perfil, y alzó la cara para oír la música<sup>1</sup>.

Cortázar prépare cette apparition en modifiant l'atmosphère de la piste de danse, au point de l'immobiliser dans ce « momento de inmensa felicidad ». La fumée est une sorte de dernière manifestation de l'Enfer avant que ne s'ouvre un autre ordre, celui dans lequel se trouve Celina. On comprend dès lors que la différence mentionnée plus haut n'est pas seulement physique : les deux hommes sont vraiment chez les morts, et Celina, comme les « monstres », n'est plus en vie. Les lignes suivantes montrent clairement qu'elle se situe à l'autre bout du trajet dantesque, au Paradis :

---

transparaissent. Elles se décolorent aussi. Ces noiraudes font lever des épis de blés rigides sur la terre épaisse de leur visage, elles s'étudient à des gestes de blondes, portent du vert, se persuadent de leur transformation et, condescendantes, méprisent celles qui défendent leur couleur. Je regardais Mauro du coin de l'œil et j'étudiais la différence qu'il y avait entre ces monstres et ce visage de type italien, le visage du Portègne pur sang, sans mélange noir ou provincial, et je me rappelais soudain Céline, plus proche des monstres, beaucoup plus proche d'eux que Mauro et moi » (*Nbc*, p. 91).

<sup>1</sup> C, p. 231-232 : « Un instant d'immense bonheur semblait s'être posé sur la piste. Je respirai profondément comme pour m'y associer et je crus entendre Mauro faire de même. La fumée était si épaisse qu'à partir du centre de la piste les visages se brouillaient et que l'on ne distinguait plus les chaises de celles qui faisaient tapisserie. "Et pourtant tu fus à moi..." Curieux, cette voix crépitante que le haut-parleur donnait à Anita, à nouveau les danseurs s'immobilisaient (sans cesser de bouger) et Céline, qui était vers la droite, émergea de la fumée en tournant pour obéir à la pression de son cavalier et resta un instant de profil, puis je le vis de dos, puis l'autre profil et elle leva la tête pour écouter la musique » (*Nbc*, p. 94-95).

Me quedó inteligencia para medir la devastación de su felicidad, su cara arrobada y estúpida en el paraíso al fin logrado [...]. Nada la ataba ahora en su cielo sólo de ella, se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla. Era su duro cielo conquistado, su tango vuelto a tocar para ella sola y sus iguales, hasta el aplauso de vidrios rotos que cerró el refrán de Anita, Celina de espaldas, Celina de perfil, otras parejas contra ella y el humo<sup>1</sup>.

La mention du « paraíso al fin logrado », puis la double occurrence du substantif *cielo*, ainsi que la description de la félicité (« felicidad ») surnaturelle qui envahit Celina sont autant de données qui permettent de ne laisser aucune ambivalence sur le nouvel emprunt que fait ici Cortázar à la géographie dantesque. La force de la nouvelle est de faire aussitôt disparaître cette vision, en même temps que revient la fumée, de façon à ce que le doute plane sur sa véracité. Le narrateur, dans le paragraphe suivant, parle de « la mujer que se parecía a Celina<sup>2</sup> », ce qui semble aller dans le sens d'une hallucination ; mais il conclut également son récit en parlant des « puertas del cielo » qui donnent son nom à la nouvelle, laissant entendre une connaissance du phénomène surnaturel. Si bien que le lecteur, comme souvent chez Cortázar, est placé face à une impossibilité à conclure : la référence dantesque n'est-elle qu'une projection de la part d'un narrateur familier de Dante ? Ou dissimule-t-elle un avatar moderne de l'univers de la *Divine Comédie*, qui permet aux vivants d'entrer en contact, par moments, avec les défunts ?

Si la référence dantesque est première chez Bioy Casares et Cortázar, c'est du côté de Virgile que Stevenson va, quant à lui, chercher les modalités d'écriture du motif de la rencontre avec les morts. Le fait que *The Ebb-Tide* soit presque entièrement organisé autour du palimpseste virgilien a été repéré et analysé avec une grande précision par Allan Sandison et Sylvie Largeaud-Ortega<sup>3</sup>. Nous nous contenterons donc ici de rappeler les grands traits de cette réécriture, afin de la mettre en écho avec les autres textes du corpus. Le personnage principal du roman, Robert Herrick, Occidental en échec dans les mers du Sud, est présenté d'emblée comme ayant un « tattered Virgil in his pocket<sup>4</sup> », qu'il consulte comme un oracle, à l'image de Robinson Crusoé avec la Bible. Plus qu'un simple détail, il s'agit là d'une manière de définir le personnage comme un nouvel Énée, quoique sans la gloire épique qui accompagne le futur fondateur de Rome, puisque le texte insiste bien sur la situation d'échec absolu dans lequel il se trouve. Au-delà des références répétées à l'*Énéide*, ce qui nous intéresse particulièrement dans le roman est la manière dont il fait

---

<sup>1</sup> C, p. 232 : « Il me restait assez de lucidité pour mesurer les ravages du bonheur en elle, son visage extasié et stupide dans le paradis enfin atteint [...]. Plus rien ne la gênait à présent, dans ce ciel qui n'était qu'à elle, elle se donnait de toute sa peau au bonheur et entraînait à nouveau dans un ordre des choses où Mauro ne pouvait la suivre. C'était son dur paradis enfin conquis, son tango que l'on jouait pour elle seule et pour ses pareils jusqu'aux applaudissements comme vitres brisées qui saluèrent la fin du refrain d'Anita, et Céline de dos, Céline de profil, d'autres couples devant elle, et la fumée » (*Nhc*, p. 95).

<sup>2</sup> C, p. 232 : « cette femme qui ressemblait à Céline » (*Nhc*, p. 95).

<sup>3</sup> Allan Sandison, *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism*, *op. cit.* ; Sylvie Largeaud-Ortega, *Ainsi Soit-Île*, *op. cit.*, chapitre II.

<sup>4</sup> *W 14*, p. 2 : « un Virgile en lambeaux dans sa poche » (*PE*, p. 502).

du voyage de la *Farallone*, le bateau d'Herrick et de ses compagnons, une version de la catabase du chant VI du poème virgilien. Le nom de l'île d'Attwater, l'aboutissement du voyage, participe de cette association : le mystérieux maître des lieux l'a en effet nommée *nemorosa Zacynthos*, Zacynthos la boisée, à partir d'un vers de Virgile que Herrick reconnaît et cite immédiatement<sup>1</sup>. Surtout, l'arrivée dans l'île se fait par une modification des repères spatio-temporels, qui donne l'impression de l'arrivée dans un univers qui n'est plus celui du monde humain. « A sense of the eternal weighed upon his mind<sup>2</sup> » : cette première réaction de Herrick en appelle d'autres, qui tendent toutes vers l'impression d'une entrée aux Enfers. Comme l'écrit Sylvie Largeaud-Ortega, « le décor infernal est sans ambiguïté<sup>3</sup> » :

The airs were very light, their speed was small ; the heat intense. The decks were scorching underfoot, the sun flamed overhead, brazen, out of a brazen sky ; the pitch bubbled in the seams, and the brains in the brain-pan. And all the while the excitement of the three adventurers glowed about their bones like a fever<sup>4</sup>.

La chaleur infernale envahit à la fois les lieux et les esprits des personnages, commençant ainsi une assimilation qui joue, comme chez Virgile, sur le double aspect de la catabase : rencontre avec les damnés, dans ce décor de fournaise, mais aussi contemplation des Champs-Élysées et apaisement devant la perspective d'une éternité heureuse. Dans l'*Énéide*, l'entrée aux Enfers se fait en passant un tourbillon devant lequel veille Charon :

Un gouffre, ici troublé de boue et d'un immense tourbillon,  
bouillonne et vomit tout son sable dans le Cocyte<sup>5</sup>.

Ce même tourbillon se retrouve dans *The Ebb-Tide*, sous la forme d'une brèche donnant accès au lagon où vit Attwater :

Twice a day the ocean crowded in that narrow entrance and was heaped between these frail walls ; twice a day, with the return of the ebb, the mighty surplusage of water must struggle to escape. The hour in which the *Farallone* came there was the hour of flood. The sea turned (as with the instinct of the homing pigeon) for the vast receptacle, swept eddying through the gates, was transmuted, as it did so, into a wonder of watery and silken hues, and brimmed into the inland sea beyond<sup>6</sup>.

La manière dont Stevenson modifie la perception du lieu est très frappante : alors que le tourbillon, chez Virgile, fait partie d'un spectacle d'horreur devant lequel s'amassent les fantômes,

---

<sup>1</sup> « Déjà au milieu des flots apparaît Zacynthos la boisée » (Virgile, *Œuvres complètes*, op. cit., III, v. 270).

<sup>2</sup> *W 14*, p. 51 : « Une sensation d'éternité s'imposait à son esprit » (PE, p. 567).

<sup>3</sup> Sylvie Largeaud-Ortega, *Ainsi Soit-Île*, op. cit., p. 96.

<sup>4</sup> *W 14*, p. 52 : « La brise était très légère, la vitesse du bateau faible, la chaleur intense. le pont brûlait sous ses pieds, le soleil flambait très haut, dans un ciel d'airain ; la poix bouillonnait dans les coutures, et les cerveaux dans leurs boîtes crâniennes. La surexcitation de nos trois aventuriers leur rongeaient les moelles comme une fièvre » (PE, p. 568).

<sup>5</sup> Virgile, *Œuvres complètes*, op. cit., VI, v. 296-297.

<sup>6</sup> *W 14*, p. 52 : « Deux fois par jour l'océan se pressait dans cet étroit orifice et s'amassait entre les frères murailles ; deux fois par jour, lors du jusant, la surabondance formidable des eaux s'échappait forcément par là. C'était l'heure du flux quand le *Farallone* s'y présenta. Faisant songer à l'instinct qui ramène le pigeon voyageur, les eaux gagnaient le vaste réceptacle, dépassaient en tournoyant l'entrée, où elles se nuaient de tons merveilleux, liquides et soyeux, et allaient au-delà emplir jusqu'au bord la mer intérieure » (PE, p. 569).

la description ci-dessus a quelque chose de paradisiaque (« a wonder of watery and silken hues »). Le texte joue de cette impossibilité, pour les personnages comme pour le lecteur, à identifier si cette île est un lieu infernal ou paradisiaque. Le fait est que, lorsque les occupants de la *Farallone* rencontrent Attwater, la première discussion entre eux présente immédiatement l'île comme envahie par la mort :

'Ad you any deaths?' asked Huish, 'ere on the island?'

'Twenty-nine,' said Attwater. 'Twenty-nine deaths and thirty-one cases [of smallpox], out of thirty-three souls upon the island. – That's a strange way to calculate, Mr Hay, is it not? Souls! I never say it but it startles me.'

'Oh, so that's why everything's deserted?' said Huish.

'That is why, Mr Whish,' said Attwater ; 'that is why the house is empty and the graveyard full!'

Herrick, Huish et Davis sont donc, comme Énée, des vivants projetés au royaume de la mort. Reste à savoir quel est, dans cette optique, le rôle d'Attwater : est-il un prêtre des Enfers, ou un simple vivant régnant sur une île déserte ? Pour Sylvie Largeaud-Ortega, « il incarne une pléiade de personnages virgiliens<sup>2</sup> » : il est à la fois Cerbère gardant l'accès aux Enfers, Charon permettant le passage, Sibylle par ses propos énigmatiques que seul Herrick, avec qui il partage une éducation lettrée, est capable de décrypter, et Rhadamante, juge tyrannique des Enfers. Son action sur le trio s'apparente à une manière d'arracher la rédemption par l'action violente et la terreur, mettant ainsi face-à-face les fonctions de l'Enfer et du Paradis et les faisant se mêler. Le fait de situer ces Enfers modernes dans les mers du Sud, et de faire incarner ses habitants par des Occidentaux participe sans doute d'une « mise à nu de la figure fondatrice de l'impérialisme occidental<sup>3</sup> », mais il est aussi une énième version du dilemme premier des fictions de Stevenson : le voyage de la *Farallone* est en effet un questionnement de ce que le déplacement est capable d'apporter, quand bien même il s'agisse d'un trajet jusqu'à l'au-delà. La violence mystique à l'œuvre dans cette catabase est loin des valeurs de l'initiation homérique, virgilienne ou dantesque. Le premier à être convaincu par Attwater, Herrick, est au demeurant le premier à vouloir quitter l'île pour retrouver une vie normale, alors que Davis tient désormais les paroles d'un converti extatique. Le voyage au pays des morts, dans *The Ebb-Tide*, est clairement métaphorique, alimenté par la constante référence à Virgile : mais, en restant de l'ordre de la métaphore, il n'en questionne que plus la vision religieuse de l'au-delà et sa capacité à apporter une réponse à l'errance des personnages.

---

<sup>1</sup> *W* 14, p. 56 : « - Vous avez eu des décès ? demanda Huish, ici sur l'île ?/ - Vingt-neuf, dit Attwater, vingt-neuf décès et trente et un cas, sur les trente-trois âmes de l'île... Voilà une singulière façon de compter, n'est-ce pas, monsieur Hay ? Des âmes ! Je ne prononce jamais le mot sans effroi./ - Ah ! C'est donc pour ça que tout est désert ? dit Huish./ - C'est pour cela, monsieur Wish, dit Attwater ; c'est pour cela que la maison est vide, et le cimetière plein » (*PE*, p. 574). La traduction ne rend ici qu'imparfaitement l'incorrection de l'anglais de Huish, qui explique qu'Attwater, avec mépris, déforme volontairement la prononciation de son nom.

<sup>2</sup> Sylvie Largeaud-Ortega, *Ainsi Soit-Île*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 103.

Les trois textes que nous venons de commenter présentent un intertexte visible et clairement assumé, où le voyage au pays des morts se fait en référence à un texte premier – Virgile et Dante, en l’occurrence. On trouve également, dans notre corpus, des récits qui utilisent ce motif en en masquant la source, ou en la rendant difficile à identifier. Nous avons déjà eu l’occasion de voir que « El Sur », de Borges, pouvait sans aucun doute se lire comme le récit d’un mort vers un pays où l’attendent d’autres morts, une sorte de catabase fantasmée qu’il est possible de lire, au demeurant, à la fois en référence aux épopées classiques et à l’épopée argentine moderne du *Martín Fierro*. Dans « El jardín de senderos que se bifurcan », c’est la lecture d’un chapitre d’épopée qui crée la « pullulation » qui peuple soudain le jardin d’ombres de toutes sortes, faisant ainsi du trajet de Yu Tsun une autre version de ce voyage aux pays des morts. Dans « La muerte y la brújula », le voyage que fait Lonrröt jusqu’à la propriété de Triste-le-Roy travaille également sur les représentations du monde infernal, en dessinant un monde abandonné : la gare est « silenciosa » avec « una vía muerta », l’air « húmedo y frío » et le décor est délimité par des « negros eucaliptos<sup>1</sup> », un ensemble qui rappelle à la fois le glacial pays des Cimmériens dans l’*Odyssee* et la forêt obscure que traverse Énée avant de se rendre aux Enfers. Il est d’ailleurs précisé que Lonrröt, en entrant dans la propriété, avance « pisando confundidas generaciones de rotas hojas rígidas<sup>2</sup> », ces feuilles semblant représenter tout le poids du passé et des multiples morts qu’a connus la maison. Dans l’ensemble, les recueils de Borges sont extrêmement marqués par ce poids des morts, ne serait-ce que dans les titres : dans *El Aleph*, quatre nouvelles comportent le terme dans leur intitulé, « El inmortal », « El muerto » (deux récits qui ouvrent le recueil), « La otra muerte » et « Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto », à quoi l’on peut rajouter « *Deutsches Requiem* ».

On trouve une autre possible rencontre avec les morts dans *Bestiario* de Cortázar, avec la nouvelle « Ómnibus ». Ce texte a suscité de très nombreuses interprétations, et a notamment souvent été lu en rapport avec un sous-texte épique ou avec le motif du voyage chez les morts : Emma Speratti Piñero y voit « l’histoire de deux morts dans un autobus où voyagent des vivants, ou de deux vivants dans un autobus où circulent des morts<sup>3</sup> », une proposition reprise par Evelyn Picón Garfield en la liant à un passage des *Chants de Maldoror*<sup>4</sup>, et que Cortázar lui-même n’a pas démenti<sup>5</sup> ; quant à Lilia Dapaz Strout, elle lit la nouvelle comme une version moderne du voyage

<sup>1</sup> *ObC*, p. 504 : « silencieuse », « voie morte », « humide et froid », « noirs eucalyptus » (*OeC*, p. 531-532).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 504 : « marchant sur des générations confondues de feuilles raides déchirées » (*OeC*, p. 532).

<sup>3</sup> Ana María Barrenechea et Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica argentina, op. cit.*, p. 78 : « historia de dos muertos en un ómnibus donde viajan vivos o de dos seres vivos en un ómnibus donde viajan muertos ».

<sup>4</sup> Evelyn Picón Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista ?*, Madrid, Editorial Gredos, 1975, p. 60-62.

<sup>5</sup> Voir Luis Harss, « Julio Cortázar, o la cachetada metafísica », in *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, p. 270.



des héros mythiques<sup>1</sup>. Ces lectures sont clairement encouragées par le cadre spatio-temporel de la nouvelle, qui semble se situer vers la Toussaint et suit le voyage d'un autobus jusqu'à un cimetière. Le fait que Clara et le jeune homme qu'elle rencontre dans le bus soient perçus comme des intrus conforte cette impression d'un accès à un ordre qui obéit à des règles qui ne sont pas celles de la vie normale. Le receveur qui poinçonne les tickets à l'entrée du bus serait, dans ce cas, un nouveau Charon, tout aussi désagréable que le passeur mythologique. Le rapprochement effectué plus haut avec le pays des Lotophages peut au demeurant trouver sa place dans un tel schéma : l'apathie des voyageurs et leurs regards fixes pourraient en effet se lire comme un souvenir du Léthé, le fleuve de l'oubli. Une remarque, lorsque tous les passagers descendent à l'arrêt du cimetière, va dans le sens de leur assimilation à des créatures de l'au-delà : il y est dit que « los ramos se agitaban como si hubiera viento, un viento de debajo de la tierra que moviera las raíces de las plantas y agitara en bloque los ramos<sup>2</sup> ». Cette image d'un vent venant des profondeurs de la terre tend clairement à accentuer l'apparence surnaturelle de ces passagers à l'attitude mystérieuse, et à entériner leur proximité avec l'univers du cimetière. Cela étant, l'autobus lui-même, lorsque les passagers sont descendus, semble revêtir des caractéristiques infernales : le soleil y disparaît, couvert par un « humo negro », puis est remplacé par « un aire verde y claro<sup>3</sup> ». Le conducteur et le receveur semblent eux aussi se transformer en monstres :

Un policía moreno se habría en cruz acusándose de algo en su alto quiosco. El conductor salió del asiento como deslizándose, el guarda quiso sujetarlo de la manga, pero se soltó con violencia y vino por el pasillo, mirándolos alternadamente, encogido y con los labios húmedos, parapadeando. « ¡Ahí da paso! », gritó el guarda con una voz rara<sup>4</sup>.

Le verbe *deslizarse* semble transformer le conducteur en créature reptilienne, tout comme la description de son visage juste après ; la voix étrange (« rara ») du receveur, que l'on a pourtant déjà entendu parler, contribue aussi au sentiment d'avoir affaire à une métamorphose de personnages qui perdent leur aspect humain. La mention en début de paragraphe du policier en croix est également extrêmement étrange, et, en plus de la référence christique, fait penser au supplice d'Ixion, attaché dans le Tartare à une roue qui tourne éternellement. L'autobus semble ainsi s'enfoncer de plus en plus loin dans les Enfers, du Styx où Charon fait embarquer les âmes jusqu'au fin fond du Tartare, en passant par le Léthé. Savoir quel est le rôle exact de Clara et du

---

<sup>1</sup> Lilia Dapaz Strout, « Casamiento ritual y mito del hermafrodita en *Ómnibus*, de Cortázar », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 2-3, 1973-1974, p. 533-553.

<sup>2</sup> C, p. 189 : « leurs bouquets qui s'agitaient comme s'il y avait eu du vent, un vent venu de dessous terre qui eût secoué les racines des fleurs et fait balancer tous les bouquets » (*Nbc*, p. 55).

<sup>3</sup> C, p. 190 et 193 : « une fumée noire », « une lumière verte et claire » (*Nbc*, p. 56 et 58).

<sup>4</sup> C, p. 192 : « Un agent de police s'ouvrait en croix en s'accusant de quelque chose sur son socle. Le chauffeur quitta son siège d'un mouvement sinueux, le receveur voulut le retenir par sa manche mais il se dégagea avec violence et s'avança dans le couloir en les regardant alternativement, penché en avant, les lèvres humides et battant des paupières. "Ça y est ! À toi de passer !" cria le receveur d'une voix bizarre » (*Nbc*, p. 58).

jeune homme reste difficile : leur intrusion vient-elle du fait qu'ils sont des vivants au pays des morts ? Ou qu'ils ignorent leur propre mort ? Cortázar, comme toujours, laisse toutes les possibilités d'interprétation ouvertes.

« Ómnibus » participe, quoi qu'il en soit, à cette présence récurrente du motif du voyage au pays des morts dans notre corpus, que ce motif soit clairement indiqué comme une réécriture ou non. Si nos choix d'analyse se sont portés sur les textes les plus marquants de ce point de vue, ils sont loin d'épuiser la gamme des variations sur ce thème. Ne serait-ce que chez Stevenson, on le retrouve dans le dénouement de *The Master of Ballantrae*, dans la fable « Something in It » ou encore, sous la forme d'une illusion vite évanouie, dans « The Beach of Falesa ». Le rôle d'initiation et de consultation d'un oracle qu'il peut avoir dans l'épopée classique y est remplacé par une fonction de passage d'un monde à l'autre qui contribue à l'ambivalence du mode de représentation, ou par une mise en avant de l'échec de l'initiation, dans une logique très semblable à celle qui préside aux réécritures de l'*Odyssée*.

### 1.3. Épopées nationales

La référence épique ne se limite pas, dans notre corpus, aux textes canoniques de l'épopée. Borges et Stevenson, notamment, accordent une grande importance à l'utilisation d'un matériau épique bien plus récent, par la mise en fiction de deux épopées de leur propre histoire nationale : le mythe des jacobites, et le *Martín Fierro*. S'emparer de telles références ne soulève évidemment pas les mêmes enjeux que le travail sur les grandes épopées classiques, et pas seulement en raison du lien historique et géographique qui les unit aux auteurs. Les épopées modernes sont en effet idéales pour questionner la pertinence même de la catégorie épique, puisqu'elles relèvent en grande partie d'une projection culturelle imaginaire encore en cours à l'époque où Stevenson comme Borges écrivent. En d'autres termes, il y a dans cette lecture de l'histoire une dose certaine d'interprétation, qui revêt une signification politique que nos auteurs ne peuvent passer sous silence. Situer un univers épique dans le passé proche de son propre pays, c'est entériner une lecture historique qui, dans la lignée du resurgissement de l'épopée nationale à partir des chants d'Ossian réunis par Macpherson, trace une frontière entre un passé archaïque et une modernité actuelle. Qu'il s'agisse de critiquer ou de valoriser cette modernité, cette façon de voir l'histoire est loin d'être anecdotique. S'ajoute à cela le fait que Stevenson travaille sur un souvenir transmis par de multiples textes et traditions orales, tandis que Borges s'empare d'une seule œuvre. Le rapport à l'épopée y est donc complexe, mais se situe dans une logique comparable aux analyses précédentes : il s'agit bien d'y déceler les modifications de la trame épique à l'œuvre dans les textes de nos auteurs, et la façon dont ils l'incorporent à leur processus fictionnel.

Le mythe des jacobites relève presque, chez Stevenson, de l'obsession. Il est au cœur de deux de ses principaux romans, *Kidnapped* et *The Master of Ballantrae*, joue un rôle important dans « The Merry Men », et est l'objet de nombreuses remarques dans divers essais, lettres et projets historiques<sup>1</sup>. Rappelons-en rapidement les données historiques, qui font apparaître un moment charnière de l'histoire écossaise. Depuis la Glorieuse Révolution de 1688-1689, qui voit le roi catholique Jacques II d'Angleterre (Jacques VII d'Écosse) chassé du pouvoir par son gendre, le protestant Guillaume III d'Orange, l'Écosse est politiquement séparée en deux : d'un côté les *whigs*, partisans du nouveau roi et du pouvoir anglais ; de l'autre les jacobites, appelés ainsi en raison de leur fidélité au roi déchu et à la dynastie des Stuarts. En 1707, l'Acte d'Union entre le Royaume d'Angleterre et le Royaume d'Écosse exacerbe ces tensions. Autour du fils de Jacques II, les jacobites, réfugiés à la cour de Louis XIV, tentent à plusieurs reprises de reprendre le pouvoir, sans succès. En 1745, le petit-fils de Jacques II, Charles Edouard Stuart, surnommé Bonnie Prince Charlie, débarque en Écosse, reprend Edimbourg et marche sur Londres. Mais, en infériorité numérique, les jacobites sont écrasés par l'armée anglaise lors de la bataille de Culloden, le 16 avril 1746. « The Forty-Five », comme l'événement est appelé depuis, fit environ huit mille morts<sup>2</sup> et est vécu comme un « désastre absolu » marquant « la fin du rêve de l'indépendance écossaise<sup>3</sup> » et le début de l'anglicisation irrémédiable du pays. Se développe alors, autour de cette résistance des clans jacobites, un discours romantique que le *Waverley* de Walter Scott, notamment, a contribué à amplifier, qui tend à faire de cette époque le dernier sursaut épique du monde des Highlands, digne d'une chanson de geste. Les approches romantiques, écrit Murray Pittock, « cherchent à célébrer la loyauté, la bravoure et l'héroïque courage celtique de ceux qui se sont battus et ont toujours été vaincus<sup>4</sup> ». Les travaux historiques ont depuis montré que cette vision était largement fantasmée, et que la vision épique de la résistance de la culture des Highlands était surtout une projection postérieure<sup>5</sup>.

Stevenson s'empare de cette tradition épique et de tous les « gestes archétypaux<sup>6</sup> » qui s'y attachent et, de la même façon qu'avec les épopées antiques, cherche à en montrer les impasses et les contradictions, en poussant à l'extrême la logique symbolique qui s'y exprime. Sa position par

---

<sup>1</sup> Nous renvoyons sur ces questions à Barry Menikoff, *Narrating Scotland: the imagination of Robert Louis Stevenson*, *op. cit.*

<sup>2</sup> D'après Christopher Harvie, *Scotland. A Short Story*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 119.

<sup>3</sup> Michel Duchein, *Histoire de l'Écosse*, Paris, Fayard, 1998, p. 355.

<sup>4</sup> Murray Pittock, *The Myth of the Jacobite Clans*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1995, p. 6 : « seek to celebrate the loyalty, bravery and heroic Celtic fortitude of those who fought and always fell ».

<sup>5</sup> Voir notamment, en plus de l'ouvrage de Murray Pittock cité à la note précédente, T. M. Devine, *The Scottish Nation. 1700-2007*, Londres, Penguin Book, 2006, pp. 46-48 et 172 et suivantes, et Hugh Trevor-Roper, « The Invention of Tradition : the Highland Tradition of Scotland », in Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 15-41

<sup>6</sup> Murray Pittock, *The Myth of the Jacobite Clans*, *op. cit.*, p. 4 : « archetypal gestures ».

rapport à cette partie de l'histoire écossaise est extrêmement complexe : bien qu'essayant d'adopter une attitude d'historien, comme l'a montré Barry Menikoff, il est, par héritage familial, de culture calviniste et se réclame d'une filiation avec les écrivains covenantaires<sup>1</sup> ; en même temps, il ne cache pas sa fascination pour les clans des Highlands et l'histoire des jacobites, au point de se chercher des ancêtres parmi les chefs de clans. Le triptyque écossais composé de « The Merry Men », *Kidnapped* et *The Master of Ballantrae*, trois récits situés dans les années qui suivent 1745, fait écho à cette position. Au lieu de reproduire l'image figée de la geste épique d'une communauté, Stevenson la transforme en une suite de postures outrancières, que le temps ne fait qu'empirer. Dans chaque texte, c'est au cœur de la famille que se crée ce processus : dans *Kidnapped*, le père de David est un protestant loyaliste des Lowlands, opposé à la cause jacobite, alors que l'oncle du héros, Ebenezer, a pris le parti des rebelles en 1715 ; dans *The Master of Ballantrae*, la déchirure initiale de la famille Durie se fait au moment de choisir un camp, James allant se battre auprès du prince Charlie tandis que Henry reste fidèle à la couronne ; dans « The Merry Men », l'oncle Gordon Darnaway est un covenantaire hystérique, ennemi acharné des jacobites. La famille devient ainsi l'image de la schizophrénie d'un pays scindé en deux camps. La description de Gordon Darnaway est l'exemple de ce que peut donner cette rigidité qui n'a plus rien de glorieux, ni d'épique :

He was a sour, small, bilious man, with a long face and very dark eyes ; fifty-six years old, sound and active in body, and with an air somewhat between that of a shepherd and that of a man following the sea. He never laughed, that I heard ; read long at the Bible ; prayed much, like the Cameronians he had been brought up among ; and indeed, in many ways, used to remind me of one of the hill-preachers in the killing times before the Revolution. But he never got much comfort, nor even, as I used to think, much guidance, by his piety. He had his black fits when he was afraid of hell ; but he had led a rough life, to which he would look back with envy, and was still a rough, cold, gloomy man<sup>2</sup>.

On voit bien dans ce passage que le personnage est défini par l'histoire du pays, au point d'en devenir un type : les caméroniens sont une branche du covenantisme, et la révolution en question est celle de 1688. Gordon Darnaway est un héritier des prédicateurs calvinistes, mais un héritier dans une impasse, replié sur une vision de l'histoire. Ce caractère s'étend à l'île dans laquelle il

---

<sup>1</sup> Voir sa lettre à J. M. Barrie du 7 décembre 1893 (*W* 35, p. 62-64). Les covenantaires sont les Écossais défendant la religion protestante au XVII<sup>e</sup> siècle face à la cause catholique. Leur opposition sanglante provoqua l'époque sombre appelée « The Killing Time ».

<sup>2</sup> *W* 8, p. 11 : « C'était un petit homme bilieux et amer, au visage allongé et aux yeux très sombres ; il avait cinquante-six ans, était doté d'un corps toujours actif et d'une constitution solide, et, de par son allure, tenait aussi bien du berger que du marin. Il ne riait jamais, ou du moins pas en ma présence ; passait de longs moments devant sa bible à lire ; priait beaucoup, comme les caméroniens parmi lesquels il avait été élevé ; et de fait, à bien des égards, me faisait penser à l'un de ces prédicateurs itinérants qui parcouraient nos collines au temps des massacres qui précédèrent la Révolution. Mais sa piété ne lui avait jamais été d'un grand réconfort, ni même, à mon sens, d'un grand secours spirituel. Il était sujet à des accès d'humeur noire pendant lesquels il avait peur de l'enfer ; mais il avait mené une vie grossière et rude, qu'il se remémorait avec nostalgie, et demeurait un homme rude, froid et morose » (*MB*, p. 212-213).

habite, qui semble sans cesse menacée par l'invasion : lorsque Charles, son neveu, voit débarquer des hommes sur le rivage, il fait tout de suite l'hypothèse qu'il s'agit du prince Charlie tentant une nouvelle invasion. La vie quotidienne est ainsi rythmée de manière obsédante par une histoire devenue légendaire et figée. Gordon Darnaway est un personnage damné par l'histoire, comme le soulignent les nombreux échos de *Macbeth*, dont le terme « hurly-burly » qui définit la tempête du chapitre IV, emprunté à la première scène de la pièce de Shakespeare. Cette tempête, puis l'errance d'un Gordon devenu fou sur la lande, renvoie également à *King Lear*, filant l'idée du souverain déchu par son obsession et son orgueil.

Si Gordon Darnaway représente l'excès covenantaire, les récits stevensoniens sont néanmoins toujours pris en charge par une narration située du côté du camp protestant : que ce soit Charles dans « The Merry Men », Mackellar dans *The Master of Ballantrae* ou David Balfour dans *Kidnapped*, le narrateur endosse le rôle du point de vue historique dominant, celui des vainqueurs de 1745. Cela ne signifie pas que ces romans prennent parti d'une façon ou d'une autre, preuve en est la suspicion que l'éditeur fictif (c'est-à-dire Stevenson lui-même) fait planer sur l'objectivité de Mackellar. Mais ce dispositif rend extrêmement ambiguë l'utilisation qui est faite des personnages de l'autre camp, les jacobites. Aussi bien le Maître de Ballantrae qu'Alan Breck, dans *Kidnapped*, se situent en effet à mi-chemin entre cet effort de contextualisation historique et une tentation de les construire, malgré tout, comme des figures épiques. Il suffit de voir comment le colonel Burke, compagnon d'errance du Maître, présente son acolyte dans son premier récit (chapitre III), lorsque ce dernier lui propose de jouer leur amitié aux dés :

A more romantic circumstance can rarely have occurred ; and it is one of those points in my memoirs, by which we may see the old tales of Homer and the poets are equally true to-day - at least, of the noble and genteel<sup>1</sup>.

Dès la première rencontre, James Durie est associé au monde de la chevalerie médiévale (« romantique » est à lire dans ce sens) et, surtout, à celui de l'épopée, par le biais de la mention d'Homère. Tout l'imaginaire surnaturel qui l'entoure va dans ce sens, et lui-même n'hésite pas à alimenter cette réputation. Lors de la traversée de l'Atlantique avec Mackellar, il insiste sur le fait qu'il est un homme de l'aventure guerrière, contrairement au civil qu'est l'intendant :

'Had I been Alexander -' he began.

'It is so we all dupe ourselves,' I cried. 'Had I been St. Paul, it would have been all one ; I would have made the same hash of that career that you now see me making of my own.'

---

<sup>1</sup> *W* 12, p. 28 : « Une aventure plus romanesque n'a pas dû arriver souvent ; et dans mes souvenirs, c'est l'un des exemples par lesquels nous voyons que les antiques récits d'Homère et des poètes sont encore vrais aujourd'hui – du moins pour ce qui est des nobles et des gens bien nés » (*MB*, p. 691).

'I tell you,' he cried, bearing down my interruption, 'had I been the least petty chieftain in the Highlands, had I been the least king of naked negroes in the African desert, my people would have adored me. A bad man, am I? Ah! but I was born for a good tyrant!'

Le Maître se voit comme un homme d'une autre époque, appartenant à l'univers épique des conquérants guerriers – dont les Highlands, on le voit, sont une survivance, à ses yeux. La réponse de Mackellar fait bien mesurer l'ambivalence de cette représentation : le Maître « se dupe » lui-même en fantasmant ainsi sa propre image, mais il semble aussi convaincre Mackellar de la véracité de celle-ci. Plus le roman avance, plus l'intendant participe à décrire son ennemi comme tel<sup>2</sup>. La logique du duo formé par David Balfour et Alan Breck est exactement la même : dans le chapitre IX de *Kidnapped*, leur rencontre dans les cales du *Covenant* est d'abord un face-à-face entre un *whig* et un jacobite. Dans la division psychologique imaginaire de l'Écosse, Alan Breck « représente la part "barbare" de l'inconscient collectif écossais<sup>3</sup> ». Mais, très vite, Breck quitte le domaine de la simple représentation historique : comme le Maître, il y contribue beaucoup par lui-même, par son habit de chevalier et par sa manière de dire qu'il porte « a king's name », ou de parler « as if he had been Charlemagne, and commanded armies<sup>4</sup> ». Après avoir tué l'équipage et s'être ainsi délivré, il compose aussitôt une chanson à sa propre gloire, sur le modèle du poème épique :

This is the song of the sword of Alan ;  
The smith made it,  
The fire set it ;  
Now it shines in the hand of Alan Breck<sup>5</sup>.

Exactement comme James Durie, Alan Breck se construit un personnage de héros épique, témoin d'un autre temps se battant contre les injonctions de la modernité. La narration à la première personne des romans de Stevenson est ici facteur de perplexité, pour le lecteur : car si cette image de soi provient sans aucun doute d'une mégalomanie avancée des deux personnages, elle est aussi amplement véhiculée par les récits de Mackellar, Burke ou David, qui tombent tous sous le charme du Maître ou d'Alan, et finissent par faire partager au lecteur l'impression qu'il a

---

<sup>1</sup> *W* 12, p. 130 : « - Si j'avais été Alexandre..., commença-t-il./ - C'est de cette façon que nous nous trompons tous, m'écriai-je. Si j'avais été saint Paul, c'eût été tout un ; j'aurais gâché cette carrière tout comme vous me voyez le faire maintenant avec la mienne./ - Je vous le dis, s'écria-t-il, impatienté par mon interruption, si j'avais été le moindre chef de clan dans les Highlands, si j'avais été le plus petit roi des nègres qui vivent nus dans le désert d'Afrique, mon peuple m'aurait adoré. Mauvais, moi ? Ah ! mais j'étais né pour faire un bon tyran ! » (*MB*, p. 830-831).

<sup>2</sup> Sur les enjeux historiques de *The Master of Ballantrae*, nous renvoyons à Joseph J., Egan « From History to Myth : A Symbolic Reading of *The Master of Ballantrae* », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 8 / 4, automne 1968, p. 699-710 et Douglas Gifford, « Stevenson and Scottish Fiction : The Importance of *The Master of Ballantrae* », in Jenni Calder (dir.), *Stevenson and Victorian Scotland, op. cit.*, p. 62-87.

<sup>3</sup> Richard Ambrosini, *La proza del romanzo, op. cit.*, p. 185 : « rappresenta la parte "barbarica" dell'inconscio collettivo scozzese ».

<sup>4</sup> *W* 6, p. 46 et 53 : « un nom de roi », « comme s'il eût été Charlemagne à la tête de ses armées » (*MB*, p. 57 et 65).

<sup>5</sup> *W* 6, p. 51 : « Voici le chant de l'épée d'Alan:/ Le forgeron l'a faite ;/ Le feu l'a durcie ;/ Et voici qu'elle luit au poing d'Alan Breck » (*MB*, p. 63).

bien affaire à un héros d'épopée. Faut-il lire dans ce phénomène une preuve que Stevenson utilise des narrateurs dont il ne partage pas le point de vue ? Sans nier que Mackellar, notamment, n'est pas présenté comme un narrateur fiable, il est tout de même nécessaire de s'interroger sur la propension de Stevenson à faire des deux jacobites principaux dans son œuvre des personnages aussi flamboyants, et aussi explicitement rattachés à l'univers de l'épopée et des chansons de geste. Il semble bien que, malgré ses efforts pour présenter une Écosse historique délestée de ses représentations et de ses fantasmes mythiques, l'auteur, par le passage à la fiction, revienne à ce genre d'évocations dès qu'il s'agit de dépeindre la cause jacobite. S'attache à cette dernière un parfum épique si persistant qu'il paraît difficile, dans des *romances* si parfaitement adaptés à l'accueil de tels figures, de s'en défaire complètement. Il n'en reste pas moins que les récits stevensoniens mettent clairement en question les représentations simplistes de la mythologie qui entoure 1745, à la fois par un travail très minutieux de reconstitution historique et par la création de personnages et de structures narratives complexes. Mais cette vision rationnelle de son histoire nationale paraît parfois hésiter à reprendre, peut-être malgré elle, le chemin de la fascination de l'épique.

Comme Stevenson avec le mythe des jacobites et de 1745, Borges a une relation particulière à l'histoire épique de son pays. Son histoire familiale n'y est pas pour rien, plusieurs de ses ancêtres ayant été de glorieux militaires, dont son grand-père paternel Francisco Borges, mort au combat en 1874. Le souvenir du monde des *gauchos* et des guerres ayant déchiré l'Argentine au XIX<sup>e</sup> siècle est présent dans toute l'œuvre de Borges, et a été étudié en détail par la critique depuis longtemps<sup>1</sup>. Une majorité de ces nombreux commentaires se concentrent comme il se doit sur le poème épique par excellence de cette époque, le *Martín Fierro* de José Hernández. Publié en 1872, ce texte capital de la littérature argentine raconte l'histoire d'un gaucho, Martín Fierro, vivant heureux dans la pampa argentine jusqu'à ce que les forces gouvernementales l'enrôlent de force pour servir dans la lutte contre les Indiens. Fierro passe trois ans dans un fort militaire, puis déserte mais ne peut retrouver sa famille, qui a refait sa vie ; sa vie devient une errance misérable et violente, jusqu'à ce qu'il trouve refuge chez les Indiens. Dans *La Vuelta de Martín Fierro*, une suite publiée en 1879, l'espoir d'une vie meilleure chez les Indiens est montré comme une illusion, qui force Martín Fierro à fuir à nouveau. Il reprend son errance et rencontre ses enfants, à qui il raconte son histoire. Le poème se termine sur un duel à l'issue ambiguë, motif que Borges reprendra à de multiples reprises. À l'image de la vision des Highlands dans l'histoire écossaise, le

---

<sup>1</sup> Voir par exemple dans le volume 87-88 de la *Revista Iberoamericana* (1974) les contributions de Emir Rodríguez Monegal (« El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada », p. 287-302), Enrico-Mario Santú (« Escritura y tradición: El *Martín Fierro* en dos cuentos de Borges », p. 303-319) et Humberto M. Rasi (« Borges frente a la poesía gauchesca : crítica y creación », p. 321-336.

*Martín Fierro* montre un monde en train de disparaître et dont les derniers feux prennent, par conséquent, une dimension épique très marquée. La critique nationaliste argentine a insisté sur cet aspect du texte, encouragée notamment par les commentaires de Leopoldo Lugones sur l'œuvre<sup>1</sup>. La critique plus récente a montré que cette lecture de l'œuvre comme épopée trouvait vite ses limites, et qu'il était plus juste d'y voir une œuvre liée au réalisme des productions romanesques du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Il est très intéressant de remarquer que Borges s'est toujours, même dans sa jeunesse ultraïste, montré dubitatif quant à la dimension épique du *Martín Fierro*, une attitude révélatrice de sa manière de concevoir l'épopée. Dans « El *Martín Fierro* », publié dans *Sur* à l'automne 1931 (repris dans *Discusión* sous le titre « La poesía gauchesca »), il s'agace ainsi de « la estrafalaria y cándida necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico<sup>3</sup> » et de son rapprochement avec *La Divine Comédie*, insistant sur le fait que le poème parle d'un destin individuel bien plus que d'une communauté disparue, ce qui le rend bien plus romanesque qu'épique. Le caractère d'exemple national de l'œuvre est donc, pour lui, extrêmement douteux. Par ailleurs, il note que, contrairement aux épopées classiques, le *Martín Fierro* est dénué des éléments essentiels que sont « lo antiguo, lo maravilloso y, en el sentido griego de la palabra, lo heroico<sup>4</sup> ». Dans un autre texte consacré au livre de José Hernández, publié avec Margarita Guerrero en 1953, il apporte un certain nombre de nuances à cette idée, après avoir critiqué la lecture de Lugones :

La palabra *epopeya* tiene su utilidad en este debate. Nos permite definir la clase de agrado que la lectura del *Martín Fierro* nos da ; ese agrado, en efecto, es más parecido al de la *Odisea* o al de las *sagas* que al de una estrofa de Verlaine o de Enrique Banchs. En tal sentido, es razonable afirmar que el *Martín Fierro* es épico, sin que ello nos autorice a confundirse con las epopeyas genuinas. Además, la palabra puede prestarnos otro servicio. El placer que daban las epopeyas a los primitivos oyentes era el que ahora dan las novelas : el placer de oír que a tal hombre le acontecieron tales cosas. La epopeya fue una preforma de la novela. Así, descontado el accidente del verso, cabría definir al *Martín Fierro* como una novela<sup>5</sup>.

On voit que Borges est ici moins définitif que dans son commentaire de 1931, puisqu'il reconnaît que le *Martín Fierro* est proche de l'épopée pour l'effet qu'il crée sur le lecteur. Il ne saurait cependant être considéré comme une véritable épopée ; il est bien plus proche du roman, pour la simple et bonne raison, explique Borges dans les lignes suivantes, qu'il décrit un personnage imparfait et ambivalent, sur lequel il est difficile de porter un jugement clair.

<sup>1</sup> Sur l'histoire de la réception du *Martín Fierro*, nous renvoyons à l'excellente édition critique de l'œuvre par Éliada Loís et Ángel Nuñez, Madrid, Barcelone et al., ALLCA XX, 2001.

<sup>2</sup> Voir Felipe B. Pedraza Jiménez (dir.), *Manual de literatura hispanoamericana. II. Siglo XIX*, Pampelune, Cénlit Ediciones, 2000, p. 405-406.

<sup>3</sup> *ObC*, p. 193-194 : « l'extravagant et candide besoin que le *Martín Fierro* soit épique » (*OeC*, p. 200).

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, *Poesía gauchesca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. IX : « l'antique, le merveilleux et, dans le sens grec du terme, l'héroïque ».

<sup>5</sup> *OCC*, p. 562-563.



La conception qu'a Borges du *Martín Fierro* se retrouve dans deux textes de notre corpus qui brodent sur la trame du poème de Hernández. Dans « El fin », il propose une fin alternative de la mort de Martín Fierro ; dans « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874) », il invente la vie antérieure de Cruz, un personnage du poème devenu l'ami du héros. Ces deux réécritures ont été abondamment commentées, notamment parce qu'elles renversent les points de vue du poème, en empruntant celui du Noir contre lequel Fierro doit se battre en duel, et celui de Cruz. Dans les deux textes, Borges retarde au maximum la révélation de la source de son texte, de manière à le rendre réellement indépendant du poème originel ; Martín Fierro y reste ainsi longtemps un anonyme, qui n'est reconnaissable que par des détails et des allusions faisant appel à la culture littéraire du lecteur. Plutôt que de revenir sur les convergences ou divergences des textes de Borges avec l'original, que la critique a depuis longtemps analysées, il est intéressant de constater que ces nouvelles fonctionnent pour Borges comme une manière de faire basculer le texte de la représentation réaliste de l'Argentine des *gauchos* à un espace mythique, presque hors du temps. « El fin » ne comprend ainsi aucune indication spatio-temporelle précise, et s'apparente par bien des points à une épopée :

La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta, como vista en un sueño. Un punto se agitó en el horizonte y creció hasta ser un jinete, que venía, o parecía venir, a la casa. Recabarren vio el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro, pero no la cara del hombre, que, por fin, sujetó el galope y vino acercándose al trotecito<sup>1</sup>.

On reconnaît dans cette manière d'écrire très visuelle un peu de l'inspiration cinématographique qui préside à la conception d'une partie des nouvelles de *Historia universal de la infamia*. La fonction première de cette description est bien sûr d'entretenir le mystère autour de l'homme à cheval, qui n'est autre que Martín Fierro. Mais il y a aussi là, de la part de Borges, une façon de créer un espace presque fantasmé, comme l'indique la mention d'une plaine « abstracta » et « como vista en un sueño » : le monde de « El fin » n'est déjà plus tout à fait le monde réel, il est celui d'un passé imaginaire où s'effacent les lignes complexes de la géographie, pour ne laisser place qu'à un décor aux lignes claires. L'impression est notamment confirmée par la phrase, dans les lignes suivantes, « un lugar de la llanura era igual a otro<sup>2</sup> », qui poursuit le processus d'abstraction du lieu. Celui-ci, en un sens, n'est plus seulement un espace identifiable, il devient presque littéralement le narrateur de l'histoire :

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 518 : « La plaine, aux derniers instants du soleil, était presque abstraite ; comme vue en rêve. Un point s'agita à l'horizon et grandit jusqu'à devenir un cavalier qui venait, ou paraissait venir, à cette maison. Recabarren vit le chapeau à larges bords, le grand poncho sombre et le cheval moro, mais non le visage de l'homme, qui à la fin retint le galop de sa monture et s'approcha à petit trot » (*OeC*, p. 548).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 519 : « chaque endroit de la prairie est égal à n'importe quel autre » (*OeC*, p. 549).

Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo ; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música...<sup>1</sup>

L'histoire surgit de la plaine comme un motif archétypal, sous la forme de ce duel aux apparences de musique sur lequel Borges travaille depuis « Hombre de la esquina rosada ». C'est sans doute là l'apport le plus fondamental du *Martín Fierro* à l'œuvre de Borges : la création de la scène originelle, sans cesse répétée, du duel. Qu'il soit au couteau ou au pistolet, le duel conclut une partie extrêmement importante des textes de *Ficciones* et de *El Aleph*, comme si les scènes du poème de José Hernández (et notamment sa fausse conclusion) étaient un épisode universel, susceptible d'être importé dans n'importe quel contexte. Le Sud fantasmé de « El Sur » en est bien sûr l'exemple par excellence, qui se décline, entre autres, dans les dénouements de « El jardín de senderos que se bifurcan » ou de « La casa de Asterión ». C'est dans « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874) » que l'on trouve l'une des explications de ce motif récurrent, lorsque le narrateur anticipe la scène où Cruz choisit de se battre aux côtés de Martín Fierro :

(Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental : la noche en que por fin vio su propia cara, la noche que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia ; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo.) Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento* : el momento en que el hombre sabe para siempre quién es<sup>2</sup>.

La scène du duel, si on suit ces lignes, est l'aboutissement d'une quête d'identité, d'où, sans doute, sa présence presque systématique en fin de récit. Elle est l'instant où se concentrent tous les enjeux du parcours passé et futur, où se condense la fameuse « pullulation » à l'œuvre à la fin de « El jardín de senderos que se bifurcan ». Borges, en ce sens, est tout à fait fidèle à sa lecture du *Martín Fierro* comme histoire d'un destin individuel, et non d'une communauté du passé en voie de disparition. Il l'est également à son refus de considérer le poème comme l'incarnation d'un destin national, puisqu'il exporte son dénouement dans toutes sortes de contextes historiques et géographiques. S'il y a là un refus de se référer à ce texte canonique comme à une épopée, ce n'est donc pas vraiment en en faisant une réécriture plus réaliste, en le débarrassant de ses scènes de violence guerrière. C'est au contraire en détachant ces dernières de leur inscription initiale et en les transformant en motif prototypique que Borges fait passer le *Martín Fierro* de la possible épopée d'un peuple et d'un pays au destin individuel d'un ou plusieurs personnages de

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 520 : « Il existe une heure de la soirée où la prairie va dire quelque chose ; elle ne le dit jamais ou peut-être le dit-elle infiniment et nous ne l'entendons pas, ou nous l'entendons, mais ce quelque chose est intraduisible comme une musique » (*OeC*, p. 549).

<sup>2</sup> *ObC*, p. 562 : « (L'avenir lui réservait secrètement une nuit essentielle de lucidité : celle où enfin il vit son propre visage, celle où enfin il écouta son nom. Bien comprise, cette nuit permet d'atteindre le fond de sa vie ; mieux, un instant de cette nuit, un acte de cette nuit ; car les actes sont notre symbole.) Toute destinée, pour longue et compliquée qu'elle soit, comprend en réalité *un seul moment* : celui où l'homme sait à jamais qui il est » (*OeC*, p. 594-595).

toutes origines ; Borges, au-delà de tous ses commentaires sur José Hernández et son héritage, reste proche de l'épique, mais le transforme, l'individualise, le fait entrer, en somme, dans le monde du *romance*, en concentrant ses apports sur la figure du héros.

#### 1.4. Gloire et infamie

Le souvenir de la poésie épique, et ce sera là la dernière étape de notre analyse, peut également apparaître au travers de l'importance prise, dans notre corpus, par le jugement axiologique sur les personnages. On sait que la parole épique a en partie pour rôle, traditionnellement, de chanter la louange des exploits guerriers, de faire des personnages des héros. Les mots d'Hector au chant XXII de l'*Iliade*, alors qu'il sait qu'il va mourir, porte cet espoir d'être chanté et célébré pour ses actions :

Ah ! Puissé-je ne pas mourir sans combat ni sans gloire,  
mais accomplir un exploit qu'apprendront les hommes à naître<sup>1</sup>.

Marcel Détiéne a montré comment le monde grec de l'époque homérique était ainsi tout entier organisé autour de la manière dont les actions prennent une valeur par le récit qui en est fait. « Le champ de la parole poétique », explique-t-il, « est comme polarisé par ces deux puissances religieuses : d'un côté, le Blâme, de l'autre, la Louange. Au milieu, le poète arbitre suprême<sup>2</sup> ». La parole épique, en somme, a pour fonction de classer les guerriers d'un côté ou de l'autre de cette barrière capitale qui sépare la louange et le blâme, la gloire et l'infamie. Dans leur entreprise de réécriture des formes épiques, nos auteurs (bien que Cortázar soit ici un peu à part) reprennent ce rôle, mais rendent la barrière en question bien plus difficile à définir ; le jugement épique, chez eux, n'est pas forcément destiné à une lecture morale : on sait toute l'ambiguïté avec laquelle Stevenson, notamment, considère le devoir de la littérature de juger du bien et du mal. Il y a plutôt chez eux une manière d'organiser leurs récits autour de ces pôles axiologiques adaptables à la simplicité de l'univers du *romance*, sans pour autant porter de jugement. La gloire et l'infamie y sont, en somme, un recours textuel, permettant d'organiser les équilibres fictionnels. Distribuer louange et blâme devient dès lors un des pièges de la fiction, mis en lumière par les dispositifs narratifs.

Cette trace de la parole épique est extrêmement présente chez Borges, ne serait-ce que dans le titre *Historia universal de la infamia*. Borges n'explique pas, dans sa préface de 1935, son choix de consacrer un recueil entier de nouvelles à la question de l'infamie, mais il est clair que cette galerie d'anti-héros, traités sous l'angle d'une écriture baroque qui les fait plus pencher vers la gloire que

---

<sup>1</sup> Homère, *Iliade*, XXII, v. 304-305, trad. Philippe Brunet, Paris, Seuil, 2010, p. 462.

<sup>2</sup> Marcel Détiéne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, François Maspero, 1967, p. 20. Voir plus largement tout le chapitre II, « La mémoire du poète ».

vers l'infamie, est la première pierre d'un parcours littéraire où la question du destin glorieux ne cesse de se poser. Comme rappelé précédemment, la référence à l'histoire argentine en est une explication : au-delà de l'histoire personnelle de Borges, le fait d'écrire une histoire de l'infamie en 1933-1934, en plein cœur de la « décennie infâme » de l'Argentine, n'est évidemment pas un hasard<sup>1</sup>. Borges explique lui-même, dans un entretien, que « le sujet de la plupart de [ses] nouvelles est l'homme qui cherche un destin épique et qui ne le trouve pas (ou qui finit par le trouver<sup>2</sup>) ». Raphaël Lellouche, qui a consacré un ouvrage à la question, a bien remarqué que la prose de Borges était traversée par un fantasme épique répété, lié à sa propre généalogie familiale : « l'épopée chez Borges », écrit-il, « est compensatoire. Elle ne subsiste plus que dans la mémoire des faubourgs, dans l'héroïsme du surin et des mauvais garçons<sup>3</sup> », cet univers où la gloire virile est encore possible. Dans le même temps, ce procédé s'apparente souvent à une « inversion infâme de l'épique<sup>4</sup> », la mise en scène de la bravoure épique se doublant souvent de déficiences héroïques à l'intérieur du récit même. Ainsi en est-il de « La forma de la espada », qui procède par un de ces renversements chers à Borges : l'auteur (directement identifié dans le texte) rencontre en Argentine un Irlandais, qui lui raconte comment, lors de la guerre d'Indépendance irlandaise, il a été poursuivi par l'armée en compagnie d'un certain Vincent Moon. Ce dernier, dépeint tout au long de la nouvelle comme un lâche, finit par trahir son compagnon, qui est arrêté. À la fin de son récit, le narrateur révèle qu'il est en fait Vincent Moon, et qu'il a inversé les rôles en racontant. La narration a donc trompé l'auditeur, ne révélant l'infamie véritable qu'au terme de l'histoire. « Ahora desprecieme<sup>5</sup> » sont les derniers mots de Moon, qui résument bien ce passage soudain de la gloire à l'infamie, passage qui ne tient en définitive qu'à la manière dont l'histoire est racontée. C'est bien là l'un des rôles de ce jugement épique sur les personnages : mettre en question la valeur de ces derniers par le biais de la narration, justement parce que celle-ci n'est pas digne de confiance. L'inversion épique n'est pas seulement une « inversion de la tendance profonde de l'écriture à la gloire<sup>6</sup> » : elle vient du fait que la parole « épique » elle-même est frappée de soupçon, comme si elle n'était plus capable de distinguer clairement ce qui relève de la gloire et ce qui relève de l'infamie.

La figure du traître est, par conséquent, extrêmement présente dans notre corpus, Borges étant le premier à en faire un usage important. Judas en est l'incarnation la plus évidente, dans la

---

<sup>1</sup> On appelle « décennie infâme » la période entre deux coups d'État, du 6 septembre 1930 au 4 juin 1943, qui vit l'Argentine traumatisée par la pratique systématique de la fraude électorale, de la corruption et de la répression des opposants.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, entretien avec André Camps, *Le Magazine littéraire*, n°259. Entretien en français.

<sup>3</sup> Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, Paris, Balland, 1989, p. 39.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>5</sup> *ObC*, p. 495 : « Maintenant, méprisez-moi » (*OeC*, p. 522).

<sup>6</sup> Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, *op. cit.*, p. 49.

nouvelle « Tres versiones de Judas » ; c'est au demeurant à l'apôtre que Vincent Moon est comparé, à la fin de « La forma de la espada ». Mais on le retrouve également directement dans le titre de « Tema del traidor y del héroe », ou dans la conclusion de « El jardín de los senderos que se bifurcan » : là encore, c'est le narrateur lui-même qui révèle sa trahison, lorsqu'il abat Stephen Albert. « Abominablemente he vencido<sup>1</sup> » : les mots de Yu Tsun sont très révélateurs de l'inversion des valeurs ici à l'œuvre, la victoire devenant un objet de honte au lieu d'offrir la possibilité d'une célébration laudative. Le thème de la trahison est, comme l'a montré Franco Moretti, intimement lié à une géographie. C'est auprès des frontières, des lieux de passage, que la loyauté des personnages est la plus mise à l'épreuve, puisqu'ils se retrouvent contraints à choisir entre deux mondes : « la trahison », écrit Moretti, « montre bien l'âpreté de ce conflit dans lequel l'âme du héros ne sait longtemps quel parti prendre<sup>2</sup> ». On ne saurait mieux mesurer ce phénomène que chez Stevenson, où les personnages ne cessent de traverser les frontières et donc, possiblement, de changer de camp. L'île de *Treasure Island*, avec son fortin occupé successivement par les deux camps, est l'illustration à échelle réduite de ces retournements d'alliance. Deux personnages, Jim et Long John Silver, ont cette capacité de passer la frontière, ce qui les rend soupçonnables de trahison. Dans le cas de Long John Silver, le double jeu n'empêche pas que son personnage soit davantage décrit sous le régime de la louange que sous celui de l'infamie. Preuve en est le passage suivant, dans le chapitre XXX, où sa duplicité apparaît au grand jour, mais où la supériorité de sa parole le sauve :

Silver was roundly accused of playing double – of trying to make a separate peace for himself – of sacrificing the interests of his accomplices and victims ; and, in one word, of the identical, exact thing that he was doing. It seemed to me so obvious, in this case, that I could not imagine how he was to turn their anger. But he was twice the man the rest were ; and his last night's victory had given him a huge preponderance on their minds<sup>3</sup>.

On notera ici la description hyperbolique de Silver, dont la supériorité ne cesse d'être mise en avant. Le pouvoir de sa parole prime, en un sens, sur la morale de ses actions : bien qu'étant en permanence susceptible de trahir, il n'en reste pas moins un homme d'exception, digne de passer à la postérité. Le fait est que les personnages stevensoniens interrogent sans cesse l'appartenance de leur interlocuteur à un camp. « Will ye stand with me<sup>4</sup> ? » demande Alan Breck à David Balfour dans *Kidnapped*, alors qu'ils viennent à peine de se rencontrer. Dans *The Master of Ballantrae*

<sup>1</sup> *ObC*, p. 479 : « J'ai vaincu abominablement » (*OeC*, p. 508).

<sup>2</sup> Franco Moretti, *Atlas du roman européen*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>3</sup> *W* 2, p. 138 : « Silver fut vertement accusé de jouer un double jeu, de chercher à conclure une paix séparée pour lui-même, de sacrifier les intérêts de ses complices et victimes – ce qui n'était, après tout, que la stricte vérité. Cela crevait tellement les yeux, cette fois-ci, que je n'arrivais pas à m'imaginer comment il allait réussir à désamorcer leur colère. Mais cet homme valait à lui seul deux fois tous les autres réunis et, grâce à sa victoire remportée la veille au soir, il avait pris sur eux un ascendant considérable » (*IT*, p. 652).

<sup>4</sup> *W* 6, p. 46 : « Vous me soutiendrez ? » (*MB*, p. 56).

ou *The Ebb-Tide*, les personnages supposément mauvais – le Maître et Attwater – sont aussi ceux qui parviennent à faire changer de camp leurs adversaires, par la force de leur rhétorique. Herrick, dans *The Ebb-Tide*, est mis face à la possibilité d'échapper à l'infamie qui semble attachée à lui, mais il ne peut le faire qu'en trahissant ses compagnons de route. La différence avec Borges vient du fait que, chez ce dernier, la trahison s'exprime en général sous la forme d'un aveu rétrospectif à un interlocuteur ignorant l'histoire, ce qui permet de renverser la perspective à la fin du récit. Chez Stevenson, la possibilité du changement de camp et de l'infamie plane au contraire tout au long de l'histoire, et semble même l'apanage des personnages les plus proches de l'univers épique ; c'est le récit des autres qui porte la trace de cette gloire, quand bien même celle-ci paraît en contradiction avec certaines actions.

Le balancier allant de la louange au blâme est ainsi toujours en mouvement, selon le point de vue de la narration. Nevers, dans *Plan de evasión*, pourrait être une figure héroïque parfaite, grâce à son courage au moment de libérer la forteresse de Castel et les cobayes qui y sont enfermés. Mais la narration, aussi bien lorsqu'elle épouse son propre point de vue que celui de son oncle, ne cesse de miner cette possibilité pour aller vers le blâme et faire de Nevers un lâche. Le vocabulaire borgésien est si présent chez Bioy Casares que le terme « infamia » est présent à deux reprises pour définir l'attitude des personnages<sup>1</sup>. La question de l'infamie obsède tous les personnages, à l'image de Nevers affirmant « no soy el héroe de estas catástrofes », avant de s'interroger sur sa capacité à mériter la louange épique :

*En el pensamiento aplaudo, apoyo, toda rebelión de presos. Pero en la urgente realidad... hay que haber nacido para la acción, saber tomar, entre sangre y tiros, la decisión feliz. No ignoraba sus deberes : indagar si Castel preparaba una rebelión ; sofocarla ; acusar a Castel. Pero, debemos confesarlo, no estaba hecho del metal de un buen funcionario. Todo hombre tiene que estar dispuesto a morir por muchas causas, en cualquier momento, como un caballero – escribe-. Pero no por todas las causas. No me pidan que bruscamente me interese, me complique y muera en una rebelión en las Guyanas<sup>2</sup>.*

L'alternance entre les notes de Nevers (en italique) et le commentaire qui en est fait par son oncle, narrateur premier de l'histoire, permet une double déconstruction du potentiel de Nevers comme héros épique : la différence entre « el pensamiento » et « la realidad » en est le premier vecteur, tendant à montrer que le personnage est une version décevante de l'idéal qu'il pourrait être. Que la parole de l'oncle tende systématiquement au blâme est une chose, mais il est très frappant de constater que Nevers lui-même refuse d'endosser le rôle qu'on attend de lui et

<sup>1</sup> *Nov*, p. 119 et 139.

<sup>2</sup> *Nov*, p. 136 : « Je ne suis pas le héros qu'il faut pour ce genre de catastrophes », « En théorie, j'applaudis, je soutiens toute révolte de prisonniers. Mais quant à agir dans l'immédiat... il faut être né pour l'action, savoir prendre, sous la mitraille, la bonne décision. Il n'ignorait pas ses devoirs : chercher à savoir si Castel préparait une révolte ; la réprimer ; dénoncer Castel. Mais, il faut l'avouer, il n'avait pas la trempe d'un bon fonctionnaire. Tout homme doit être prêt à mourir pour de multiples causes, n'importe quand, en gentilhomme, écrit-il. Mais non pour n'importe quelle cause. Qu'on ne vienne pas me demander tout d'un coup de m'intéresser à une révolte en Guyane, d'y participer et d'y laisser ma peau » (*Rom*, p. 111).

préfère se réfugier du côté de l'infamie – une attitude qui, on l'a vu avec l'épisode de la tonnelle, est sans doute à rattacher à une tendance masochiste. Il n'y a même pas ici, comme chez Borges, une version première de l'histoire où le narrateur laisse le doute sur qui mérite ou non la louange. Nevers, pourtant, n'est ni un traître, ni un lâche : c'est bien grâce à lui que les machinations de Castel sont mises à jour. Dans une sorte d'inversion du fonctionnement borgésien, Bioy Casares met en place un récit qui ne fonctionne que par le blâme du personnage principal, puis fait disparaître ce dernier au moment où il pourrait mériter la louange.

Fondamentalement, donc, la principale modification apportée au processus de jugement épique est de mettre en question le témoignage qui en est à l'origine, brisant le lien entre parole épique et mémoire souligné par Marcel Détiene<sup>1</sup>. Citons à nouveau Raphaël Lellouche à propos de Borges :

La dimension épique ayant partie liée avec la mémoire, et par conséquent avec le rattachement du récit au témoignage, tout récit devra structurellement faire valoir la garantie de son témoin. Or, ce sera l'une des atteintes les plus graves que l'écriture de Borges va porter au système de la *fama*, que de défaire irrémédiablement cette attache. La « garantie » du témoignage va manquer, et le fil de la narration se perdre dans le dédale d'une mémoire incertaine parce que sans rattachement à une *origine* du récit. Il ne pourra plus *faire foi*, et le narrateur perdra toute autorité sur son propre récit<sup>2</sup>.

Ce constat s'applique aussi bien à Borges qu'à Stevenson et Bioy Casares, quoique les formes qu'il prend soient différentes. Le choix de créer des fictions à plusieurs narrateurs est en effet une manière de briser l'unité de la parole épique, en reproduisant sous la forme d'une mosaïque les actions des personnages. On ne trouve pas de meilleur exemple de ce procédé que dans *The Master of Ballantrae*, où les points de vue successifs de Mackellar, de l'éditeur fictif, du chevalier Burke et du Maître lui-même sont autant de façons de rendre impossible un jugement définitif sur les actions de James Durie. Il n'est cependant pas toujours besoin d'un dispositif d'une telle complexité : le mécanisme de la double histoire, chez Borges, suffit à créer le soupçon. Le plus important est en fait que la parole passe du poète censé chanter l'histoire authentique à un témoin direct de la scène dont l'identité est toujours susceptible d'être mise en question. La position extrêmement ambiguë de surplomb adoptée par l'oncle de Nevers dans *Plan de evasión* en est une illustration frappante. Gloire et infamie, blâme et louange deviennent ainsi deux faces d'une même médaille, qui peut se retourner au gré du point de vue adopté, mais n'en reste pas moins un enjeu central dans le récit. Notons néanmoins que cet enjeu ne revêt pas la même importance chez Cortázar : chez lui, la référence à l'univers épique se fait sous la forme de l'intrusion de certaines structures dans l'univers des personnages, mais il est rare que ces derniers se

---

<sup>1</sup> Marcel Détiene, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, op. cit., p. 23.

<sup>2</sup> Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, op. cit., p. 41.

comportent en fonction. L'univers cortazarien est, en un certain sens, bien moins agonistique que ceux des trois autres auteurs de notre corpus, parce que l'homme y est davantage mis face à d'autres éléments que ceux de la violence humaine : le monde animal, les métamorphoses ou les créatures hybrides y sont légion, créant ainsi un autre type de rapports de force.

Ces nombreux exemples de réécritures épiques, en dépit de leurs différences évidentes, ont pour point commun de mettre en contact l'univers épique avec le monde moderne et, le plus souvent, de montrer par ce procédé l'impossibilité de la réussite épique dans le présent. Or, et c'est là tout l'intérêt de la chose, cette entreprise critique n'en reste pas moins minée par les structures du *romance*, qui encouragent la persistance d'une nostalgie épique, à l'image du traitement des mythes jacobites par Stevenson. Une nouvelle fois, nos auteurs se retrouvent donc dans l'entre-deux, tiraillés entre le rêve de la réécriture épique et la conscience de son impossibilité. Le « travail épique », pour reprendre l'expression de Florence Goyet, consiste donc ici à présenter ce feuilletage temporel qui fait se superposer deux modes d'appréhension du temps et du retour à l'origine : nous est présentée une série de voyages possibles, de luttes éventuelles, auxquels n'est, dans le même temps, accordé aucune résolution claire, comme si le travail consistait, en définitive, à recommencer sans cesse la présentation d'un dilemme.

## 2. Nouvelles formes de la naïveté épique

Puisqu'il semble bien que le rapport à l'épique, dans les œuvres de notre corpus, soit explicitement le résultat d'un travail constant de problématisation, il nous faut insister sur le dilemme premier, celui qui structure toutes les bifurcations narratives empruntées par Stevenson et les trois auteurs argentins : la dichotomie entre un univers idéal, rattaché au passé, et un présent qui ne se laisse pas lire selon le même modèle, dichotomie dont le chapitre précédent a montré plusieurs aspects. À l'image du passage de *l'Iliade* à *l'Odyssée*, qui peut se lire comme une mise en question de la possibilité de la transition d'un univers clos de l'immortalité possible (la guerre de Troie) à l'univers du quotidien (le monde « social » d'Ithaque), les œuvres de nos auteurs mettent en avant le problème du sens que revêt le trajet de l'universel au particulier. Comme Ulysse croisant, dans ses errances, tous les monstres que n'acceptera bientôt plus la raison humaine, les personnages créés par nos auteurs n'ont d'autre fonction que de poser la question du sens du voyage et de ce qui, dans ce voyage, peut être intégré ou non à la modernité. Pour éclairer au mieux cette question, nous consacrerons ce dernier moment de notre travail à évaluer l'imaginaire de nos quatre auteurs par le biais d'une notion empruntée à Theodor Adorno, la naïveté épique. Dans un court essai écrit en 1943, Adorno propose en effet une réflexion sur



l'épopée, dans laquelle il développe l'idée d'une double aspiration de l'écriture épique. Son point de départ est un passage du chant XXIII de l'*Odyssée* dans lequel les retrouvailles entre Ulysse et Pénélope sont accompagnées d'une description de la mer et de son éternel recommencement :

*L'Odyssée* ne serait rien d'autre que la tentative d'écouter le battement toujours renouvelé de la mer sur la côte rocheuse, de rapporter patiemment la manière dont le flux recouvre les récifs, pour se retirer en grondant et faire luire d'un éclat plus sombre l'élément solide. Ce grondement du flux, voilà la sonorité du discours épique, où l'élément univoque et solide rejoint l'élément plurivoque et fluide, pour s'en séparer au même instant. Le flux amorphe du mythe, c'est éternellement semblable, mais le *télos* du récit, en revanche, c'est ce qui est différent, et la rigueur implacable de l'identité dans laquelle est fixé l'objet épique sert précisément à réaliser sa non-identité avec le faux identique, le tout-venant inarticulé. L'épopée veut raconter quelque chose qui soit digne de l'être, quelque chose qui ne soit pas égal à tout le reste, qui ne soit pas interchangeable et qui mérite d'être rapporté en son nom propre<sup>1</sup>.

Dans l'épopée, estime Adorno, le narrateur ne cesse de vouloir parler du particulier, alors qu'il ne peut traiter que de l'universel. « C'est pourquoi », affirme-t-il, « tout récit épique contient un élément anachronique<sup>2</sup> », qui signale le désir du narrateur de raconter quelque chose d'exceptionnel, d'aller contre la pesanteur universalisante du mythe. C'est là ce qu'il appelle la naïveté épique, qui relève d'un effort de correction de la peur que peut susciter « l'éternellement semblable » ; la parole épique, en somme, cherche par le récit à prendre son indépendance et à être unique, ambition qui ne peut jamais être réellement assouvie. Adorno illustre sa notion à l'aide du texte homérique, en montrant que la naïveté épique s'exprime, entre autres, dans la tendance d'Homère « à décrire un bouclier comme un paysage, à développer une métaphore en une action jusqu'à ce qu'elle devienne autonome et déchire le tissu de la narration<sup>3</sup> » : le langage descriptif est une des voies de cette recherche d'indépendance, au point de créer des images poétiquement autonomes.

Notre hypothèse sera ici qu'une forme de naïveté épique s'exprime dans les fictions de nos auteurs, mais inversée. Leur objectif, en effet, semble d'atteindre l'universel en se détachant du particulier, par les différents moyens étudiés tout au long de ce travail ; de parvenir, en un sens, à une écriture existant en dehors de ce miracle de la nouveauté qui est porté par la pensée avant-gardiste de leur temps. Comme le dit Raphaël Lellouche à propos de Borges, l'écriture de l'auteur argentin est en tension constante « entre la modernité et la nostalgie d'une écriture classique, extrêmement rhétorique, l'index d'une simplicité inaccessible qui est celle du *mythe* » et exprime « une nostalgie pathétique d'un mode antédiluvien de la parole épique<sup>4</sup> ». C'est cette tension que nous chercherons à étudier ici, tension qui nous ramènera, une nouvelle fois, au dilemme initial

---

<sup>1</sup> Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 2009, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>4</sup> Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, *op. cit.*, p. 396.

de nos écrivains, à la recherche d'un territoire où s'installer. La figure de l'aveuglement, qu'Adorno utilise pour illustrer l'idée de la naïveté épique, fonctionne au niveau littéral et figuré pour Borges, mais aussi pour Stevenson, Cortázar et Bioy Casares, réunis par le même rêve d'une fiction tendant à l'universalité, mais toujours menacés par son extinction.

## 2.1. Histoires circulaires

L'expression d'Adorno sur « le flux amorphe du mythe » illustre bien cette recherche d'une fiction voulant s'inscrire dans le temps long de la littérature, en utilisant des formes prototypiques à l'ancienneté incontestable. Rapprocher la fiction littéraire du mythe est une entreprise qui correspond bien à la pensée de Borges sur le temps cyclique, qu'il met en avant dans *Historia de la eternidad* ou les *Otras inquisiciones*, entre autres. Cette conception, dont il explique dans « Nueva refutación del tiempo » qu'elle s'appuie sur Berkeley et Hume, se retrouve dans sa manière, qu'il partage avec les autres auteurs de notre corpus, de créer des récits qui semblent s'orienter vers la répétition ou l'évocation de l'éternité.

### a. La boucle infinie : voyage dans l'espace littéraire

On trouve une première traduction de cette orientation fictionnelle dans le poids extrêmement spectaculaire, dans nos textes, de l'histoire littéraire et de la propension à montrer ce qui est écrit comme la continuation d'un grand récit dont il ne serait qu'un élément parmi d'autres, une position que Borges ne cesse de creuser et d'illustrer au fil de ses essais. Stevenson, dans la dédicace à *Treasure Island* en offre un aperçu des plus révélateurs :

If sailor tales to sailor tunes,  
Storm and adventure, heat and cold,  
If schooners, islands, and maroons  
And Buccaneers and buried Gold,  
And all the old romance, retold  
Exactly in the ancient way,  
Can please, as me they pleased of old,  
The wiser youngsters of today :  
—So be it, and fall on! If not,  
If studious youth no longer crave,  
His ancient appetites forgot,  
Kingston, or Ballantyne the brave,  
Or Cooper of the wood and wave :  
So be it, also! And may I  
And all my pirates share the grave

Where these and their creations lie!

Au-delà de l'hommage à ses maîtres Ballantyne, Kingston et Cooper, dans les pas desquels il se situe, Stevenson fait ici de son roman une histoire « retold exactly in the ancient way », dans laquelle il n'y a, par conséquent, aucune nouveauté : une histoire de pirates comme on en a toujours entendu et comme on en entendra toujours. Le projet, bien sûr, n'est pas exactement celui-là, tant *Treasure Island* questionne et bouscule ses modèles. Mais l'auteur a bien le souci, en ouverture, de prendre place dans une légende qui ne lui appartient pas. On sent bien, par ailleurs, la crainte de voir cette légende s'interrompre dans les derniers vers, où l'auteur s'en accommode en faisant l'hypothèse qu'il ne pourrait bientôt plus être qu'un vestige du passé. Le processus de transmission est donc bien menacé de disparition, prêt à s'évanouir face à un public qui ne serait pas disposé à entendre cette histoire sans cesse répétée.

Ce processus passe également par les personnages qui, eux-mêmes, ne basculent souvent dans le récit que par imitation d'une histoire déjà existante. En ce sens, l'influence de la figure de Don Quichotte est, et on ne saurait s'en étonner pour des écrivains hispanophones, centrale dans la structuration des récits. Le quichottisme classique du roman d'aventures<sup>2</sup> est ainsi central dans les récits de Borges, à l'exemple de « El Sur », où les *Mille et une nuits* semblent fonctionner comme déclencheur du récit merveilleux à venir. Les personnages de Bioy Casares, nouveaux Crusoés ou nouveaux Bellerophons, vivent constamment leur aventure en rapport avec des modèles littéraires qu'ils plaquent sur le réel, comme si leur moyen d'exister passait par cette insertion dans un flux auxquels ils n'appartiennent pas, du fait de leur statut initial d'exilé. Dans « La Lejana », de Cortázar, la première phrase fait référence à *The Picture of Dorian Gray*, ne laissant ainsi aucun doute sur le fait que l'on s'apprête à lire une histoire de double. Chez Stevenson, comme l'a montré Jean-Pierre Naugrette, ce n'est pas tant la lecture que l'image du musée qui précède l'entrée dans le récit et l'aventure : « le héros ne s'embarquera qu'après avoir visité un résumé des aventures d'un autre, d'un double qui l'a précédé sur les routes ou les mers du monde<sup>3</sup> », écrit-il, prenant pour exemple le coffre de Billy Bones, le pirate hébergé à l'*Amiral Benbow* par Jim Hawkins et sa mère, rempli de tous les objets symboliques du monde de la piraterie, ou la maison-musée que visite Dodd avant de partir à Midway dans *The Wrecker*. « Museo » est

---

<sup>1</sup> *W* 2, p. 7 : « Si les histoires de marins, reprises en cœur par les marins,/ La tempête et l'aventure, la fournaise et les frimas,/ Si goélettes, îles et marrons,/ Boucaniers et trésors cachés,/ Si les romances d'antan, à nouveaux racontées/ Exactement à la manière d'autrefois,/ Peuvent encore plaire, comme elles m'ont plu, jadis,/ Aux jeunes gens instruits d'aujourd'hui:/ - Eh bien, soit ! À l'abordage ! Sinon,/ Si la jeunesse studieuse n'a plus faim/ (Par oubli de ses anciens appétits)/ De Kingston, de Ballantyne le Brave,/ ou du Cooper des bois et des mers,/ - Eh bien soit encore ! et puisse-je/ Avec tous mes pirates partager la tombe/ Où ils reposent, avec leurs créatures ! » (*IT*, p. 487).

<sup>2</sup> Sylvain Venayre, « Roman, aventure et histoire. La question de la vérité dans les récits d'aventures vécues », in Philippe Antoine et Marie-Christine Gomez-Géraud, *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2001, p. 67-79.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Naugrette, « Les métamorphoses du musée : art et voyage dans la fiction de Robert Louis Stevenson », *Les cahiers d'Inter-Textes*, n°1, oct. 1985, Paris, Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, p. 75.

également le nom que le héros de *La invención de Morel* donne à l'édifice où il s'installe dans les premières pages, et où son premier réflexe est d'inspecter la bibliothèque pour y voir si sa propre histoire sur l'île s'inscrit dans une autre, plus large. Fort logiquement, c'est là que la première mention de la recherche de l'immortalité apparaît :

Recorrí los estantes buscando ayuda para ciertas investigaciones que el proceso interrumpió y que en la soledad de la isla traté de continuar (creo que perdemos la inmortalidad porque la resistencia a la muerte no ha evolucionado ; sus perfeccionamientos insisten en la primera idea, rudimentaria : retener vivo todo el cuerpo. Sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia<sup>1</sup>).

La bibliothèque, le musée sont le moyen le plus efficace pour construire l'impression d'éternité. C'est aussi pourquoi, à l'autre extrémité de la structure fictionnelle, lorsqu'il s'agit de conclure le récit, on voit revenir avec insistance ces motifs, comme si eux seuls étaient capables d'assurer cette boucle infinie. Bien des dénouements, dans notre corpus, s'effectuent par un retour à l'univers artistique et à sa traduction concrète : rappelons-nous du tableau de Midway que contemple Dodd à la fin de *The Wrecker*, ou de la manière dont *The Master of Ballantrae* se clôt par le résumé, écrit sur une pierre tombale, de la rivalité des frères Durie. Ces images offrent, comme le dit Jean-Pierre Naugrette, « un point de fuite aux fuites en avant<sup>2</sup> », une perspective qui permet au récit de se recommencer éternellement. Dans *La invención de Morel*, l'histoire énigmatique est ainsi prolongée par le choix du narrateur de s'intégrer à la machine. Par cette décision, ce dernier réitère l'acte de Morel, qu'il voit lui-même comme un acte artistique, puisqu'il écrit à son propos que « un hombre solitario no puede hacer máquinas ni fijar visiones, salvo en la forma trunca de escribirlas o dibujarlas, para otros, más afortunados<sup>3</sup> ». Morel a voulu laisser un témoignage de son travail, le narrateur laisse un tableau éternel à ceux qui viendront derrière lui, image figée de ce qu'était son existence aventureuse. Un autre naufragé peut ainsi arriver sur l'île et chercher à son tour à éclaircir le mystère. « Continuidad de los parques » est évidemment l'exemple le plus abouti de ce schéma : Cortázar y supprime l'idée même de début ou de fin, et ne laisse à voir que l'éternel recommencement – qui est aussi, inévitablement, un paradoxe – de l'histoire prise dans la ronde du récit immémorial.

On peut ici reprendre la formule de Jean-Pierre Naugrette voyant l'écriture stevensonienne comme « épitaphique », par la multiplication des textes qui ne cessent de s'y inscrire et de s'y

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 22 : « J'ai parcouru les rayons, en quête d'une documentation pour certaines recherches que mon procès avait interrompues et que je souhaitais poursuivre dans la solitude de l'île (je crois que nous perdons l'immortalité parce que la résistance à la mort n'a pas évolué ; nous insistons sur l'idée première, rudimentaire, qui est de retenir vivant le corps tout entier. Il suffirait de chercher à conserver seulement ce qui intéresse la conscience) » (*Rom*, p. 17).

<sup>2</sup> Jean-Pierre Naugrette, « Les métamorphoses du musée : art et voyage dans la fiction de Robert Louis Stevenson », *op. cit.*, p. 89.

<sup>3</sup> *Nov*, p. 76 : « un homme solitaire ne peut pas construire de machines ni fixer des visions, sauf sous une forme mutilée en les écrivant ou en les dessinant pour d'autres, plus heureux que lui » (*Rom*, p. 60).

refléter, transformant les aventures des personnages en œuvre à lire, et inversement<sup>1</sup>. L'expression vaut tout aussi bien pour Borges qui, en plus de multiplier les citations, authentiques ou inventées, fait de l'építaphe un mode d'écriture, renvoyant son propre texte à une histoire partagée avec les effets de décalage qu'il affectionne. Ainsi de « Los ruinas circulares », nouvelle au style flamboyant et baroque, mais dont l'építaphe est une citation de *Through the Looking-Glass*. On en voit également la trace dans l'étrange építaphe qui ouvre « La noche boca arriba », de Cortázar : « Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos ; le llamaban la guerra florida<sup>2</sup> ». La source de cette citation n'est pas mentionnée par l'auteur, ce qui n'empêche pas l'építaphe d'avoir une fonction très importante. Elle inscrit en effet la nouvelle dans un univers qui lui préexiste en apparence, comme si le monde dans lequel bascule le personnage principal avait déjà fait l'objet de livres, de légendes et de récits partagés. Le texte crée, en quelque sorte, sa propre ancienneté : il s'assure ainsi de n'être pas isolé dans ce grand flux qu'est le monde littéraire, que Borges a représenté sous les traits de la Bibliothèque de Babel.

### *b. Circularités narratives*

Cette course à l'ancienneté est une des manières d'atteindre à ce « flux amorphe du mythe » dont parle Adorno. Elle est une des raisons pour laquelle apparaissent de façon spectaculairement récurrente des textes qui, imitant ce flux, prennent la forme d'un ruban de Möbius. Ces histoires, par principe, dépassent l'idée même de la résolution de l'histoire, puisque le ruban ne cesse de se refermer sur lui-même pour revenir au commencement : tout débute sans cesse à nouveau, donnant au traitement du passé une profondeur infinie puisqu'il ne passe pas, mais se répète. Fort logiquement au vu de sa propre conception du temps, c'est chez Borges que l'on en trouve les traces les plus évidentes. L'idée de la circularité est présente dès le titre de « Las ruinas circulares », sans doute la nouvelle la plus connue de Borges sur ce sujet. L'argument en est célèbre : un magicien, dans un temple abandonné, cherche à rêver un homme pour lui donner vie. Son « fils » ainsi créé, il l'envoie dans un autre temple pour répéter les mêmes rites, ce qui laisse à penser que cette création onirique se répétera éternellement. Surtout, la conclusion nous révèle que le magicien initial est lui aussi le produit d'un rêve :

Se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego. En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Naugrette, « *The Master of Ballantrae or the Writing of Frost and Stone* », in Richard Ambrosini et Richard Dury, *Stevenson, Writer of Boundaries*, op. cit., p. 97-108. Sylvie Largeaud-Ortega a développé cette idée au sujet plus spécifique des *Tales of the South Sea* (*Ainsi Soit-Île*, op. cit., p. 56-59).

<sup>2</sup> C, p. 505 : « Et, à certaines époques, ils allaient chasser l'ennemi : on appelait cela la guerre fleurie » (*Nhc*, p. 343).

y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo<sup>1</sup>.

La première phrase confirme ce que toute la nouvelle a laissé entendre entre les lignes, à savoir que cette histoire n'est que la répétition d'une histoire s'étant déjà déroulée auparavant, et dont on imagine qu'elle se reproduit à intervalles réguliers au cours des siècles. Tout, dans ce passage comme dans l'intégralité du récit, renvoie à la circularité : les ruines du temple, comme le titre l'indique, mais aussi le feu lui-même, qui crée un « incendio concéntrico ». L'écriture baroque contribue également à cette impression, en créant un effet d'étrangeté et d'archaïsme qui donne le sentiment de lire un texte qui a déjà été écrit et raconté auparavant, dans une autre langue et un autre temps. Grand lecteur de Borges, Cortázar a repris ce mode de narration dans certaines de ses nouvelles, la plus connue d'entre elles étant bien sûr « Continuidad de los parques », qui pousse le paradoxe narratif du ruban de Möbius jusqu'à son terme : non seulement la structure y met en valeur l'éternel recommencement d'un même événement, mais elle inscrit ce dernier au sein même de l'acte de lecture, ce qui fait du lecteur à la fois le spectateur et le personnage d'un spectacle qui ne peut jamais s'arrêter. Chez Bioy Casares, l'histoire circulaire se déplace sur un axe quelque peu différent, puisqu'elle ne concerne pas tant le rapport direct entre le lecteur et l'histoire qu'il lit que le récit encadré proposé par un autre auteur : le savant fou, Morel ou Castel, qui met ses cobayes au centre d'un univers tournant sur soi-même dans des limites très étroites. Dans *La invención de Morel*, les personnages enregistrés par la machine de Morel vivent ainsi systématiquement les mêmes journées, bien que le verbe *vivre* ne soit pas ici des plus adéquats : puisque la machine tue ceux qu'elle enregistre, cette circularité est fictive, au sens où elle est uniquement perçue par les spectateurs, et non par les acteurs. Bioy Casares va plus loin dans *Plan de evasión*, où les cobayes font réellement, cette fois, l'expérience de la circularité. L'un d'entre eux, le Curé, la vit sur un mode cauchemardesque, toute la cellule dans laquelle il est enfermé le renvoyant sans cesse à son traumatisme vécu sur une île déserte du Pacifique :

El Cura no vio hombres ; vio monstruos. Se encontró en una isla, y él, en una isla, en el Pacífico, había tenido su más vivida experiencia, el sueño horrendo que era la clave de su alma : en la locura del sol, del hambre y de la sed, había visto a las gaviotas que lo acosaban y a sus compañeros de agonía, como un solo monstruo, ramificado y fragmentario.

Esto explica el cuadro vivo, el lentísimo ballet, las posturas relativas de los transformados. Se veía a través de las paredes. El Cura los acechaba. En estas Islas Felices el Cura había encontrado su isla de naufragio, había emprendido su delirio central, la cacería de monstruos<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 454-455 : « Ce qui était arrivé il y a bien des siècles se répéta. Les ruines du sanctuaire du dieu de feu furent détruites par le feu. Dans une aube sans oiseaux le magicien vit fondre sur les murs l'incendie concentrique. Un instant, il pensa se réfugier dans les eaux, mais il comprit aussitôt que la mort venait couronner sa vieillesse et l'absoudre de ses travaux. Il marcha sur les lambeaux de feu. Ceux-ci ne mordirent pas sa chair, ils le caressèrent et l'inondèrent sans chaleur et sans combustion. Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, il comprit qu'il était lui aussi une apparence, qu'un autre était en train de rêver » (*OeC*, p. 480).

La description de la répétition comme un « cuadro vivo » est très intéressante, car elle fait tendre cette manière de raconter les événements vers le cérémonial, le rituel où les places et les rôles sont connus et maîtrisés. Le phénomène se retrouve dans « La noche boca arriba », où Cortázar fait peu à peu passer la nouvelle de l'événement particulier – l'accident de moto – à un rite éternel dont la fin est connue, et dont chaque étape se déroule, à l'image du spectacle donné par les cobayes de *Plan de evasión*, selon un rite immuable. Le fait que Castel fasse vivre chacun de ses cobayes dans une île fictive est également tout à fait révélateur : l'île, dont on a vu qu'elle était un espace fréquemment utilisé par nos auteurs, permet mieux que tout autre lieu de délimiter les dimensions de ce tableau vivant, en faisant circuler les personnages dans un champ restreint où les mêmes actions ne peuvent que se répéter en définitive. L'aspect répétitif de *Treasure Island* ou de *La invención de Morel* est une de ces avatars de la circularité narrative.

Que Bioy Casares et Cortázar soient proches de Borges dans le traitement du temps n'est pas une surprise, tant la répétition de ce thème dans l'œuvre borgésienne a eu une influence immense sur la littérature argentine et latino-américaine. La proximité pourrait être moins évidente avec Stevenson ; elle apparaît pourtant de manière spectaculaire dans les entretiens accordés par Borges à Daniel Balderston. Les deux hommes y parlent de l'idée du temps circulaire, ce qui donne l'occasion au critique de demander à Borges ce qu'il pense de la fable de Stevenson *The Song of the Morrow*. La manière dont il introduit cette question, et dont Borges lui répond, est très frappante :

Balderston : Si je m'intéresse à cette histoire, c'est parce qu'il y a quelque chose dans le ton qui ressemble beaucoup au vôtre. À tel point que...

Borges : Je l'espère, je l'espère !

Balderston : ... C'est tellement frappant que, lorsque je l'ai montré à un ami qui n'avait jamais lu de Stevenson, il s'est écrié : « huele a Borges<sup>2</sup> ».

Borges : Non, au contraire, non, mais bien, « Borges huele a Stevenson ». Ce serait plus logique. À moins bien sûr que ce ne soit le temps circulaire, auquel cas personne ne sait qui est le premier<sup>3</sup>.

La réaction de l'ami de Balderston pourrait être celle de beaucoup de lecteurs découvrant « The Song of the Morrow », tant la proximité avec les thèmes et la manière d'écrire de Borges est frappante. La réponse de celui-ci n'est d'ailleurs pas sans humour, puisqu'il corrige une remarque – « huele a Borges » – dont il pourrait être l'auteur, tant cette inversion chronologique rappelle sa

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 205 : « Le Curé n'a pas vu des hommes ; il a vu des monstres. Il s'est retrouvé sur une île et c'est sur une île, dans le Pacifique, qu'il a vécu son expérience la plus intense, l'affreux cauchemar qui était devenu la clef de sa personnalité : rendu fou par le soleil, la faim et la soif, il avait vu des mouettes l'attaquer et ses compagnons d'agonie ne plus faire qu'un seul monstre, aux multiples ramifications./ Cela explique le tableau vivant, le lent ballet, les postures des transformés les uns par rapport aux autres. Ils se voyaient à travers les murs. Le Curé les épiait. Dans ces îles Fortunées, il avait retrouvé l'île de son naufrage, il avait retrouvé son délire profond, la chasse aux monstres » (*Rom*, p. 165-166).

<sup>2</sup> « Cela sonne comme du Borges ».

<sup>3</sup> *Robert Louis Stevenson, op. cit.*, p. 248.

thèse sur les écrivains créant ses propres précurseurs dans « Kafka y sus precusores ». Le fait est que la fable de Stevenson est un parfait résumé de la manière dont les histoires circulaires peuvent s'insérer dans « le flux amorphe du mythe », pour reprendre l'expression d'Adorno. Très visuel, le texte est autant un tableau qu'une chanson ancienne, qui joue sur l'archaïsme de la langue et les répétitions des mêmes expressions, pour créer un refrain obsédant. Lorsque Balderston lui lit le texte, Borges souligne immédiatement cette impression de déjà-vu : « tout ce texte ressemble à un sortilège » remarque-t-il, « il paraît très antique, comme si Stevenson ne faisait que le transmettre. Comme si l'histoire avait été racontée encore et encore<sup>1</sup> ». L'incipit de la fable suffit à rendre compte de cette impression :

The King of Duntrine had a daughter when he was old, and she was the fairest King's daughter between two seas ; her hair was like spun gold, and her eyes like pools in a river ; and the King gave her a castle upon the sea beach, with a terrace, and a court of the hewn stone, and four towers at the four corners. Here she dwelt and grew up, and had no care for the morrow, and no power upon the hour, after the manner of simple men.

It befell that she walked one day by the beach of the sea, when it was autumn, and the wind blew from the place of rains ; and upon the one hand of her the sea beat, and upon the other the dead leaves ran. This was the loneliest beach between two seas, and strange things had been done there in the ancient ages. Now the King's daughter was aware of a crone that sat upon the beach. The sea foam ran to her feet, and the dead leaves swarmed about her back, and the rags blew about her face in the blowing of the wind<sup>2</sup>.

Cette ouverture imite visiblement le style des contes traditionnels oraux, par l'utilisation des archaïsmes (« the morrow », « it befell »), la répétition de la conjonction de coordination « and » typique de ce genre d'écriture, ou encore des indications spatio-temporelles très générales pourtant employées avec articles définis (« the beach of the sea », « the ancient ages »). On notera aussi que la description de la fille du roi obéit, du fait des comparaisons topiques, à tous les codes de la poésie épique ou de la chanson de geste médiévale. L'effet général est de créer un univers qui est immédiatement familier à tous les lecteurs, parce qu'il relève plus de l'esquisse que de la description réaliste : un roi, sa fille, un château et une plage suffisent à projeter le lecteur dans un schéma qui relève d'un imaginaire collectif partagé. L'impression de tableau y est donnée par la délimitation très nette de l'espace fictionnel, notamment dans la description très géométrique du château et de la plage. On sent également que Stevenson cherche à installer d'emblée un style qui

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>2</sup> *W* 5, p. 85 : « Le roi de Duntrine était déjà vieux lorsqu'il eut une fille, qui fut la plus belle fille de roi entre les deux mers. Ses cheveux étaient des fils d'or et ses yeux comme des tourbillons dans une rivière. Elle reçut du roi son père un château sur le bord de la mer, avec une terrasse, une cour de pierre taillée et quatre tourelles aux quatre coins. Elle y vécut et y grandit sans souci du lendemain ni pouvoir sur l'instant, à la façon des gens simples. / Or il advint qu'elle alla se promener un jour d'automne le long du rivage tandis que le vent soufflait de là où viennent les pluies, et d'un côté la mer déferlait sur le rivage et de l'autre les feuilles mortes tourbillonnaient. De rivage plus solitaire entre les deux mers il n'y en eut jamais, et dans les temps anciens d'étranges événements s'y étaient produits. La fille du roi remarqua bientôt une femme assise sur la plage. L'écume venait lécher ses pieds, les feuilles mortes tourbillonnaient dans son dos, et ses guenilles lui fouettaient le visage sous le souffle du vent » (*Nvl* 2, p. 747).



relève presque de la litanie, par la répétition de certaines expressions qui ne cesseront de revenir tout au long du texte, avec d'infimes variations : ici, par exemple, « the dead leaves ran » est répété juste après en deux temps, le verbe étant d'abord commandé par un autre sujet (« the sea foam »), avant que « the dead leaves » réapparaisse. Idem avec « the wind blew », repris et recomposé dans la dernière phrase.

Résumer « The Song of the Morrow » n'est pas chose aisée, tant le texte se présente avant tout comme un mystère à caractère musical, dont la mélodie obsédante doit subsister sans que le sens apparaisse forcément. « Je n'ai jamais compris cette fable<sup>1</sup> », n'hésite pas à avouer Borges. La vieille femme sur la plage parle à la fille du roi et lui montre qu'elle ne peut toujours vivre « after the manner of simple men », et lui révèle le souci du lendemain, lui prédisant que ce souci ne s'effacera que lorsqu'elle rencontrera un homme. La fille du roi s'enferme pendant neuf ans dans son château en pensant au lendemain, jusqu'à ce qu'elle voie à nouveau la vieille femme sur la plage :

Now when the nine years were out, it fell dusk in the autumn, and there came a sound in the wind like a sound of piping. At that the nurse lifted up her finger in the vaulted house.

"I hear a sound in the wind," said she, "that is like the sound of piping."

"It is but a little sound," said the King's daughter, "but yet is it sound enough for me."

So they went down in the dusk to the doors of the house, and along the beach of the sea. And the waves beat upon the one hand, and upon the other the dead leaves ran ; and the clouds raced in the sky, and the gulls flew widdershins. And when they came to that part of the beach where strange things had been done in the ancient ages, lo, there was the crone, and she was dancing widdershins<sup>2</sup>.

Le texte répète ici à l'identique la description de l'incipit, comme si le temps n'avait pas avancé. La réitération de l'expression « that part of the beach where strange things had been done in the ancient ages » suggère la dimension magique de l'endroit, d'où émerge ce chant mystérieux. La vieille femme répète sa prédiction, dans des termes très obscurs, et s'évanouit dans l'air. Au même instant, apparaît un homme jouant de la cornemuse, qui s'avère être l'homme de la prédiction, celui « qui a pouvoir sur l'instant », expression mystérieuse qui ne sera jamais explicitée. Pendant neuf nouvelles années, l'homme joue son chant, « the song of the morrow », à la fille du roi. Au bout de cette période, l'homme, comme la vieille femme avant lui, disparaît. La fille du roi se rend alors sur la plage, pour la conclusion de la fable :

---

<sup>1</sup> Robert Louis Stevenson, p. 248.

<sup>2</sup> *W* 5, p. 86 : « Lorsque les neuf années se furent écoulées, un soir d'automne entre chien et loup, on entendit une musique dans le vent, comme celle d'une cornemuse. La nourrice leva alors un doigt sous les voûtes de leur demeure et dit : j'entends une musique dans le vent, comme celle d'une cornemuse. / - C'est peu de chose, dit la fille du roi, et pourtant quelle musique à mes oreilles ! / Et elles descendirent dans le crépuscule, sortirent du château et longèrent le rivage. D'un côté les vagues déferlaient sur la plage et de l'autre les feuilles mortes tourbillonnaient ; les nuages couraient dans le ciel et les mouettes volaient à l'envers. Et quand elles arrivèrent au lieu où d'étranges événements s'étaient produits dans les temps anciens, voilà qu'elles virent la vieille femme qui dansait à l'envers » (*Nul* 2, p. 748-749).

And the King's daughter of Duntrine got her to that part of the beach where strange things had been done in the ancient ages ; and there she sat her down. The sea foam ran to her feet, and the dead leaves swarmed about her back, and the veil blew about her face in the blowing of the wind. And when she lifted up her eyes, there was the daughter of a King come walking on the beach. Her hair was like the spun gold, and her eyes like pools in a river, and she had no thought for the morrow and no power upon the hour, after the manner of simple men<sup>1</sup>.

Le même texte, une nouvelle fois, se répète mot pour mot, mais forme cette fois-ci une boucle, de sorte que l'incipit y est réécrit à l'envers : la fille du roi devient la vieille femme du début, qu'une autre fille de roi (du moins, semble-t-il ; il y a là un paradoxe impossible à résoudre) vient consulter. Le récit remonte ainsi son propre cours, et se referme sur ce qui l'ouvrirait, la description de la fille du roi. À l'image de « Los ruinas circulares » ou de « Continuidad de los parques », les personnages échangent leur place par le biais d'un procédé invraisemblable ontologiquement, qui fait faire au récit un cercle sans fin, où tout recommence éternellement.

Ce résumé rapide ne rend qu'imparfaitement la complexité du travail effectué par Stevenson pour faire de cette fable un parfait paradoxe, où tout – phrases et événements – se répète et se reflète. La lecture que Balderston fait de la fable à Borges, que nous reproduisons en annexe, fait bien sentir la fascination que l'écrivain argentin a pour ce court texte. Cette fascination peut s'expliquer par le fait que l'histoire, en plus d'être parfaitement circulaire, intègre à ce cercle la question de la création, comme Borges, Cortázar ou Bioy le font dans les textes cités ci-dessus. La chanson jouée par l'homme, qui donne son titre à la fable, semble en effet être dans une certaine mesure ce qui donne forme à l'univers autour de lui. L'expression « song of the morrow » est fort obscure, mais laisse penser que c'est par la chanson que se fait la prise de conscience du temps, et son avancée. Les lignes ci-dessous peuvent se lire dans ce sens, quoiqu'elles ne soient pas non plus dénuées d'ambiguïté :

Then they sat down together ; and the sea beat on the terrace, and the gulls cried about the towers, and the wind crooned in the chimneys of the house. Nine years they sat, and every year when it fell autumn, the man said, "This is the hour, and I have power in it" ; and the daughter of the King said, "Nay, but pipe me the song of the morrow". And he piped it, and it was long like years.

Now when the nine years were gone, the King's daughter of Duntrine got her to her feet, like one that remembers ; and she looked about her in the masoned house ; and all her servants were gone ; only the man that

---

<sup>1</sup> *W* 5, p. 87-88 : « Et la fille du roi de Duntrine s'en alla vers l'endroit du rivage où d'étranges événements s'étaient produits dans les temps anciens et s'y assit. L'écume vint lécher ses pieds, les feuilles mortes tourbillonnèrent dans son dos, et son voile lui fouetta le visage sous le souffle du vent. Et quand elle leva les yeux, elle vit une fille de roi s'approcher sur le rivage. Ses cheveux étaient des fils d'or et ses yeux comme des tourbillons dans une rivière ; et elle était sans souci du lendemain ni pouvoir sur l'instant, à la façon des gens simples » (*Nvl* 2, p. 750-751).

piped sat upon the terrace with the hand upon his face ; and as he piped the leaves ran about the terrace and the sea beat along the wall<sup>1</sup>.

Par la mention « it was long like years », le narrateur de la fable donne l'impression que le chant crée l'impression de temporalité ; plus encore, le deuxième paragraphe est écrit comme si l'homme animait aussi le monde autour de lui, les feuilles mortes et les flots qui rythment comme un refrain toute la fable. Dans le même temps, le fait que la fille du roi semble s'éveiller « like one that remembers » renvoie à une sorte de pouvoir magique du chant, qui créerait l'impression de temporalité mais ferait oublier le temps réel et les souvenirs qui s'y attachent. L'ensorcellement qui s'attache au chant est celui d'une interruption du flux du temps, qui se fait en donnant la sensation de la durée. Le fameux pouvoir sur l'instant semble être celui d'échapper à cette immobilité en disparaissant soudainement, comme le font la vieille femme et l'homme. Il est fort probable que la fable soit volontairement construite pour ne pas avoir de réponse ; mais elle met néanmoins en scène la capacité du chant à créer sa propre circularité, puisque c'est bien ce que semble ici faire « the song of the morrow », qui permet de donner l'illusion de l'éternité. L'homme et la vieille femme, par le chant et la danse, sont ceux qui ont la maîtrise de cet art, tandis que la fille du roi en est le cobaye, au point de voir sa vie modelée par lui. Tout le paradoxe réside dans le fait que, d'un même geste, la fable fait et défait le pouvoir du chant : la circularité est en même temps un pouvoir et une malédiction, puisqu'elle force celui qui crée à appartenir pour l'éternité à cet univers. L'homme et la vieille femme ont beau pouvoir s'évanouir dans l'air, ils sont forcés à revenir, puisque l'histoire ne s'arrête jamais. Comme dans « Continuidad de los parques », il devient impossible, à l'intérieur de l'histoire circulaire, de faire la différence entre ce qui relève du créateur et du créé, de l'universel ou du particulier. Raconter de telles histoires, c'est renoncer à tout point de vue, puisque qui est pris dans le flux de l'éternité ne peut plus se situer dans le temps et dans l'espace ; c'est donc, en définitive, prendre acte de l'impossibilité de raconter.

### *c. De Coleridge à Stevenson : Borges et la création circulaire*

La circularité recouvre donc fondamentalement une question de création : c'est le caractère infini de cette dernière qui est mis en scène par le biais de ces histoires se retournant sur elles-

---

<sup>1</sup> *W* 5, p. 87 : « Puis ils s'assirent, tandis que la mer déferlait sur la terrasse, que les mouettes riaient autour des tourelles et que le vent gémissait dans les cheminées du château. Pendant neuf ans ils restèrent assis, et chaque année quand venait l'automne l'homme disait : "Voici l'instant de mon pouvoir." Et la fille du roi disait : "Non, joue le chant du lendemain." Et il le jouait, et c'était comme si des années passaient./ Lorsque les neuf années se furent écoulées, la fille du roi de Duntrine se releva comme si un souvenir l'avait saisie ; et, comme elle regardait autour d'elle dans la demeure de pierre, elle vit que ses serviteurs avaient disparu. Seul le joueur de cornemuse était assis sur la terrasse, une main sur le visage ; et tandis qu'il jouait, les feuilles couraient autour de la terrasse et la mer déferlait contre les murailles » (*Nvl* 2, p. 750).

mêmes. Plus encore que dans « Las ruinas circulares », c'est dans un poème tardif en prose, « Un sueño », que Borges illustre le mieux ce phénomène :

En un desierto lugar del Irán hay una no muy alta torre de piedra, sin puerta ni ventana. En la única habitación (cuyo piso es de tierra y que tiene la forma del círculo) hay una mesa de madera y un banco. En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben<sup>1</sup>.

Le fait que « el proceso no tiene fin » s'inscrit parfaitement dans la recherche d'éternité qui est celle de Borges et, plus largement, de nos auteurs. Elle reflète le sentiment selon lequel l'acte d'écrire et le résultat de cette écriture sont en définitive la même chose. Comme le poème ci-dessus le montre très clairement, le rêve est, pour Borges, le vecteur idéal pour faire passer cette idée. Stevenson est souvent utilisé dans cette optique, afin d'illustrer le caractère infini de la création au fil des siècles, et la manière dont l'histoire de la littérature peut se résumer, au final, à une seule image, celle développée dans « Un sueño ». C'est le récit de la création de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, dans « A Chapter on Dreams », qui permet à Borges d'intégrer l'écrivain écossais à cette grande roue du temps littéraire, en rapprochant systématiquement l'épisode de celui de la genèse de « Kubla Khan » par Coleridge. Dans son essai, Stevenson explique en effet comment une nuit de 1885, alors qu'il cherchait l'inspiration pour un nouveau roman, il rêva la scène de la métamorphose de Hyde qui lui donna l'idée d'un homme se transformant après avoir ingurgité une poudre. Sa femme, Fanny, témoin direct de l'événement, a confirmé l'anecdote en y apportant des détails supplémentaires :

My husband's cries of horror caused me to rouse him, much to his indignation. « I was dreaming a fine bogey tale », he said reproachfully, following with a rapid sketch of Jekyll and Hyde up to the transformation scene, where I had awakened him<sup>2</sup>.

La référence à ce passage revient particulièrement fréquemment dans les œuvres de Borges, par des évocations précises qui indiquent une très bonne connaissance du texte : on la retrouve

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 615 : « En un lieu désert de l'Iran apparaît une tour de pierre plutôt basse, sans portes ni fenêtres. Dans l'unique pièce (dont le sol est en terre battue et qui a la forme d'un cercle) se trouvent une table de bois et un banc. Dans cette cellule circulaire un homme qui me ressemble écrit en caractères que je ne comprends pas un long poème sur un homme qui dans une autre cellule circulaire écrit un poème sur un homme qui dans une autre cellule circulaire... Le processus n'a pas de fin et personne ne parviendra à lire ce qu'écrivent les prisonniers » (Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes, II, op. cit.*, p. 808).

<sup>2</sup> Robert Louis Stevenson, *Works*, vol. 5, Londres, Heinemann/Chatto & Windus/Cassell, 1924, p. xvii : « Les cris d'horreur poussés par mon mari dans son sommeil m'obligèrent à le réveiller, à sa plus grande indignation : "J'étais juste en train de rêver un superbe conte de terreur", me dit-il d'un ton de reproche, et il me fit un rapide récit de Jekyll et Hyde jusqu'à la scène de la transformation, qu'il était en train de rêver quand je l'avais interrompu » (*EAF*, p. 414). L'édition 2009 que nous utilisons ne reproduit pas ce texte, nous nous référons donc à l'édition Tusitala d'origine.

par exemple dans ses cours de littérature anglaise, où il s'accompagne d'une petite réflexion sur l'inspiration et le motif du double, dans *Introducción a la literatura inglesa* et *Literaturas germánicas medievales*<sup>1</sup> et dans « El sueño de Coleridge ». Dans quasiment tous ces textes, et particulièrement dans le dernier cité, le rêve de Stevenson est comparé avec le fameux épisode du songe de Coleridge ayant abouti à la création inachevée de « Kubla Khan ». Laissons Borges rappeler cette célèbre anecdote :

Coleridge escribe que se había retirado a una granja en el confín de Exmoor ; una indisposición lo obligó a tomar un hipnótico ; el sueño lo venció momentos después de la lectura de un pasaje de Purchas, que refiere la edificación de un palacio por Kublai Khan, el emperador cuya fama occidental labró Marco Polo. En el sueño de Coleridge, el texto casualmente leído procedió a germinar y a multiplicarse ; el hombre que dormía intuyó una serie de imágenes visuales y, simplemente, de palabras que las manifestaban ; al cabo de unas horas se despertó, con la certidumbre de haber compuesto, o recibido, un poema de unos trescientos versos. Los recordaba con singular claridad y pudo transcribir el fragmento que perdura en sus obras. Una visita inesperada lo interrumpió y le fue imposible, después, recordar el resto<sup>2</sup>.

Dans les lignes qui suivent, Borges fait explicitement le rapprochement avec le récit fait par Stevenson :

Otro clásico ejemplo de cerebración inconsciente es el de Robert Louis Stevenson, a quien un sueño (según él mismo ha referido en su *Chapter on Dreams*) le dio el argumento de *Olalla* y otro, en 1884, el de *Jekyll & Hyde*<sup>3</sup>.

La comparaison se retrouve dans *Borges profesor* :

Stevenson estaba durmiendo al lado de su mujer y gritó. Ella lo despertó, él estaba con fiebre, había escupido sangre ese día. Él le dijo : « ¡Qué lástima que me despertaste, porque estaba soñando una hermosa pesadilla ! » Lo que él soño – aquí podemos pensar en Caedmon y el ángel, en Coleridge –, lo que el había soñado es aquella escena en que el doctor Jekyll bebe el brevaie y se convierte en Hyde<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> OCC, respectivement p. 845 et 882.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, *ObC* 2, p. 20 : « Coleridge écrit qu'il s'était retiré dans une ferme aux confins d'Exmoor ; une indisposition l'obligea à prendre un somnifère ; le sommeil le gagna comme il venait de lire un passage de Purchas qui raconte la construction d'un palais par Koublai Khan, l'empereur dont la renommée en Occident est l'ouvrage de Marco Polo. Dans le sommeil de Coleridge, le texte lu par hasard se mit à germer et à se multiplier ; le dormeur reçut une série d'images visuelles et, simultanément, de mots qui les exprimaient. Au bout de quelques heures, il se réveilla avec la certitude d'avoir composé, ou reçu, un poème d'environ trois cent vers. Il se les rappelait avec une singulière clarté et il put transcrire le fragment qui demeure dans ses œuvres. Une visite inattendue l'interrompt, et il fut dès lors incapable de se rappeler le reste du poème » (*OeC*, p. 682).

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, *ObC* 2, p. 20 : « Un autre exemple classique de travail cérébral inconscient est celui de Robert Louis Stevenson à qui un songe (comme il le rapporte lui-même dans son *Chapter on Dreams*) fournit le sujet de *Olalla* et un autre, en 1884, celui de *Jekyll et Hyde* » (*OeC*, p. 683). Borges se trompe d'un an, le cauchemar ayant eu lieu en 1885.

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, *Borges profesor, op. cit.*, p. 341 : « Stevenson dormait aux côtés de sa femme, quand il poussa un cri. Elle le réveilla, ce jour-là il était fiévreux, il avait craché du sang. Il lui dit : « Quel dommage que tu m'aies réveillé, je faisais un si beau cauchemar ! ». Ce qu'il avait rêvé – il est permis ici de penser à Caedmon et à l'ange de Coleridge –,

En rapprochant systématiquement l'anecdote de Stevenson de celle de Coleridge, Borges introduit implicitement le premier dans la théorie qu'il développe à partir de la genèse de « Koublaï Khan » : la possibilité que ces rêves soient autant d'éléments d'une même série sans fin, qui se prolonge d'un créateur à un autre. Il en trouve l'idée dans l'étrange coïncidence selon laquelle Koublaï Khan lui-même, d'après un texte persan que Coleridge ne pouvait connaître, a fait construire son palais après l'avoir vu en songe. Cela lui permet de proposer, en conclusion de « El sueño de Coleridge », l'hypothèse suivante :

Tales hechos permiten conjeturar que la serie de sueños y de trabajos no ha tocado a su fin. Al primer soñador le fue deparada en la noche la visión del palacio y lo construyó ; al segundo, que no supo del sueño del anterior, el poema sobre el palacio. Si no marra el esquema, alguien, en una noche de la que nos apartan los siglos, soñará el mismo sueño y no sospechará que otros lo soñaron y le dará la forma de un mármol o de una música. Quizá la serie de los sueños no tenga fin, quizá la clave esté en el último.

Ya escrito lo anterior, entreveo o creo entrever otra explicación. Acaso un arquetipo no revelado aún a los hombres, un objeto eterno (para usar la nomenclatura de Whitehead), esté ingresando paulatinamente en el mundo ; su primera manifestación fue el palacio ; la segunda el poema. Quien les hubiera comparado habría visto que eran esencialmente iguales<sup>1</sup>.

Les deux explications relèvent d'une même croyance, même si celle-ci repose, comme l'a montré Paul Bénichou, sur une erreur de traduction<sup>2</sup> ; Borges, en un sens, y donne une image de l'inspiration qui n'a plus guère à voir avec l'action de l'écrivain (ou, dans le cas de Koublaï Khan, du bâtisseur), qui n'est plus que le réceptacle d'un « objet eterno » ou d'une série de rêves sur lesquels il n'a aucune maîtrise. Ce qui se crée n'est donc que l'expression d'un objet qui circule éternellement dans le temps et l'espace, et qui n'attend qu'une forme pour se manifester. On est là au cœur de la pensée borgésienne sur la création, bien éloignée de l'affirmation du génie personnel de l'artiste. Borges ne va pas jusqu'à lier directement le rêve de Stevenson à la « série » qu'il commente ici, la transformation de Jekyll en Hyde n'ayant que peu à voir avec la construction d'un palais. Mais le rapprochement qu'il effectue entre les deux est une manière

---

c'est cette scène où le Dr Jekyll boit le breuvage et se transforme en Hyde » (*Cours de littérature anglaise, op. cit.*, p. 359). La référence à Fanny Stevenson montre que Borges connaît, en plus de « A Chapter on Dreams », le texte de l'épouse de l'écrivain, qu'il a sûrement lu dans l'édition Tusitala.

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *ObC 2*, p. 22-23 : « De tels faits permettent d'imaginer que la série de rêves et de travaux n'a pas touché à sa fin. Au premier rêveur fut échue pendant la nuit la vision du palais et il le construisit ; au second, qui ignore le rêve du précédent, un poème sur le palais. Si le schéma se vérifie au cours d'une nuit dont les siècles nos séparent, quelqu'un rêvera le même rêve, sans soupçonner que d'autres l'ont déjà rêvé, et il lui donnera la forme d'un marbre ou d'une musique. peut-être la série de rêves n'aura-t-elle pas de fin, peut-être la clé est-elle dans le dernier./ Après avoir écrit ce qui précède, j'entrevois ou je crois entrevoir une autre explication. Qui sait si un archétype non encore révélé aux hommes, un objet éternel (pour utiliser la nomenclature de Whitehead) ne pénètre pas lentement dans le monde ? Sa première manifestation fut le palais ; la seconde, le poème. Qui les aurait comparés aurait vu qu'ils étaient essentiellement identiques » (*OeC*, p. 685).

<sup>2</sup> L'analogie de Borges ne serait en effet pas entièrement valable, en raison d'une erreur de traduction dans le texte persan auquel a eu accès l'écrivain argentin : un songe aurait en fait poussé Koublaï Khan à abandonner la construction du palais, et non le contraire. Voir Paul Bénichou, « Koublaï Khan, Coleridge et Borges », in *Jorge Luis Borges*, Paris, L'Herne, 1964, p. 365- 368.

d'aller au-delà de la proposition initiale, en montrant le rêve comme la forme éternelle de la création, qui n'a elle-même jamais rien d'unique. Cela est d'autant plus probable que Stevenson, comme le sait parfaitement Borges, a sans aucun doute en tête le récit de Coleridge, dont il connaît très bien l'œuvre, lorsqu'il écrit « A Chapter on Dreams<sup>1</sup> ».

Mettre sur le même plan Coleridge et Stevenson revient donc sans aucun doute à reconstruire l'histoire littéraire sous une autre forme, celle de la circulation éternelle des idées, en faisant volontairement fi des différences frappantes entre les deux récits de rêve. Dans sa préface de 1816, Coleridge raconte en effet que le rêve est advenu sans qu'il le cherche vraiment, et que la composition du poème s'est faite de manière automatique, sans qu'il ait grand-chose à voir avec le processus<sup>2</sup>. Le poème, en un sens, s'écrit tout seul lors du réveil du poète, ce qui rend l'intervention du voisin d'autant plus catastrophique. Dans le texte de Stevenson, au contraire, il est clairement indiqué que l'auteur cherche désespérément une idée de récit, et que le rêve fonctionne comme une manière de débloquer l'inspiration, et non comme la dictée de mots venus d'ailleurs. Stevenson y insiste bien sur le fait que toute la rédaction s'est faite consciemment, après avoir reçu de simples images durant son sommeil. Par ailleurs, il convient de rappeler que le texte définitif de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* n'est pas le résultat direct de ce songe. Comme l'expliquent Fanny Stevenson et son fils, Lloyd Osbourne, Stevenson a écrit quasiment d'une traite une première version du roman, qui a rencontré certaines réserves de la part de sa femme. Les arguments de cette dernière sont particulièrement intéressants, puisqu'elle estime que la dimension allégorique du récit a été manquée « probably from haste, and the compelling influence of the dream<sup>3</sup> ». Stevenson se rendra à ses arguments, et réécrira une version entièrement remaniée en suivant les conseils de sa femme, c'est-à-dire en s'éloignant de la simple scène du rêve pour élargir la signification du récit. On ne saurait être plus loin de ce que dit Coleridge au sujet de « Kubla Khan ».

Un autre élément pour comprendre la subtilité avec laquelle Borges fait glisser le texte de Stevenson vers celui de Coleridge est le doute qui subsiste quant à la véracité du récit du poète anglais, un doute dont Borges est tout à fait conscient :

---

<sup>1</sup> Voir sur cette question Ronald Wendling, « Dr. Jekyll, Mr. Coleridge, and the Possibilities of Writing », *Coleridge Bulletin : The Journal of the Friends of Coleridge*, vol. 20, Winter 2002, p. 69-75.

<sup>2</sup> « The author continued for about three hours in a profound sleep, at least of the external senses, during which time he has the most vivid confidence, that he could not have composed less than from two or three hundred lines ; if that indeed can be called composition in which all the images rose up before him as things, with a parallel production of the correspondent expressions, without any sensation or consciousness of effort » (Samuel Taylor Coleridge, *Collected Works 16. Poetical Works, op. cit.*, p. 511).

<sup>3</sup> Robert Louis Stevenson, *Works*, vol. 5, *op. cit.*, p. xvii : « probablement par trop de hâte, et du fait de la trop grande proximité du cauchemar » (*EAF*, p. 414).

Durante mucho tiempo se creyó que Coleridge había empezado el poema, que no había sabido cómo concluirlo – como le ocurrió con « Christabel » – y que entonces inventó esta historia fantástica de un triple sueño arquitectónico, musical y poético. Esto es lo que creyeron los contemporáneos de Coleridge<sup>1</sup>.

Si, pendant longtemps, les lecteurs ont accepté l'idée que le poème était, selon les mots de Lawrence Hanson, « l'exemple suprême, dans la littérature anglaise, du travail créatif inconscient, réalisé sans l'aide – ou sans le handicap – de la composition consciente<sup>2</sup> », un certain scepticisme accompagne désormais la préface de 1816. Les travaux de Norman Fruman ont montré qu'il existait, dès 1796, une autre préface, imputant à l'opium la composition du poème, ce qui laisse penser que Coleridge aurait pu retravailler sa production sur un bien plus long terme que ce qu'il affirme<sup>3</sup>. D'autres critiques estiment, à partir de considérations médicales et psychologiques, qu'il est impossible que « Kubla Khan » ait été produit à partir d'un rêve<sup>4</sup>. Ces doutes ont amené la critique à lire le texte d'un autre point de vue, en considérant la préface comme un élément indissociable de la compréhension même de « Kubla Khan ». Lu avec sa préface, le poème pourrait en effet se comprendre comme l'expression de la difficulté de l'écrivain à faire coïncider un idéal de création avec les exigences du passage à l'acte d'écriture. Face à cette difficulté, quelle meilleure solution que de mettre en scène la question de l'inspiration, en lui donnant la forme du rêve ? Ce dernier, qu'il soit vrai ou non, incarne la possibilité d'une création parfaite, « sans aucune sensation ni conscience d'effort » : comme le dit Denis Bonnecase, « le rêve projette le désir que le poème va venir tenter d'exaucer partiellement » :

Ainsi, à travers le dispositif du rêve ou de la rêverie, le poète pense la création démiurgique totale *ex nihilo*, l'idéal prométhéen du dire poétique. Que représente alors le visiteur venu de Porlock, dont l'intrusion abolit l'enchantement, sinon la force d'inertie propre à l'écriture, son principe de réalité, l'annulation soudaine de l'élan imaginatif visionnaire<sup>5</sup> ?

Le dispositif textuel de « Kubla Khan », associant préface et texte inachevé, peut ainsi se lire comme une mise en scène de la frustration créatrice. Le rêve sert de palliatif à cette frustration, puisqu'il rassure l'écrivain en lui montrant sa propre capacité à créer, que celle-ci soit consciente ou non. Ce dilemme, qui est celui de tout créateur, est exactement celui commenté dans l'essai de Stevenson « A Note on Realism », que nous avons déjà eu l'occasion d'analyser. C'est là que

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *Borges professeur, op. cit.*, p. 200 : « On a longtemps cru que Coleridge avait commencé le poème, qu'il n'avait pas su comment le finir – comme pour “Christabel” – que, du coup, il avait inventé cette histoire fantastique d'un triple rêve, architectural, musical et poétique. C'est en tout cas ce que crurent ses contemporains » (*Cours de littérature anglaise, op. cit.*, p. 208).

<sup>2</sup> Lawrence Hanson, *The Life of S.T. Coleridge: The Early Years*, New York, Russell & Russell, 1962, p. 260 : « the supreme example in English literature of the working of the creative subconscious unhelped – or unhindered – by conscious composition ».

<sup>3</sup> Norman Fruman, *Coleridge, the Damaged Archangel*, New York, Braziller, 1971, p. 338.

<sup>4</sup> Pour une présentation plus précise de ces débats, nous renvoyons à John Spencer Hill, *A Coleridge Companion*, Londres, Basingstoke, 1983, p. 78-87.

<sup>5</sup> Denis Bonnecase, *S.T. Coleridge. Poèmes de l'expérience vive*, Grenoble, ELLUG, 1992, p. 203.



s'effectue la boucle que Borges met savamment en scène : car si « A Note on Realism » présente l'idéal créatif comme un rêve qui ne prendra jamais forme, d'autres de ses essais, eux, affirment bien que le résultat de la création prend la forme du rêve. Les citations ne manquent pas pour en attester, qu'il dise que « the tales are not true to what men see ; they are true to what the readers dream<sup>1</sup> » (« Popular Authors ») ou qu'il présente son objectif pendant la rédaction de *Treasure Island* : « the author addressed himself throughout to the building up and circumstantiation of this boyish dream<sup>2</sup> » (« A Humble Remonstrance »). Si la fiction doit prendre la forme obsédante du rêve, à partir d'images fortes, c'est parce que la circularité du dispositif créateur est sans fin : le rêve est à la fois au commencement et à l'aboutissement, l'origine de l'écriture et l'objet de celle-ci. « Kubla Khan » et sa préface, par le biais du commentaire de Borges, deviennent ainsi un modèle de cette histoire circulaire éternelle, où le rêve incarne l'idéal et son résultat, et l'inachèvement inévitable de ce passage de l'un à l'autre. Les structures paradoxales de « Continuidad de los parques » et de *La invención de Morel* expriment ce va-et-vient permanent, qui ne peut se résoudre ni dans la destruction du rêve – puisque l'histoire continue – ni dans sa prolongation.

## 2.2. Figures de l'éternité

Même en utilisant la forme de l'histoire circulaire, que ce soit au travers de fictions ou d'une réécriture de l'histoire littéraire, se rapprocher du « flux amorphe du mythe » reste toujours, pour nos écrivains, une réelle difficulté. L'incapacité à dire en permanence le monde du toujours semblable est centrale chez Julio Cortázar, dont l'écriture fonctionne par expérience de l'interstice. Elle se retrouve dans un grand nombre de ses nouvelles pouvant s'interpréter à partir de la double histoire, que ce soit dans « Ómnibus » ou « La noche boca arriba », pour ne citer que deux exemples. La nouvelle « Una flor amarilla » peut fonctionner, dans notre optique, comme un modèle de cette nouvelle naïveté épique que nous cherchons à analyser. Le rêve d'immortalité est, dans ce texte, très frappant dans le témoignage de l'interlocuteur du narrateur, persuadé d'avoir rencontré sa propre réincarnation :

- Todos inmortales, viejo. Fíjese, nadie había podido comprobarlo y me toca a mí, en un 95. Un pequeño error en el mecanismo, un pliegue del tiempo, un avatar simultáneo en vez de consecutivo, Luc hubiera tenido

---

<sup>1</sup> *W* 28, p. 18 : « les histoires ne sont pas fidèles à ce que les gens voient, mais elles le sont à ce que les lecteurs rêvent » (*EAF*, p. 317).

<sup>2</sup> *W* 28, p. 97 : « s'est consacré de bout en bout à la construction et à la mise en scène d'[un] rêve de petit garçon » (*EAF*, p. 246).

que nacer después de mi muerte, y en cambio... Sin contar la fabulosa casualidad de encontrármelo en el autobús. Creo que ya se lo dije, fue una especie de seguridad total, sin palabras. Era eso y se acabó<sup>1</sup>.

L'expression « un pliegue del tiempo » dit parfaitement le fonctionnement possible du temps chez Cortázar, qui ne cesse effectivement de créer des plis et des failles, faisant ainsi communiquer des époques censées être hermétiques les unes aux autres, et dessinant par conséquent une apparence d'éternité. L'épigraphe de « Sobremesa », provenant d'un fragment d'Héraclite, procure une autre image, tout aussi parlante : « el tiempo, un niño que juega y mueve los peones<sup>2</sup> ». Le passage ci-dessus offre également un aperçu de la séduction engendrée par cette possibilité : les deux dernières lignes expriment bien ce sentiment d'évidence absolue que le temps doit se lire et se concevoir autrement, non plus dans sa logique chronologique mais dans une relation avec l'éternité cyclique. La première phrase du narrateur, « parece una broma, pero somos inmortales<sup>3</sup> », relève de la même intuition, et illustre son caractère contagieux. Pourtant, cette évidence est aussi foncièrement inquiétante, et mène vite au doute, voire à la peur. La réaction du personnage de « Una flor amarilla » en est la preuve : après ce bonheur d'avoir découvert une nouvelle conception du temps où chacun est immortel, c'est la terreur de la répétition éternelle qui lui apparaît, en observant la vie de celui qu'il croit être son avatar réincarné. La nouvelle, progressivement, renverse la situation initiale, au point de faire de la mortalité le rêve absolu :

La verdad es que en esas semanas después del entierro sentí por primera vez algo que podía parecerse a la felicidad. [...] Estaba como anegado por la certidumbre maravillosa de ser el primer mortal, de sentir que mi vida se seguía desgastando día tras día, vino tras vino, y que al final se acabaría en cualquier parte y a cualquier hora, repitiendo hasta lo último el destino de algún desconocido muerto vaya a saber dónde y cuándo, pero yo sí que estaría muerto de verdad, sin un Luc que entrara en la rueda para repetir estúpidamente una estúpida vida. Comprenda esa plenitud, viejo, envídieme tanta felicidad mientras duró<sup>4</sup>.

Le ton du personnage est exactement le même que dans le passage ci-dessus, avec les mêmes adjectifs hyperboliques (« maravillosa » remplaçant ici « fabulosa »), mais l'objet est inversé. C'est maintenant la vision normale du temps qui est plébiscitée, et la possibilité de l'éternité qui est

---

<sup>1</sup> C, p. 448 : « - Tous immortels, mon vieux. Rendez-vous compte, personne n'avait jamais encore pu le prouver et c'est à moi que cela échoit, dans le 95. Une petite erreur dans le mécanisme, un pli du temps, un avatar simultané plutôt que consécutif. Luc aurait dû naître après ma mort, et voilà que... Sans compter ce hasard fabuleux de le rencontrer dans un autobus. Je crois que je vous l'ai déjà dit, ce fut une espèce de certitude totale, sans mots. C'était ainsi, un point c'est tout » (*Nbc*, p. 289).

<sup>2</sup> C, p. 454 : « Le temps est un enfant qui joue en déplaçant les pions » (*Nbc*, p. 294).

<sup>3</sup> C, p. 447 : « Ce n'est pas une blague, nous sommes immortels » (*Nbc*, p. 288).

<sup>4</sup> C, p. 447 : « La vérité c'est que pendant les semaines qui ont suivi l'enterrement j'ai éprouvé pour la première fois de ma vie quelque chose qui ressemblait au bonheur [...]. J'étais comme submergé par la certitude merveilleuse d'être le premier mortel, de sentir que ma vie se détériorait jour après jour, vin après vin et qu'à la fin elle s'achèverait je ne sais où, je ne sais quand, répétant jusqu'au dernier moment le destin d'un inconnu mort allez donc savoir où et quand, mais moi, oui, je serais cette fois-ci mort pour de vrai, sans un Luc entré dans la ronde pour répéter stupidement une stupide vie. Comprenez cette plénitude, mon vieux, envoyez-moi ce bonheur tout le temps qu'il dura » (*Nbc*, p. 288).

violemment rejetée, notamment par le polyptote sur « estúpidamente »/« estúpida ». La ronde (« rueda ») semble brisée. Pourtant, et c'est là toute l'ambivalence de la nouvelle de Cortázar, cette ronde réapparaît sous la forme de la fleur jaune qui donne son titre au texte, que le narrateur second se retrouve à contempler :

La flor era bella, era una lindísima flor. Y yo estaba condenado, yo me iba a morir un día para siempre. La flor era hermosa, siempre habría flores para los hombres futuros. De golpe comprendí la nada, eso que había creído la paz, el término de la cadena. Yo me iba a morir y Luc ya estaba muerto, no habría nunca más una flor para alguien como nosotros, no habría nada, no habría absolutamente nada, y la nada era eso, que no hubiera nunca más una flor<sup>1</sup>.

Voilà le personnage de retour au point de départ : après la glorification de la mortalité, le désir d'éternité fait à nouveau entendre sa voix. Comme souvent chez Cortázar – pensons à la fascination que procurent les axolotls –, c'est par la contemplation esthétique qu'apparaît le désir d'éternité. La modification complète du ton du récit qui, à partir de ce passage, devient clairement mélancolique, met en lumière les hésitations du narrateur : que désire-t-il, en fin de compte, raconter ? L'histoire d'un homme en particulier, de sa naissance à sa mort ? Ou l'histoire de l'éternité, pour reprendre un titre borgésien, celle de la fleur et de la réincarnation sans fin ? Le dispositif narratif lui-même donne à voir ce dilemme, puisque le narrateur premier, qui a reçu le témoignage, choisit la seconde option, comme le montre la première phrase, citée plus haut. Au-delà de l'hésitation que la narration enchâssée suscite sur la crédibilité de cette histoire, ce dispositif permet surtout de présenter l'imbrication des deux récits, l'un menaçant toujours de faire disparaître l'autre. Pour ajouter à cette complexité, la dernière scène, qui voit le narrateur second prendre en boucle des autobus en cherchant sa possible réincarnation, évoque forcément pour un lecteur assidu de Cortázar la nouvelle « Ómnibus » : ce personnage qui fixe du regard les passagers apparaît comme le point de vue qui manquait à la nouvelle de *Bestiario*, où l'insistance des regards de tous ces gens munis de fleurs – un autre écho évident – ne trouvait aucune explication. Cortázar construit donc une boucle qui fait se répondre les différents récits, mais cette boucle n'est qu'une manière de mettre en scène cette interrogation que nous avons présentée sous le terme de nouvelle naïveté épique : peut-on vraiment raconter une histoire de l'éternité, sans être toujours menacé par le retour du réel, du particulier ?

Cette fragilité de la situation narratoriale s'incarne, dans notre corpus, par l'apparition fréquente de figures fantomatiques, incarnations d'une éternité toujours susceptible de s'évanouir, à l'image des personnages de « The Song of the Morrow ». Le fantôme littéraire est, comme l'a

---

<sup>1</sup> C, p. 453 : « La fleur était belle, c'était une ravissante fleur. Et moi j'étais condamné, moi j'allais bientôt mourir pour toujours. La fleur était belle, il y aurait toujours des fleurs pour les hommes futurs. Soudain je compris le néant, ce que j'avais cru être la paix, la fin de la chaîne. Moi j'allais mourir et Luc était déjà mort, il n'y aurait plus jamais une fleur pour quelqu'un comme nous, il n'y aurait rien, il n'y aurait absolument rien, et le néant c'était ça, qu'il n'y ait plus jamais une fleur » (*Nbc*, p. 293).

montré de façon fort convaincante Loïs Parkinson Zamora, très révélateur d'un certain rapport au réel. Dans un article consacré aux fantômes dans le réalisme magique et le *romance* américain, la critique distingue en effet deux formes de spectres fictionnels : d'une part, ceux qui renvoient à un passé disparu, à un monde indigène cohérent dont le texte exprime la nostalgie, et dont elle voit l'illustration dans *Pedro Páramo* de Rulfo, ou dans les textes de William Goyen et Elena Garro ; d'autre part, ceux qui relèvent de l'archétype et qui, par conséquent, se situent dans un « territoire neutre » où les personnages sont entre la vie et la mort, et où le contact entre universel et particulier reste très ambigu<sup>1</sup>. On retrouve là l'expression de Nathaniel Hawthorne qui nous avait servi précédemment à définir la position de nos auteurs, qui, à l'évidence, se situent dans le deuxième cas ; Loïs Parkinson Zamora fait d'ailleurs de Borges et d'Hawthorne deux des exemples de sa théorie. Ce « territoire neutre », même quand il se veut le lieu d'un récit proche du mythe, est toujours un espace de contact, où passé et présent se chevauchent. Tout en souscrivant à cette lecture, il nous faut préciser que cette situation d'entre-deux que définit Zamora s'inscrit aussi dans un processus concerté de mise en question de l'autorité narrative, visant à menacer à chaque instant l'existence de ces figures de l'éternité. Cortázar ne s'y trompe d'ailleurs pas, lorsqu'il parle de *La invención de Morel* comme du roman de « la permanente ambigüedad que se establece entre los vivos y los muertos, entre los cuerpos y los imágenes<sup>2</sup> ». Morel, en effet, est l'incarnation même de l'aspiration contrariée à l'éternité, qui cherche par conséquent à mettre celle-ci en scène, quitte à ce que cela l'entraîne vers l'auto-destruction. « Les ha dado una eternidad agradable<sup>3</sup> » : voici comment le savant fou introduit le discours dans lequel il révèle à ses compagnons le fonctionnement de sa machine, et donc la manipulation dont ils ont été victimes. À l'image du narrateur second de « Una flor amarilla », obsédé par l'idée que tout puisse se répéter et que la vie ne soit autre chose que le temps limité qu'elle paraît être, Morel présente dans son discours son invention comme la réponse à une interrogation métaphysique :

Y ustedes mismos, cuántas veces habrán interrogado el destino de los hombres, habrán movido las viejas preguntas : ¿Adónde vamos ? ¿En dónde yacemos, como en un disco músicas inauditas, hasta que Dios nos manda nacer ? ¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes<sup>4</sup> ?

La comparaison avec la musique, puis avec les images, est une manière de préparer la révélation de Morel : l'éternité s'atteint par la création, en fixant définitivement quelque chose sur un support. Dans un geste qui s'apparente à une mise en abyme du rôle de l'écrivain, Morel y

<sup>1</sup> Loïs Parkinson Zamora, « Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U. S. and Latin American Fiction », *op. cit.*

<sup>2</sup> *Cri*, p. 781 : « l'ambiguïté permanente qui s'établit entre les vivants et les morts, entre les corps et les images ».

<sup>3</sup> *Nov*, p. 64 : « Je vous ai procuré une éternité agréable » (*Rom*, p. 50).

<sup>4</sup> *Nov*, p. 68-69 : « Et vous-mêmes, combien de fois n'avez-vous pas interrogé le destin des hommes, n'avez-vous pas agité de vieilles questions : Où allons-nous ? Où demeurons-nous – telles sur un disque des musiques encore inouïes – jusqu'à ce que Dieu nous fasse naître ? Ne percevez-vous pas un parallélisme entre le destin des hommes et celui de mes images ? » (*Rom*, p. 54).

parvient en faisant de vrais êtres humains des personnages d'une fiction sans cesse répétée. Il n'y a guère de différence entre ce projet et celui de l'interlocuteur du narrateur de « Una flor amarilla », qui s'empare également de la vie d'un autre pour l'intégrer à sa vision du monde comme éternité. Le résultat, au demeurant, est semblable : comme Luc, le soi-disant avatar réincarné, les compagnons de Morel payent de leur vie le fait de basculer dans une éternité qui n'est, redisons-le, qu'une projection imaginaire, mise en scène par un des personnages. Il est tout sauf anodin de constater la multiplication, dans notre corpus, de ces démiurges plus ou moins assumés, qui semblent incarner une des aspirations de leur créateur : parler de l'éternellement semblable, intégrer leur fiction à la ronde mentionnée dans « Una flor amarilla ». La folie de Castel, dans *Plan de evasión*, relève exactement du même principe. Son désir d'entendre pour toujours, dans l'éternité, la *Symphonie en mi mineur* de Brahms s'explique dans le témoignage posthume découvert par Nevers, qui laisse entendre que Castel a réussi à transformer sa propre sensation auditive, de manière à vivre pour toujours en compagnie de cette musique. Castel, en un sens, ne va pas aussi loin que Morel, comme en atteste son témoignage qui fait de la possibilité de l'immortalité une piste de recherches futures :

Otra [posibilidad] (para investigadores futuros) : En hombres cuya personalidad y memoria son horribles, transformar, no meramente la percepción del mundo, sino también la del yo ; lograr por cambios en los sentidos y por una adecuada preparación psicológica, la interrupción del ser y el nacimiento de un nuevo individuo en el anterior. Pero, como el deseo de inmortalidad es, casi siempre, de inmortalidad personal, no intenté la experiencia<sup>1</sup>.

Castel, dans ces lignes, passe en un sens le relais à Morel, qui poussera l'expérience jusqu'à un artefact d'immortalité, non pas en modifiant la personnalité, mais en l'effaçant complètement, au profit d'images qui ne sont que des simulacres. « El milagro secreto » de Borges reprend également cette figure du créateur aux prises avec le rêve de l'éternité, de manière d'autant plus spectaculaire que Jaromir Hladik, l'écrivain condamné à mort, travaille sur un drame en vers, *Los enemigos*, qui est purement circulaire. Citer la totalité du résumé qu'en donne le narrateur permet de voir avec quelle habileté Borges fait peu à peu apparaître cette circularité, qui n'est pas sans rappeler ce que « vivent » les personnages de *La invención de Morel* :

Este drama observaba las unidades de tiempo, de lugar y de acción ; transcurría en Hradcany, en la biblioteca del barón de Roemerstadt, en una de las últimas tardes del siglo diecinueve. En la primera escena del primer acto, un desconocido visita a Roemerstadt. (Un reloj da las siete, una vehemencia de último sol exalta los cristales, el aire trae una arrebatada y reconocible música húngara.) A esta visita siguen otras ; Roemerstadt no

---

<sup>1</sup> *Nov*, p. 203 : « Une autre encore (pour les chercheurs futurs) : Transformer, chez des hommes dont la personnalité ou les souvenirs sont abominables, non seulement leur perception du monde, mais aussi leur moi ; obtenir, par des modifications dans leurs sentiments et par une préparation psychologique particulière, la cessation de leur être intérieur et la naissance en eux d'une nouvelle personnalité. Mais, comme le désir d'immortalité est, presque toujours, un désir d'immortalité personnelle, je n'ai pas tenté l'expérience » (*Rom*, p. 164).

conoce las personas que lo importunan, pero tiene la incómoda impresión de haberlos visto ya, tal vez en un sueño. Todos exageradamente lo halagan, pero es notorio -primero para los espectadores del drama, luego para el mismo barón- que son enemigos secretos, conjurados para perderlo. Roemerstadt logra detener o burlar sus complejas intrigas ; en el diálogo, aluden a su novia, Julia de Weidenau, y a un tal Jaroslav Kubin, que alguna vez la importunó con su amor. Éste, ahora, se ha enloquecido y cree ser Roemerstadt... Los peligros arrecian ; Roemerstadt, al cabo del segundo acto, se ve en la obligación de matar a un conspirador. Empieza el tercer acto, el último. Crecen gradualmente las incoherencias : vuelven actores que parecían descartados ya de la trama ; vuelve, por un instante, el hombre matado por Roemerstadt. Alguien hace notar que no ha atardecido : el reloj da las siete, en los altos cristales reverbera el sol occidental, el aire trae la arrebatada música húngara. Aparece el primer interlocutor y repite las palabras que pronunció en la primera escena del primer acto. Roemerstadt le habla sin asombro ; el espectador entiende que Roemerstadt es el miserable Jaroslav Kubin. El drama no ha ocurrido : es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin<sup>1</sup>.

Comme dans « Las ruinas circulares », l'éternelle répétition passe d'abord par le rapprochement avec le rêve, qui s'exprime ici par l'impression de déjà-vu (« la incómoda impresión de haberlos visto ya, tal vez en un sueño »). Comme chez Bioy Casares, où l'attitude des cobayes semble dénuée de sens pour un observateur extérieur, la mise en place de la circularité se fait par le biais du décalage, de l'étrangeté que transmet l'insistance sur le point de vue de Roemerstadt, qui apparaît dès cette mention temporelle très étrange, « en una de las últimas tardes del siglo diecinueve ». La suite logique de ce mode de narration est l'apparition de la paranoïa, lorsque la pièce semble dessiner l'histoire d'une conjuration (« conjurados »). Ce n'est qu'à partir du résumé du troisième acte que le texte commence à se répéter lui-même, avec la mention de l'horloge qui introduit une phrase presque exactement semblable à celle du début. La dernière phrase fait sentir à quel point le drame de Hladik est, en réalité, un texte borgésien, qui reproduit le dispositif de la double histoire avec la révélation finale, et met en lien circularité et « delirio ». Ce qui est très intéressant est que Borges, en mettant ainsi en scène sa propre façon d'écrire, offre aussi un aperçu de l'enjeu qui sous-tend ces récits circulaires, installés dans une

---

<sup>1</sup> *ObC*, p. 510 : « Ce drame observait les unités de temps, de lieu et d'action ; il se déroulait à Hradcany, dans la bibliothèque du baron de Roemerstadt, un des derniers après-midi du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans la première scène du premier acte, un inconnu vient voir Roemerstadt. (Une horloge sonne sept heures, une véhémence de dernier soleil exalte les vitres, le vent apporte une musique hongroise passionnée et reconnaissable.) D'autres visites suivent celle-là ; Roemerstadt ne connaît pas les personnages qui l'importunent, mais il a la désagréable impression de les avoir déjà vus, peut-être en rêve. Tous le flattent exagérément mais il est évident – d'abord pour les spectateurs du drame, puis pour le baron lui-même – que ce sont des ennemis secrets, conjurés pour sa perte. Roemerstadt réussit à arrêter ou à déjouer leurs intrigues complexes ; dans le dialogue, ils font allusion à sa fiancée, Julie de Weidenau, et à un certain Jaroslav Kubin, qui importuna quelquefois cette dernière de son amour. Cet homme est devenu fou, maintenant, et croit être Roemerstadt... Les dangers redoublent ; Roemerstadt, à la fin du second acte, se voit dans l'obligation de tuer un conspirateur. Le troisième et dernier acte commence. Les incohérences augmentent graduellement : des acteurs qui semblaient déjà être écartés de la trame reviennent ; l'homme tué par Roemerstadt revient, pour un instant. Quelqu'un fait remarquer que la nuit n'est pas venue : l'horloge sonne sept heures, sur les vitres élevées se reflète le soleil du couchant, le vent apporte une musique hongroise passionnée. Le premier interlocuteur paraît et répète les paroles qu'il avait prononcées dans la première scène du premier acte. Roemerstadt lui parle sans étonnement ; le spectateur comprend que Roemerstadt est le misérable Jaroslav Kubin. Le drame n'a pas lieu : il est le délire circulaire que Kubin vit et revit interminablement » (*OeC*, p. 538-539).

éternité qui, pour être fictive, n'en est pas moins narrativement réelle. La prière de Hladik à Dieu juste avant d'être exécuté, qui lui offrira un an pour terminer son travail, porte en effet très précisément sur cette question de l'éternité. Hladik ouvre en effet sa prière par ces mots : « Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de *Los enemigos*<sup>1</sup> ». Hladik, qui vient d'être présenté comme l'auteur d'une histoire circulaire, fait de Dieu une sorte d'alter ego, lui aussi à la tête d'un travail de création qui s'avère être une suite éternelle de répétitions ; mais, en même temps, il s'interroge sur la possibilité qu'être un tel auteur le soustraie à cette répétition. On retrouve là exactement le même schéma que dans « Una flor amarilla », mais lié de manière encore plus directe à la question de la création : une dialectique entre la création d'un flux éternel et la possibilité de se soustraire à ce flux, dialectique que la narration s'efforce de ne pas résoudre. Car « El milagro secreto », comme nouvelle de Cortázar, ne donne aucune indication sur la validité de ce « miracle » : Dieu a-t-il vraiment répondu à Hladik, lui montrant ainsi qu'il n'était pas un de ses doubles ? Ou a-t-on affaire à une hallucination, qui indiquerait l'exact contraire ? Si l'on replace la prière de Hladik dans le cadre de la pensée borgésienne, cette demande peut même résonner comme un acte d'orgueil, puisque Borges ne cesse de redire que l'acte d'écrire n'est justement qu'une manière de s'intégrer dans cette grande ronde qu'est l'histoire de la littérature, où tout se répète.

Comme le personnage de « Una flor amarilla », les Morel, Castel ou Hladik incarnent ces démiurges hésitants, dont l'entreprise principale est de concevoir des figures de l'éternité que la disparition, en définitive, guette sans cesse. La fragilité de ces figures est dépeinte par Stevenson dans plusieurs de ses fables, notamment « The Song of the Morrow » et « The Poor Thing ». Dans l'une comme dans l'autre, ces inventions narratives sont menacées par le vent qui, d'un souffle, peut les réduire à néant. Dans « The Poor Thing », un pêcheur pauvre voit ainsi apparaître l'étrange créature qui donne son nom à la fable, et qui donne d'elle-même une description très révélatrice :

“I am but a bloodless thing, less than wind and lighter than a sound, and the wind goes through me like a net, and I am broken by a sound and shaken by the cold [...]. For I am part of a man ; and I was a part of your fathers, and went out to fish and fight with them in the ancient days”

La Petite Chose, puisque c'est ainsi qu'on traduit habituellement son nom, représente exactement l'idée du continuum temporel tel que se le représente Stevenson : un processus de transmission éternelle extrêmement fragile, que tout est susceptible de menacer. La Petite Chose

<sup>1</sup> *ObC*, p. 511 : « Si j'existe de quelque façon, si je ne suis pas une de tes répétitions, un de tes errata, j'existe comme auteur des *Ennemis* » (*OeC*, p. 539).

<sup>2</sup> *W 5*, p. 81 : « Je ne suis qu'une petite chose pâle, plus aérienne que le vent et plus légère qu'un son ; le vent me traverse comme un filet, un son suffit à me briser, et le froid me fait trembler [...]. Car je ne suis qu'une parcelle d'homme, comme je fus une part de tes ancêtres lorsque je les accompagnais jadis à la pêche et à la guerre » (*Nvl 2*, p. 742).

est le réceptacle d'un temps immémorial, qui guide le pêcheur auprès des ossements de ses ancêtres pour trouver un trésor – trésor situé, comme il se doit chez l'écrivain écossais, sur une île. Son entreprise est couronnée de succès, mais la fable n'est que la version optimiste d'un récit de l'éternité qui, dans d'autres textes de Stevenson, tourne à l'échec. La plainte des morts, incapables de raconter leur histoire, se fait d'ailleurs entendre lors de la visite que leur font le pêcheur et la Petite Chose :

“Time was that marrow was in our bones, and strength in our sinews ; and the thoughts of our head were clothed upon with acts and the words of men. But now are we broken in sunder, and the bonds of our bones are loosed, and our thoughts lie in the dust<sup>1</sup>.”

Le statut ambigu de toutes les créatures fantomatiques qui traversent notre corpus est résumé dans ce face-à-face entre ces spectres inventés par Stevenson : l'un, la Petite Chose, luttant pour transmettre et perpétuer un héritage intemporel ; les autres, ces morts dont on ne voit plus que les ossements, se lamentant de leur disparition et de leur incapacité à assurer cette transmission.

### 2.3. Le flux et le reflux : images stevensoniennes de la naïveté épique

Adorno, on l'a vu, ouvre sa réflexion sur la naïveté épique par la description des flots entourant Ithaque, « le battement toujours renouvelé de la mer sur la côte rocheuse » qui sert d'emblème au flux amorphe du mythe. Nous nous proposons, pour clore notre hypothèse d'une nouvelle forme de naïveté épique, de retrouver cette image persistante dans les textes de Stevenson. La description de la mer est, en effet, une obsession chez l'écrivain écossais. Elle se retrouve dans la grande majorité de ses œuvres, sous des formes différentes, des eaux froides entourant l'Écosse aux fantômes que font naître les Mers du Sud. Le motif du flux et du reflux, si important chez Adorno, y est essentiel au point d'inspirer le nom d'un roman, *The Ebb-Tide*. Ce dernier s'ouvre d'ailleurs sur une citation du *Julius Caesar* de Shakespeare : « There is a tide in the affairs of men ». Dans la bouche de Brutus, à la scène 3 de l'acte IV, la phrase est une expression du *kairos* grec : il s'agit de prendre la bonne vague, en d'autres termes savoir saisir l'opportunité au bon moment, sous peine de le regretter toute sa vie. Dans le roman de Stevenson, l'image est plus ambiguë. Cette vague est certes celle qui offre à Herrick et ses amis la possibilité de la rédemption, mais elle est aussi celle qui les mène dans un monde archaïque, incarné par Attwater, où les fautes ne sont pardonnées que dans la terreur et, pour Huish, la mort. Le fait est que l'océan, que les personnages de Stevenson contemplant si souvent, est sans conteste, dans *The Ebb-Tide* comme dans d'autres récits, aussi attrayant qu'effrayant : le spectacle éternel des vagues

---

<sup>1</sup> *W* 5, p. 82 : « Il fut un temps, disaient-ils, où la vie coulait dans nos veines, où la force courait dans nos muscles ; actions et paroles humaines guidaient nos pensées. Mais à présent nous sommes brisés, désarticulés, et nos pensées gisent dans la poussière » (*Nvl* 2, p. 743).



y représente le désir d'éternité, mais dissimule également une violence que l'on ne saurait sous-estimer.

« The Merry Men » est, sans doute, le texte de Stevenson représentant le mieux ce phénomène. Plus que dans tout autre récit, la mer y envahit la narration, au point de devenir le personnage principal de l'histoire. Le passage où Charles Darnaway plonge à la recherche de l'épave, que nous avons déjà analysé en détail, n'est qu'une étape de ce qui, à bien des égards, est un chant entièrement dédié au « battement toujours renouvelé » décrit par Adorno. Avec une insistance qui ne lui est pas habituelle, *a fortiori* dans des histoires courtes, Stevenson ouvre la nouvelle par une longue description de la mer qui entoure l'île d'Aros, sur laquelle se rend Charles. L'objet de la description est, bien sûr, de présenter ces « Merry Men » qui donnent son nom au texte : quarante-six récifs mortellement dangereux pour les navigateurs, longeant l'île. Dès la première évocation du lieu, la narration tend à humaniser les récifs :

At the seaward end there comes the strongest of the bubble ; and it's here that these big breakers dance together – the dance of death, it may be called – that have got the name, in these parts, of the Merry Men. I have heard it said that they run fifty feet high ; but that must be the green water only, for the spray runs twice as high as that. Whether they got the name from their movements, which are swift and antic, or from the shouting they make about the turn of the tide, so that all Aros shakes with it, is more than I can tell<sup>1</sup>.

Le mouvement de la mer autour des récifs s'apparente ici à une inquiétante chorégraphie, où chant et danse se mêlent, formant comme un chœur antique dont la fonction est d'annoncer la mort. On remarque, dans ce passage, que les récifs sont déjà rattachés à la légende : ils sont l'objet de récits transmis oralement (« I have heard... »), dont l'origine s'est perdue au fil du temps (la double hypothèse finale). La suite va montrer que les « Merry Men » engendrent mythes et histoires :

The country people had many a story about Aros, as I used to hear from my uncle's man, Rorie, an old servant of the Macleans, who had transferred his services without afterthought on the occasion of the marriage. There was some tale of an unlucky creature, a sea- kelpie, that dwelt and did business in some fearful manner of his own among the boiling breakers of the Roost. A mermaid had once met a piper on Sandag beach, and there sang to him a long, bright midsummer's night, so that in the morning he was found stricken crazy, and from thenceforward, till the day he died, said only one form of words ; what they were in the original Gaelic I cannot tell, but they were thus translated : 'Ah, the sweet singing out of the sea.' Seals that haunted on that coast have

---

<sup>1</sup> W 8, p. 7 : « C'est à l'extrémité du raz, du côté de la haute mer, que le bouillonnement est le plus intense ; et c'est là que d'énormes brisants exécutent ce que l'on peut appeler leur danse de mort – ces brisants qui, dans la région, ont pour nom les Merry Men. J'ai entendu dire qu'ils s'élèvent jusqu'à une hauteur de cinquante pieds ; mais il ne devait s'agir que des masses d'eau verte, car les embruns montent deux fois plus haut. Quant à dire s'ils doivent leur nom à leurs mouvements, qui sont rapides et fantasques, ou aux cris qu'ils poussent lorsque la marée s'inverse, et qui font trembler tout Aros, j'en serais bien incapable » (MB, p. 206-207).

been known to speak to man in his own tongue, presaging great disasters. It was here that a certain saint first landed on his voyage out of Ireland to convert the Hebrideans<sup>1</sup>.

Ces histoires rapportées sont, on le voit, de toutes sortes, et s'inscrivent dans une tradition locale ; le personnage du serviteur transmettant des récits de manière plus ou moins fidèle est un classique chez Stevenson, poussé à l'extrême dans *The Master of Ballantrae*. Il y a néanmoins davantage, dans ce passage, que le simple effet d'histoires répétées et déformées par le temps. La kelpie et les phoques n'y sont que des déclinaisons de la figure centrale de ces lignes, la Sirène<sup>2</sup>, qui offre à l'évocation des « Merry Men » une épaisseur supplémentaire. Il est très frappant, en effet, de voir que le passage transforme progressivement le chant de la mer dans les récifs en un autre type de chant, proprement mythique : celui de la séduction mortelle, représenté par la créature légendaire évoquée dans l'*Odyssée*. Les mots de l'homme séduit par la Sirène sont ici essentiels : on entend, dans les sifflantes de « the sweet singing out of the sea », le son du sortilège de la Sirène ; on y retrouve surtout l'antiphrase qui donne son nom aux récifs et au récit (« Merry Men »). Ce chant de la mer n'est ni « merry », ni « sweet » : il est un chant de mort, « presaging great disasters », ce qui ne doit laisser aucun doute au lecteur sur la tonalité du récit à venir. Cette longue description initiale n'est pas là uniquement dans un souci de réalisme, du fait de la fascination que Stevenson avait pour cette île d'Earraid (son vrai nom) dans laquelle il avait séjourné à vingt ans, accompagnant son père lors de la construction d'un phare ; elle a réellement pour fonction de faire advenir le chant de la mer et toutes les légendes qui s'y racontent, d'en faire, en un certain sens, le vrai narrateur de l'histoire : le récit à venir ne sera donc rien d'autre qu'un énième recommencement, où les « Merry Men » prendront la place des Sirènes et de tous les avatars qui leur ont succédé.

Comme dans toute bonne tragédie, Stevenson ne met en place ce tableau que pour mieux le remplacer par une accalmie, attendant le moment propice pour déclencher ce qui a été annoncé d'emblée au lecteur. La mer immobile et translucide dans laquelle Charles plonge a valeur de contraste, en même temps qu'elle fait apparaître tous les vestiges du passé échoués dans ses profondeurs. Ce n'est qu'avec la grande scène de la tempête, dans le quatrième chapitre, que les

---

<sup>1</sup> *W* 8, p. 7 : « Les paysans colportaient bien des légendes sur Aros, comme celles que me racontait Rorie, le domestique qui, jadis au service des Maclean, était passé sans la moindre hésitation à celui de mon oncle lors de son mariage. On racontait je ne sais quelle histoire où figurait une créature infortunée, un esprit marin qui demeurerait parmi les brisants et les eaux bouillonnantes du raz et, à sa manière, y brassait de terribles affaires. Un jour, sur la plage de Sandag, une sirène avait rencontré un cornemuseur et avait chanté pour lui dans la clarté d'une longue nuit d'été, tant et si bien qu'au matin on le retrouva frappé de folie, et de ce jour jusqu'au jour de sa mort il ne prononça plus que quelques mots, toujours les mêmes ; quels étaient ces mots en gaélique, je ne saurais le dire, mais on les traduisait ainsi : « Ah, le chant suave qui monte de la mer ! » On a entendu les phoques qui hantent ces rivages parler aux hommes dans leur propre langue, ce qui présage de grands désastres. C'est là que quelque saint accosta pour la première fois lorsqu'il vint d'Irlande convertir les habitants des Hébrides » (*MB*, p. 207).

<sup>2</sup> La kelpie, dans les légendes écossaises, est une créature métamorphe vivant dans l'eau et séduisant les humains. La présence des phoques peut quant à elle faire penser aux selkies, créatures imaginaires des Shetland ayant la forme de magnifiques jeunes filles se couvrant de peaux de phoques, présentées comme proches des Sirènes.

« Merry Men » reviennent sur le devant de la scène. La description de leur chant, à cette occasion, franchit une nouvelle étape :

All round the isle of Aros the surf, with an incessant, hammering thunder, beat upon the reefs and beaches. Now louder in one place, now lower in another, like the combinations of orchestral music, the constant mass of sound was hardly varied for a moment. And loud above all this hurly-burly I could hear the changeful voices of the Roost and the intermittent roaring of the Merry Men. At that hour, there flashed into my mind the reason of the name that they were called. For the noise of them seemed almost mirthful, as it out-topped the other noises of the night ; or if not mirthful, yet instinct with a portentous joviality. Nay, and it seemed even human. As when savage men have drunk away their reason, and, discarding speech, bawl together in their madness by the hour ; so, to my ears, these deadly breakers shouted by Aros in the night<sup>1</sup>.

L'apparition du chant des récifs se fait ici de manière progressive : la narration fait d'abord percevoir le bruit d'ensemble de la tempête, par la comparaison avec un orchestre où différents sons et tonalités se font entendre. C'est par un resserrement de la focale qu'apparaissent les « Merry Men », d'abord par une expression peu précise, « intermittent roaring », puis en revenant au procédé d'humanisation, qui permet également d'expliquer plus précisément l'origine de leur nom. Surtout, les dernières lignes associent ce chant à un passé très lointain, qui semble situer aux origines de l'homme, avant la civilisation – on retrouve là la vision évolutionniste qui ne cesse, chez Stevenson, d'organiser la vision du temps. Le chant des « Merry Men » est comparable à des hommes renonçant à la parole (« discarding speech »), effectuant un retour à un temps dionysiaque où le *logos* est remplacé par le cri et la folie. La disparition de toute pensée rationnelle, au profit d'un chant inarticulé, d'une musique de mort, est encore exprimée dans les lignes suivantes :

Thought was beaten down by the confounding uproar – a gleeful vacancy possessed the brains of men, a state akin to madness ; and I found myself at times following the dance of the Merry Men as it were a tune upon a jiggling instrument<sup>2</sup>.

La comparaison avec l'instrument de musique rappelle ici le pouvoir de la cornemuse dans « The Song of the Morrow », qui offrait le pouvoir sur l'instant. Musique et folie se mêlent ici, mettant l'homme face à un chant qui n'est plus de son monde. Gordon Darnaway, l'oncle du

---

<sup>1</sup> *W 8*, p. 30 : « Tout autour de l'île d'Aros, les vagues, dans un bruit de tonnerre, pilonnaient sans cesse les récifs et les plages. Tantôt plus forte ici, tantôt plus faible là, comme une musique d'orchestre aux multiples combinaisons, la masse sonore ne variait guère, ne fût-ce qu'un instant. Et plus fort que tout, par-dessus ce pandémonium, j'entendais les voix changeantes du raz et le rugissement intermittent des Merry Men. À ce moment, je saisis en un éclair pourquoi ce nom leur était donné. Le bruit qu'ils faisaient suggérait presque la joie, et dominait les autres bruits de la nuit ; ou, sinon la joie, du moins une jovialité de mauvaise augure. Bien plus : ce bruit avait même une sonorité humaine. Tels des hommes sauvages qui, après avoir noyé leur raison dans l'alcool, renoncent à la parole et, dans leur folie, braillent ensemble des heures entières ; ainsi, à mon oreille, ces mortels brisants hurlaient dans la nuit tout près d'Aros » (*MB*, p. 241).

<sup>2</sup> *W 8*, p. 31 : « La pensée ne résistait pas aux assauts de cet étourdissant vacarme ; un vide, une allégresse s'emparaient des cerveaux, un état proche de la folie ; et je me surpris par moments à suivre la danse des Merry Men comme si cela avait été un air de gigue » (*MB*, p. 242).

narrateur, est, davantage que les victimes du naufrage à venir, la vraie victime de ce chant qui le fascine et le laisse comme en état d'ivresse lorsque son neveu le trouve sur le rivage, observant le spectacle de la mer déchaînée :

My uncle was a dangerous madman, if you will, but he was not cruel and base as I had feared. Yet what a scene for a carouse, what an incredible vice, was this that the poor man had chosen! I have always thought drunkenness a wild and almost fearful pleasure, rather demoniacal than human ; but drunkenness, out here in the roaring blackness, on the edge of a cliff above that hell of waters, the man's head spinning like the Roost, his foot tottering on the edge of death, his ear watching for the signs of ship-wreck, surely that, if it were credible in any one, was morally impossible in a man like my uncle, whose mind was set upon a damnatory creed and haunted by the darkest superstitions. Yet so it was ; and, as we reached the bight of shelter and could breathe again, I saw the man's eyes shining in the night with an unholy glimmer<sup>1</sup>.

L'association de l'ivresse, de la folie et de la sauvagerie (« wild ») fait réapparaître ici la dimension dionysiaque de l'action des « Merry Men », et y ajoute une dimension : la mer devient cette fois une antichambre de l'Enfer, avec de multiples termes qui renvoient directement au mal et au diable (« demoniacal », « blackness », « hell », « damnatory creed », « unholy »). L'association préparée par la description initiale est achevée : le chant de mort des « Merry Men » exprime tous les mythes racontés par l'homme pour se faire peur, de la Sirène à l'Enfer. Il est l'incarnation des terreurs les plus enfouies, de ces rêves d'horreur que raconte Stevenson dans « A Chapter on Dreams ». Il est, en même temps, la preuve de la vacuité des histoires particulières, englouties par le poids de l'éternité comme le vaisseau sous les vagues qui entourent les « Merry Men » :

The mingled cry of many voices at the point of death rose and was quenched in the roaring of the Merry Men. And with that the tragedy was at an end. The strong ship, with all her gear, and the lamp perhaps still burning in the cabin, the lives of so many men, precious surely to others, dear, at least, as heaven to themselves, had all, in that one moment, gone down into the surging waters. They were gone like a dream. And the wind still ran and shouted, and the senseless waters in the Roost still leaped and tumbled as before<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *W* 8, p. 31 : « Soit, mon oncle était un fou dangereux, mais il n'était ni cruel ni bas, comme j'avais pu le craindre. Pourtant, quel cadre pour une beuverie ! et à quel incroyable vice le pauvre homme avait-il choisi de se livrer ! J'ai toujours considéré l'ivresse comme un plaisir sauvage et presque effrayant, plus digne d'un démon que d'un homme ; mais goûter l'ivresse en un lieu pareil, parmi les ténèbres et les rugissements du vent, au bord de la falaise qui domine cet enfer aquatique, sentir sa tête tourner comme le raz, son pied chanceler au bord du tombeau, et, l'oreille tendue, guetter les signes d'un naufrage, voilà bien une conduite qui, si tant est qu'elle fût crédible chez d'autres, relevait de l'impossibilité morale chez un homme tel que mon oncle, qui croyait fermement à la damnation éternelle et dont l'esprit était hanté par les plus noires superstitions. Pourtant, il en allait ainsi ; et lorsque, parvenant jusqu'à son refuge, dans le recoin de la falaise, nous pûmes de nouveau respirer, je vis l'œil de cet homme briller dans la nuit avec un éclat impie » (*MB*, p. 243).

<sup>2</sup> *W* 8, p. 32 : « Les cris mêlés poussés par bien des voix sur le point de mourir s'élevèrent, puis s'éteignirent dans le rugissement des Merry Men. Et c'est ainsi que prit fin la tragédie. Ce solide navire avec tout son chargement, la cabine où la lampe brillait peut-être encore, tous ces hommes dont la vie, on peut le supposer, était précieuse à d'autres, et qui, à tout le moins, y tenaient eux-mêmes autant qu'à leur salut, tout cela venait en un seul instant de sombrer dans les eaux houleuses. Tout s'était évanoui comme dans un rêve. Et le vent, à grands cris, continuait sa course à travers le ciel, et les eaux insensibles du raz poursuivaient leurs sauts et leurs cabrioles, tout comme auparavant » (*MB*, p. 244-245).

L'histoire de chaque marin, à la recherche du trésor de l'Invincible Armada, disparaît : ce n'est pas un hasard si la narration étouffe d'abord leurs voix sous le « roaring » des « Merry Men ». La phrase « they were gone like a dream », qui semble cristalliser en une formule toutes les références shakespeariennes qui parcourent la nouvelle, prépare le retour à l'éternel recommencement exprimé dans la dernière phrase : la répétition de « still » et la clôture de la phrase avec « as before » dessinent sans ambiguïté le spectacle d'un chant qui continuera indépendamment de l'action des hommes. L'image trouve un écho dans le dénouement de la nouvelle, au chapitre suivant : comme chacun des cinq actes de cette tragédie, c'est sur le tableau de la mer que l'ultime chapitre se conclut, avec un naufrage en miniature, celui de Gordon Darnaway et de l'homme noir se poursuivant dans la mer jusqu'à se noyer.

Rien ne sera dit, après cette fin tragique, du destin du narrateur, Charles Darnaway. Le fait qu'il survive à l'aventure, comme Jim Hawkins, Mackellar ou David Balfour dans d'autres textes, est néanmoins révélateur. Si l'objet des récits stevensoniens est, à bien des sens, la mise en scène de ce chant des « Merry Men », éternel et fatal, le narrateur premier, lui, subsiste : sa vie continue, et avec lui cette histoire particulière que la mer semble s'attacher à effacer. Peu importe que le destin de Jim Hawkins après son retour de l'île au Trésor nous soit inconnu ; la possibilité même d'une reprise de la narration suffit à indiquer que le flux et le reflux ne sont pas les seules puissances à l'œuvre et que, quelle que soit l'histoire qui ait été racontée, une autre prendra sa place. Comme ceux de Borges racontant leur infamie, ceux de Bioy Casares ou de Cortázar, les personnages de Stevenson, par le jeu des narrations enchâssées, des fausses préfaces, des fins ouvertes, continuent à parler. Si « The Merry Men » est donc une image de cette nouvelle forme de naïveté épique, c'est parce qu'on y trouve, mieux que nulle part ailleurs, l'évocation de cette fascination pour le « flux amorphe du mythe » qu'est le chant éternel de la mer. Mais, si les vagues ne se taisent pas, l'écriture non plus : l'île d'Aros devient celle de *Treasure Island*, de *Kidnapped* ou de *The Ebb-Tide*, et ainsi continue la ronde des histoires particulières.

### **3. Conclusion : une narration aux mille tours**

Revenons, en guise de conclusion de ce chapitre, à une figure qui y a accompagné un certain nombre de nos analyses. Ulysse, l'homme aux mille tours (*polutropos*), est, comme Don Quichotte, une figure littéraire susceptible de cristalliser un grand nombre des dilemmes des écrivains latino-américains : les questions de l'exil, du déplacement, de la quête de l'origine, rencontrent évidemment un écho chez les écrivains du continent. Cette relation se fait néanmoins en général

par le biais de la réécriture de Joyce, à l'image des travaux de Gerald Martin<sup>1</sup>. En prenant le contrepied générique et stylistique de cette lecture, et en la situant dans la double optique du modèle stevensonien et de l'étude directe de l'intertexte épique, nous avons cherché à montrer ici que la figure ulysséenne pouvait se comprendre dans le cadre de l'univers du *romance* et, plus généralement, d'une littérature épique au sens stevensonien du terme. Ulysse est au cœur d'un travail épique de questionnement critique, le poème homérique présentant plusieurs significations possibles de ce long voyage de retour à Ithaque. C'est au fil de cette entreprise de problématisation que se construit le personnage d'Ulysse, comme l'indique Pietro Pucci :

La ligne de force de mon enquête est l'élucidation et la mise en relief de l'étrange économie qui tient Ulysse entre ces deux pôles : la vie et la mort, l'identité et la différence, le retour et l'éloignement. C'est la tension indécidable entre ces termes opposés qui force Ulysse à devenir l'homme du pluriel et de la polytropie : dans la mesure où l'habileté du héros parvient à ses fins, elle domestique (littéralement et figurativement) tous les problèmes provoqués par cette tension insoluble<sup>2</sup>.

Ce sont les modalités de domestication de cette tension qui ont été, en définitive, l'objet central de ce chapitre : la narration des textes de notre corpus, en effet, endosse le rôle d'Ulysse, en circulant au milieu de ces pôles opposés pour mieux les contourner. Nos quatre auteurs, bien sûr, ne s'y prennent pas tous de la même façon. À la complexité dissimulée des récits stevensoniens, entrelacement de fils narratifs à la fiabilité suspecte, répond l'abondance intertextuelle et les jeux de miroir de Borges ; aux mondes intersticiels de Cortázar, qui sont autant d'apories, répondent les inventions surnaturelles et les mises en abymes de Bioy Casares. Mais, dans tous les cas, se retrouve une manière de raconter une histoire qui relève à la fois du travail et de la naïveté épique, pour reprendre les deux concepts qui ont servi de fil conducteur au chapitre : dans un même geste, nos auteurs s'efforcent de faire de leurs récits des « machines à penser », et se montrent incapables d'apporter une réponse aux dilemmes qu'ils présentent, qui ne font que refléter leur propre situation problématique. Comme Ulysse qui, par ses incessants déguisements, met à distance la tension d'un récit dont il est lui-même le personnage et la victime principale, nos auteurs font le pari d'une narration qui multiplie les masques, mettant l'épique et, plus généralement, les autres genres littéraires au défi d'une éternelle remise en question. C'est par l'inventivité de cette narration aux mille tours que se dessinent de multiples histoires qui, pourtant, racontent toutes le même face-à-face : l'opposition entre « le flux amorphe du mythe » et l'instinct de nouveauté du monde de l'aventure.

---

<sup>1</sup> Gerald Martin, *Journeys through the Labyrinth*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Pietro Pucci, *Ulysse Polutropos*, *op. cit.*, p. 31.



## CONCLUSION

### LA CARTE ET LA FABLE

Mettre un point final à cette comparaison revient à répondre à la question qui transparaît dans chaque chapitre de ce travail : comment situer ces quatre écrivains ? comment définir leur place dans l'histoire et la géographie de la littérature ? Les pages précédentes se sont essayées à une cartographie de l'œuvre de nos auteurs qui ne pouvait être complète qu'en croisant plusieurs cartes : celle de l'univers littéraire mondial, où leur positionnement ne peut être affranchi de l'héritage de leur pays d'origine ; celle de l'évolution des genres littéraires ; et celle de leur propre fiction, qui dessine en filigrane des trajets aux contours complexes. Ces cartes ont fait apparaître des parcours étonnamment semblables, où s'expriment des dilemmes identiques. Le refus de s'inscrire dans une littérature nationale y accompagne la passion de chacun de ces écrivains pour la culture de son pays ; l'utilisation des genres les plus codifiés se fait dans le cadre d'une recherche constante du croisement de ces mêmes genres ; le retour aux formes les plus anciennes du récit n'est jamais dénué d'une grande méfiance sur l'efficacité de ce genre de narration. Cette manière de cultiver l'entre-deux, plutôt que d'aboutir à une aporie esthétique, participe d'une volonté de mouvement permanent que l'on peut lire comme un refus d'être enfermé dans une identité, qu'elle soit sociale, générique ou géographique. Henry James, l'un des lecteurs les plus perspicaces de Stevenson, avait parfaitement compris, bien avant le renouveau récent de la recherche stevensonienne, que cette stratégie était l'apport principal de l'œuvre de son ami ; dans un article rédigé en 1887, il décelait ainsi chez Stevenson une volonté de faire de chaque texte « a window opened to a different view », évitant à tout prix de se spécialiser et de construire une œuvre qui, comme tant d'autres, deviendrait « a mill that grinds with regularity and with a certain commercial fineness<sup>1</sup> ».

Ce travail de cartographie suppose de renoncer définitivement à l'idée qu'il est possible de comprendre ces auteurs par une simple approche formelle, sans faire l'effort de recontextualiser leur positionnement. Il ne s'agit pas là seulement d'une conviction théorique, mais bien d'une

---

<sup>1</sup> Henry James, « Robert Louis Stevenson », *Century Magazine*, avril 1888, p. 870 : « une fenêtre ouverte sur un paysage nouveau », « un moulin qui tourne avec régularité et une certaine habileté commerciale » (Michel Le Bris, *Une amitié littéraire, op. cit.*, p. 323).



nécessité suscitée par la spécificité même de ces écrivains. Stevenson, dans un essai de 1893 racontant la genèse de *Treasure Island*, fait justement de la carte un fondement crucial de l'inspiration fictionnelle :

It is my contention – my superstition, if you like – that who is faithful to his map, and consults it, and draws from it his inspiration, daily and hourly, gains positive support, and not mere negative immunity from accident. The tale has a root there ; it grows in that soil ; it has a spine of its own behind the words. Better if the country be real, and he has walked every foot of it and knows every milestone. But even with imaginary places, he will do well in the beginning to provide a map ; as he studies it, relations will appear that he had not thought upon ; he will discover obvious, though unsuspected, short-cuts and footprints for his messengers ; and even when a map is not all the plot, as it was in *Treasure Island*, it will be found to be a mine of suggestion<sup>1</sup>.

Ces lignes suivent celles où Stevenson, dans une anecdote devenue célèbre, explique comment l'idée du roman lui est venue après avoir dessiné une carte au trésor pour Lloyd Osbourne, le fils de sa femme, alors adolescent. On voit, dans cet éloge de la carte, à quel point l'œuvre de Stevenson doit se comprendre en situation : loin de se dérouler dans le royaume imaginaire de la pure fiction, elle est au contraire très précisément cartographiée, inscrite dans un territoire que l'auteur connaît parfaitement. Il est frappant de voir, dans cette citation, que Stevenson fait part de sa prédilection pour des lieux réels (« Better if the country be real »), et semble même mettre en garde contre la propension à « déterritorialiser » la fiction. L'œuvre stevensonienne, pas plus que celle des auteurs argentins de notre corpus, n'est une entreprise de fuite vers l'imaginaire : les inventions fantastiques, les espaces romanesques stéréotypés y relèvent de l'apparence, du travail de déplacement, mais sont toujours sous-tendus par une géographie très pensée où les raccourcis et les sentiers (« short-cuts and footprints ») construisent sans cesse les mêmes questionnements. « The tale has a root there » : cet enracinement dont parle Stevenson a été, dans tout ce travail, le point central autour duquel nous avons tourné pour tenter de saisir la légitimité de la comparaison. Il indique que la carte est le motif central de leurs œuvres, parce qu'elle est dans le même temps objet et sujet, vecteur d'organisation de la fiction et miroir d'une situation individuelle réelle. Pour le dire autrement, on ne peut parler à leur sujet de « territoire neutre », pour reprendre l'expression d'Hawthorne plusieurs fois utilisée dans ce travail, qu'à condition de considérer que ce territoire fonctionne comme une synthèse du réel et de l'imaginaire, un espace où tous les dilemmes géographiques et génériques peuvent se traduire sans

---

<sup>1</sup> *W* 2, p. 6 : « C'est ma conviction – ma superstition, si vous voulez – que celui qui reste fidèle à sa carte, qui la consulte fréquemment, qui en tire son inspiration, chaque jour, à chaque heure, n'y trouvera pas seulement une prévention contre d'éventuelles erreurs mais aussi une aide positive. L'histoire y trouve ses racines, elle pousse sur ce sol, et derrière les mots, se donne ainsi une colonne vertébrale. Si le pays est réel, et si l'auteur l'a arpenté pas à pas, étudié chaque pierre, ce n'en sera que mieux. Mais, même dans le cas d'une contrée imaginaire, il fera bien, dès le début, de dessiner une carte. En l'étudiant, des relations apparaîtront, auxquelles il n'avait pas songé. Il découvrira des raccourcis évidents pour ses messagers, des sentiers qu'il ne soupçonnait pas, et même quand la carte n'est pas toute l'intrigue comme dans *Treasure Island*, elle se révélera être une mine de suggestions ».

recourir aux techniques ordinaires d'un « réalisme » conventionnel, qui, finalement, ne dirait rien du « réel ». À l'image du fameux conte de Borges « Del rigor de la ciencia<sup>1</sup> », où ce dernier imagine une carte faisant la même taille que l'empire qu'elle est censée représenter, nos auteurs mettent en question la possibilité que carte et territoire se recouvrent, jouant ainsi sur l'art du décalage entre réel et fiction<sup>2</sup>. Chacun d'eux circule au milieu de ces cartes, en expérimentant les passages, les seuils et les impasses, dans une étrange Odyssée qui semble interdire la possibilité même de l'aboutissement du voyage.

La fécondité de cette comparaison ne doit bien sûr pas faire oublier que chacun des auteurs, au-delà des convergences évidentes, a ses propres spécificités. À bien des égards, la stratégie stevensonienne est plus confuse, moins maîtrisée que celle des trois auteurs argentins. Cela ne signifie pas qu'elle soit inconséquente, bien au contraire : tout au long de l'analyse, nous avons insisté sur la grande cohérence de son projet, fondé sur un travail théorique de longue haleine. Mais cette cohérence est comme diluée dans l'incroyable variété des formes à travers lesquelles Stevenson met en œuvre ce projet, allant d'un dessein à un autre quitte à en abandonner certains en route. Si l'œuvre de Stevenson repose sur une armature théorique et esthétique extrêmement solide, elle se présente aussi comme une efflorescence parfois désordonnée, où charge est laissée au lecteur de faire les liens. En comparaison, Bioy Casares, Cortázar et Borges offrent une image plus claire de leur œuvre, qui est aussi une conséquence du choix de notre corpus, limité à la période 1935-1955. Il y a chez eux une plus grande spécialisation générique, au moins apparente : à Borges et Cortázar la nouvelle, à Bioy Casares le roman. Du point de vue théorique, la somme d'essais de Borges, écrits durant de longues années, n'a rien à voir avec celle de Cortázar, dont la réflexion est essentiellement celle d'un écrivain en début de carrière<sup>3</sup>, et encore moins avec celle de Bioy Casares, bien moins porté sur l'écriture théorique. Borges, par ailleurs, se distingue de ses deux compatriotes par le caractère très intellectuel de ses textes, d'un accès plus difficile à première vue du fait de leur originalité, là où Cortázar et Bioy Casares restent plus proches de modèles antérieurs : le conte fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle pour le premier, le roman scientifique inspiré de Wells pour le second.

En dépit de ces différences, Stevenson, Bioy Casares, Borges et Cortázar se rejoignent pour faire de la fiction une fable, au sens d'un texte allusif fonctionnant par dissimulation de son sens

---

<sup>1</sup> Publié en mars 1946 dans *Los Anales de Buenos Aires*, n°3, puis repris dans *El Hacedor*.

<sup>2</sup> On trouvera une exégèse très habile de Umberto Eco sur ce conte dans *Pastiches et postiches*, Paris, Éditions Messidor, 1988, p. 89-98.

<sup>3</sup> Voir sur cette question la réflexion de Georges Poulet, pour qui, en général, « Cortázar souhaite communiquer une expérience personnelle en évitant de théoriser » (« Poétiques du conte de Julio Cortázar », *Co-textes*, n°11, 1986, p. 91-181).

profond et exigeant du lecteur un réel effort d'interprétation. Ces fables peuvent être vues comme des formes condensées de l'esthétique du *romance*, refusant d'un même geste la transparence mimétique du *novel* réaliste et la simplicité axiologique du *romance* originel. Par cette condensation, c'est aussi à une recherche de la (re)naissance poétique du roman à laquelle on assiste, ce dont attestent le souci du style, le travail sur l'image et le foisonnement des références épiques. Placés dans la même position liminaire, entre une époque de réalisme triomphant et le futur avènement d'une révolution esthétique, Stevenson et les trois auteurs argentins font le même choix d'une troisième voie, qui ne parie pas tant sur la nouveauté que sur la réorganisation d'héritages narratifs anciens. C'est en ce sens que l'on peut parler de Stevenson comme d'un modèle pour la fiction latino-américaine : la solution stratégique qu'il propose à son époque peut être appliquée, du point de vue critique, à l'Amérique latine des années 1930-1950, en ayant bien sûr conscience qu'il s'agit d'une adaptation plus que d'une imitation. Si nous avons refusé de faire de ce travail une étude d'influence, il est néanmoins incontestable que les textes de Stevenson ont eu un impact sur Borges et Bioy Casares et, par ricochets, sur tous les écrivains latino-américains qui ont pris Borges comme exemple. Si la rencontre entre Stevenson et l'Amérique latine a des racines bien réelles et n'est pas seulement imputable à l'imagination, elle ne peut, nous semble-t-il, être étudiée rigoureusement qu'en la soustrayant à la dictature de la relation directe.

La carte d'une part, la fable de l'autre. C'est muni de ces deux outils que Stevenson, Bioy Casares, Borges et Cortázar tracent leur route dans un univers littéraire mondial envahi par ces binarités par trop réductrices qu'ils abhorrent : le nationalisme et le cosmopolitisme, le réalisme et le merveilleux, le *novel* et le *romance*, la prose et la poésie... Il y a là une étrange similarité, pour en revenir à *Treasure Island*, à la situation de Long John Silver et Jim Hawkins sur l'île au trésor, circulant en permanence entre deux camps opposés, luttant avec comme seules armes leur sens du récit et leur maîtrise de l'espace. En vrais pirates, nos auteurs empruntent à un camp comme à l'autre, mettant en question l'identité jusqu'au vertige. Lorsque Borges consacre un poème à un personnage de Stevenson, c'est bien un pirate qu'il choisit, le vieux Blind Pew, aveugle comme lui :

Sabía que en remotas playas de oro  
era suyo un recóndito tesoro  
y esto aliviaba su contraria suerte ;

a ti también, en otras playas de oro,  
te aguarda incorruptible tu tesoro :

la vasta y vaga y necesaria muerte<sup>1</sup>.

Dans les deux tercets de ce sonnet, Borges donne à la figure du pirate une épaisseur nouvelle, par un dernier vers qui, de manière inattendue, remplace la quête matérielle du trésor par une quête métaphysique ; Blind Pew devient l'*alter ego* de l'auteur et de sa recherche esthétique à jamais inachevée. Par un saisissant parallélisme, Stevenson utilise exactement la même image, mais en convocant un mythe de l'Amérique latine : dans un essai de 1878, la recherche de l'Eldorado lui sert en effet de métaphore pour décrire la quête spirituelle infinie de l'homme, à la poursuite d'un trésor qu'il n'atteindra jamais. « To travel hopefully is a better thing than to arrive<sup>2</sup> », écrit-il en conclusion de l'essai, résumant cette aspiration pour une vie et une œuvre en mouvement. Ces deux textes en miroir dessinent ainsi ce qui fait se rejoindre, d'une rive à l'autre, Stevenson et ces auteurs latino-américains : une irrévérence qui est, en un sens, une esthétique idéalisée de la piraterie, où la curiosité le dispute à la nostalgie.

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *Obra poética, op. cit.*, p. 139 : « Il savait qu'en de lointains rivages d'or/ Bien caché, pour lui seul se trouvait un trésor;/ Cela le consolait de son malheureux sort./ Pour toi aussi, en de lointains rivages d'or/ Incorruptible dans l'attente est ton trésor:/ C'est la vaste, la vague et nécessaire mort » (*Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 41).

<sup>2</sup> W 25, p. 60 : « voyager avec espoir vaut mieux que d'arriver à destination ».



## **ANNEXES**



## ANNEXE 1

### TABLEAUX RÉCAPITULATIFS DES ŒUVRES DU CORPUS

Les tableaux ci-dessous présentent, pour chaque auteur, les informations essentielles sur les textes principaux du corpus, sous la forme suivante :

Titre original	Abréviation texte original	Première publication	Titre traduit en français	Traducteur	Abréviation traduction
----------------	-------------------------------	-------------------------	------------------------------	------------	---------------------------

Une case vide est synonyme d'absence de première publication, ou d'absence de traduction française. Dans ce dernier cas, cela signifie que les textes ont été utilisés avec notre propre traduction.

#### Adolfo Bioy Casares

La invención de Morel	<i>Nov</i>	Buenos Aires, Losada, 1940	L'invention de Morel	Armand Pierhal	<i>Rom</i>
Plan de evasión	<i>Nov</i>	Buenos Aires, Emecé, 1945	Plan d'évasion	Françoise-Marie Rosset	<i>Rom</i>

#### Jorge Luis Borges

##### Nouvelles

Historia universal de la infamia	<i>ObC</i>	Buenos Aires, Tor, 1935	Histoire universelle de l'infamie	Roger Caillois et Laure Guille, revue par Jean Pierre Bernès	<i>OeC</i>
El atroz redentor Lazarus Morell		Revista Multicolor de los Sábados (désormais RMS), août 1933	Le rédempteur effroyable Lazarus Morell		
El impostor inverosímil Tom Castro		RMS, septembre 1933	L'imposteur invraisemblable Tom Castro		
La viuda Ching, pirata		RMS, août 1933	La veuve Ching, pirate		
El proveedor de iniquidades Monk Eastman		RMS, août 1931	Le pourvoyeur en iniquités Monk Eastman		
El asesino desinteresado Bill Harrigan		-	L'assassin désintéressé Bill Harrigan		
El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké		RMS, décembre 1933	Le peu civil maître de cérémonies Kotsuké no Suké		
El tintorero enmascarado Hákim de Merv		RMS, janvier 1934	Le teinturier masqué Hakim de Merv		
Hombre de la esquina rosada		[Hombres de las orillas], RMS, septembre 1933	L'homme au coin du mur rose		



<b>Ficciones</b>	<b>ObC</b>	<b>Buenos Aires, Sur puis Emecé, 1944 et 1956</b>	<b>Fictions</b>	<b>(toutes revues par Jean Pierre Bernès)</b>	<b>OeC</b>
Tlön, Uqbar, Orbis Tertius		<i>Sur</i> , mai 1940	Tlön, Uqbar, Orbis Tertius	Paul Verdevoye	
El acercamiento a Almolatim		<i>Historia de la eternidad</i> , 1936	L'approche d'Amolatim	Paul Verdevoye	
Pierre Menard, autor del Quijote		<i>Sur</i> , mai 1939	Pierre Ménard, auteur du Quichotte	Paul Verdevoye	
Las ruinas circulares		<i>Sur</i> , décembre 1940	Les ruines circulaires	Paul Verdevoye	
La lotería en Babilonia		<i>Sur</i> , janvier 1941	La loterie à Babylone	Nestor Ibarra	
Examen de la obra de Herbert Quain		<i>Sur</i> , avril 1941	Examen de l'œuvre d'Herbert Quain	Paul Verdevoye	
La biblioteca de Babel		<i>Sur</i> , août 1939	La bibliothèque de Babel	Nestor Ibarra	
El jardín de senderos que se bifurcan		-	Le jardin aux sentiers qui bifurquent	Paul Verdevoye	
Funes el memorioso		<i>La Nación</i> , juin 1942	Funes ou la Mémoire	Paul Verdevoye	
La forma de la espada		<i>La Nación</i> , juillet 1942	La forme de l'épée	Paul Verdevoye	
Tema del traidor y del héroe		<i>Sur</i> , février 1944	Thème du traître et du héros	Paul Verdevoye	
La muerte y la brújula		<i>Sur</i> , mai 1942	La mort et la boussole	Paul Verdevoye	
El milagro secreto		<i>Sur</i> , février 1943	Le miracle secret	Paul Verdevoye	
Tres versiones de Judas		<i>Sur</i> , août 1944	Trois versions de Judas	Paul Verdevoye	
El fin		<i>La Nación</i> , octobre 1953	La fin	Roger Caillois	
La secta del Fénix		<i>Sur</i> , sept-oct. 1952	La secte du Phénix	Paul Verdevoye	
El Sur		<i>La Nación</i> , février 1953	Le Sud	Roger Caillois	

<b>El Aleph</b>	<b>ObC</b>	<b>Buenos Aires, Losada, 1949</b>	<b>L'Aleph</b>	<b>(toutes revues par Jean Pierre Bernès)</b>	<b>OeC</b>
El inmortal		<i>Los Anales de Buenos Aires</i> , février 1947	L'immortel	Roger Caillois	
El muerto		<i>Sur</i> , novembre 1946	Le mort	René L.-F. Durand	
Los teólogos		<i>Los Anales de Buenos Aires</i> , avril 1947	Les théologiens	René L.-F. Durand	
Historia del guerrero y de la cautiva		<i>Sur</i> , mai 1949	Histoire du guerrier et de la captive	Roger Caillois	
Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)		<i>Sur</i> , décembre 1944	Biographie de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)	René L.-F. Durand	
Emma Zunz		<i>Sur</i> , septembre 1948	Emma Zunz	René L.-F. Durand	
La casa de Asterión		<i>Los Anales de Buenos Aires</i> , mai-juin 1947	La demeure d'Astérion	Roger Caillois	
La otra muerte		-	L'autre mort	René L.-F. Durand	

Deutsches requiem		<i>Sur</i> , février 1946	Deutsches requiem	René L.-F. Durand	
La busca de Averroes		<i>Sur</i> , juin 1947	La quête d'Averroès	Roger Caillois	
El Zahir		<i>Los Anales de Buenos Aires</i> , juillet 1947	Le Zahir	René L.-F. Durand	
La escritura del Dios		<i>Sur</i> , février 1949	L'écriture du Dieu	Roger Caillois	
Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto		<i>Sur</i> , août 1951	Aben Hakam el Bokhari, mort dans son labyrinthe	Roger Caillois	
Los dos reyes y los dos laberintos		<i>Los Anales de Buenos Aires</i> , mai 1946	Les deux rois et les deux labyrinthes	Roger Caillois	
La espera		<i>La Nación</i> , août 1950	L'attente	René L.-F. Durand	
El hombre en el umbral		<i>La Nación</i> , avril 1952	L'homme sur le seuil	René L.-F. Durand	
El Aleph		<i>Sur</i> , septembre 1945	L'Aleph	René L.-F. Durand	

## Essais

<b>Discusión</b>	<b>ObC</b>	<b>Buenos Aires, Gleizer, 1932</b>	<b>Discussion</b>		<b>OeC</b>
La postulación de la realidad		<i>Azul</i> , juin 1931	La postulation de la réalité	Claire Staub	
El arte narrativo y la magia		<i>Sur</i> , été 1932	L'art narratif et la magie	Claire Staub	
El escritor argentino y la tradición		Absent de l'édition originale. <i>Cursos y conferencias</i> , jan-mars 1953	L'écrivain argentin et la tradition	Claire Staub	
Las versiones homéricas		<i>La Prensa</i> , mai 1932	Les traductions d'Homère	Jean Pierre Bernès	

<b>Otras inquisiciones</b>	<b>ObC 2</b>	<b>Buenos Aires, Editions Sur, 1952</b>			<b>OeC</b>
El sueño de Coleridge		-	Le rêve de Coleridge	Paul Bénichou et Sylvia Bénichou-Roubaud	
Nathaniel Hawthorne		Conférence de mars 1949	Nathaniel Hawthorne	Jean Pierre Bernès	
Kafka y sus precursores		<i>La Nación</i> , août 1951	Kafka et ses précurseurs	Roger Caillois	

## Julio Cortázar

<b>Bestiario</b>	<b>C</b>	<b>Buenos Aires, Sudamericana, 1951</b>	<b>Bestiaire</b>	<b>Laure Guille-Bataillon</b>	<b>Nhc</b>
Casa tomada		<i>Los Anales de Buenos Aires</i> , décembre 1946	Maison occupée		
Carta a una señorita en París		-	Lettre à une amie en		

			voyage		
La lejana		<i>Cabalgata</i> , février 1948	La lointaine		
Ómnibus		-	Autobus		
Cefalea		-	Céphalée		
Circe		-	Circé		
Las puertas del cielo		-	Les portes du ciel		
Bestiario		<i>Los Anales de Buenos Aires</i> , août-sept. 1947	Bestiaire		

<b>Final del juego</b>	<b>C</b>	<b>México, Los Presentes, 1956, puis Buenos Aires, Sudamericana, 1964</b>	<b>Fin d'un jeu</b>	<b>Laure Guille-Bataillon</b>	<b>Nhc</b>
Continuidad de los parques		<i>El Grillo de papel</i> , 1960	Continuité des parcs		
No se culpe a nadie		1964	N'accusez personne		
El río		1964	Le fleuve		
Los venenos		1956	Les poisons		
La puerta condenada		1956	La porte condamnée		
Las Ménades		1956	Les Ménades		
El ídolo de las Cícladas		1964	L'idole des Cyclades		
Una flor amarilla		<i>Revista de Occidente</i> , septembre 1963	Une fleur jaune		
Sobremesa		1964	Dîner d'amis		
La banda		1956	La fanfare		
Los amigos		<i>El Grillo de papel</i> , 1960	Les amis		
El móvil		1956	Le mobile		
Torito		<i>Buenos Aires Literaria</i> , janvier 1954	Torito		
Relato con un fondo de agua		1964	Récit sur un fond d'eau		
Después del almuerzo		<i>Américas</i> , novembre 1959	Après le déjeuner		
Axolotl		<i>Buenos Aires Literaria</i> , décembre 1952	Axolotl		
La noche boca arriba		1956	La nuit face au ciel	(avec Roger Caillois)	
Final del juego		1956	Fin d'un jeu		

## Essais

Teoría del túnel	<i>Cri</i>	[1947] Madrid, Alfaguara, 1994	Théorie du tunnel	-	
Algunos aspectos del cuento	<i>Cri</i>	<i>Casa de las Américas</i> , 1962-63	Quelques aspects du conte	Sylvie Protin	<i>Nhc</i>
Irracionalismo y eficacia	<i>Cri</i>	<i>Realidad</i> , sept-déc. 1949	Irrationalisme et efficacité	-	

Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata	<i>Cri</i>	<i>Caravelle</i> , 1975	Notes sur le gothique du Río de la Plata	-	
Reencuentros con Samuel Pickwick	<i>Cri</i>	Prologue à Dickens, Barcelone, Círculo de Lectores, 1981	Retrouvailles avec Samuel Pickwick	-	
Situación de la novela	<i>Cri</i>	<i>Cuadernos hispanoamericanos</i> , 1950	Situation du roman	-	

## Robert Louis Stevenson

### Romans

Treasure Island	<i>W 2</i>	<i>Young Folks</i> , oct. 1881- jan. 1882	L'île au trésor	Marc Porée	<i>IT</i>
Kidnapped	<i>W 6</i>	<i>Young Folks</i> , mai-juil. 1886	Enlevé	Marc Porée	<i>MB</i>
The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde	<i>W 5</i>	Londres, Longman, 1886	L'Étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde	Charles Ballarin	<i>IT</i>
The Master of Ballantrae	<i>W 12</i>	<i>Scribner's Magazine</i> , nov. 1888- oct. 1889	Le Maître de Ballantrae	Alain Jumeau	<i>MB</i>
The Wrecker	<i>W 10</i>	<i>Scribner's Magazine</i> , août 1891-juil. 1892	Le Trafiquant d'épaves	Marie-Anne de Kisch	<i>MB</i>
The Ebb-Tide	<i>W 14</i>	<i>Today</i> , nov. 1893-fév. 1894	Le Creux de la vague	Théo Varlet	<i>PE</i>

### Nouvelles

<b>New Arabian Nights</b>	<b><i>W 1</i></b>	<b>Londres, Chatto &amp; Windus, 1882</b>	<b>Les nouvelles Mille et Une Nuits</b>	<b>Charles Ballarin</b>	<b><i>IT</i></b>
The Suicide's Club		<i>London</i> , juin-juil. 1878	Le club du suicide		
The Rajah's Diamond		<i>London</i> , sept.-oct. 1878	Le diamant du Rajah		
A Lodging for the Night		<i>Temple Bar</i> , oct. 1877	Un gîte pour la nuit		

<b>The Merry Men and Other Tales</b>	<b><i>W 8</i></b>	<b>Londres, Chatto &amp; Windus, 1887</b>			
Will o'the Mill		<i>Cornhill Magazine</i> , jan. 1878	Will du Moulin	Théo Varlet	<i>Nvl 2</i>

The Merry Men		<i>Cornhill Magazine</i> , juin-juil. 1882 <sup>1</sup>	Les Gais Lurons	Mathieu Duplay	<i>MB</i>
Markheim		Fisher Unwin, 1885	Markheim	Pierre Leyris	<i>Nvl 2</i>

<b>Island Nights' Entertainments</b>	<b>W 13</b>	<b>New York, Scribner's, 1893</b>			
The Bottle Imp		<i>Herald</i> , fév.-mars 1891	La bouteille endiablée	Pierre Leyris	<i>Nvl 2</i>
The Beach of Falesa		<i>Illustrated London News</i> , juil.-août 1892 <sup>2</sup>	Ceux de Falesa	Éric Deschodt	<i>Nvl 2</i>
The Isle of Voices		<i>National Observer</i> , fév. 1893	L'île aux voix	Pierre Leyris	<i>Nvl 2</i>

<b>Fables</b>	<b>W 5</b>	<b>Longman's Magazine n°26 et 27, 1895</b>	<b>Fables</b>	<b>Pierre-Alain Gendre</b>	<b>Nvl 2</b>
The Persons of the Tale	<i>W 1</i>	-	Les personnages du récit		
The Sinking Ship		-	Le naufrage		
The Two Matches		-	Les deux allumettes		
The Sick Man and the Fireman		-	Le malade et le pompier		
The Devil and the Innkeeper		-	Le diable et l'aubergiste		
The Penitent		-	Le pénitent		
The Yellow Paint		-	La peinture jaune		
The House of Eld		-	La maison d'antan		
The Four Reformers		-	Les quatre réformateurs		
A Man and his Friend		-	Un homme et son ami		
The Reader		-	Le lecteur		
The Citizen and the Traveller		-	Le citoyen et le voyageur		
The Distinguished Stranger		-	Le visiteur de marque		
The Cart-Hoses and the Saddle Horse		-	Les chevaux de trait et le cheval de selle		
The Tadpole and the Frog		-	Le têtard et la grenouille		
Something in It		-	Il y a du vrai		
Faith, Half-Faith and No Faith at All		-	Foi, peu de foi et pas de foi du tout		
The Touchstone		<i>McClure's Magazine</i> , février 1896	La pierre de touche		
The Poor Thing		-	La petite chose		
The Song of the Morrow		-	Le chant du lendemain		
The Clockmaker	Non publié		L'horloger		
The Scientific Ape	Non publié		Le singe de science		

<sup>1</sup> Cette version initiale a été largement modifiée par Stevenson dans l'édition de 1887. Voir Kenneth Gelder, « Robert Louis Stevenson's Revisions to "The Merry Men" », *Studies in Scottish Literature*, n°21, décembre 1986, p. 262-287.

<sup>2</sup> Texte publié par Sidney Colvin sous une version édulcorée, ce qui scandalisa Stevenson. Le texte original n'a été repris qu'à l'occasion de l'édition de Barry Menikoff, *Robert Louis Stevenson and the The Beach of Falesa: A Study in Victorian Publishing, with the Original Text*, Stanford UP/Edinburgh UP, 1984. La traduction française s'inspire de l'original désiré par l'auteur.

## Essais

<b>Familiar Studies of Men and Books</b>	<b>W 27</b>	<b>Londres, Chatto &amp; Windus, 1882</b>			
Victor Hugo's Romances		<i>Cornhill Magazine</i> , août 1874	Les romans de Victor Hugo	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>

<b>Memories and Portraits</b>	<b>W 29</b>	<b>Londres, Chatto &amp; Windus, 1887</b>			
The Foreigner at Home		<i>Cornhill Magazine</i> , mai 1882	L'Étranger à la maison	-	
Pastoral		<i>Longman's Magazine</i> , avr. 1882	Pastorale	-	
Talk and Talkers		<i>Cornhill Magazine</i> , avril et août 1882	Causerie et causeurs	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>
A Gossip on a Novel of Dumas's		-	À propos d'un roman de Dumas	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>
A Gossip on Romance		<i>Longman's Magazine</i> , nov. 1882	À bâtons rompus sur le roman	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>
A Humble Remonstrance		<i>Longman's Magazine</i> , déc. 1884	Une humble remontrance	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>

<b>Across the Plains</b>		<b>Londres, Chatto &amp; Windus, 1892</b>			
The Lantern Bearers	<i>W 30</i>	<i>Scribner's Magazine</i> , fév. 1888	Les porteurs de lanternes	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>
A Chapter on Dreams	<i>W 30</i>	<i>Scribner's Magazine</i> , jan. 1888	Un chapitre sur les rêves	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>
A Letter to a Young Gentleman who Proposes to Embrace the Career of Art	<i>W 28</i>	<i>Scribner's Magazine</i> , sept. 1888	Lettre à un jeune homme qui se propose d'embrasser la carrière artistique	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>
Pulvis e Umbra	<i>W 26</i>	<i>Scribner's Magazine</i> , avr. 1888	Pulvis e Umbra	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>

<b>Essais non publiés en recueils</b>					
The Morality of the Profession of Letters	<i>W 28</i>	<i>Fortnightly Review</i> , avril 1881	La moralité de la profession d'écrivain	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>
My First Book : <i>Treasure Island</i>	<i>W 1</i>	<i>The Idler</i> , août 1894	Mon premier livre : <i>L'île au trésor</i>	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>

A Note on Realism	<i>W</i> 28	<i>Magazine of Arts</i> , nov. 1883	Une note sur le réalisme	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>
Books which Have Influenced Me	<i>W</i> 28	<i>British Weekly</i> , mai 1887	Des livres qui m'ont influencé	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>
On Lord Lytton's <i>Fables in Song</i>	<i>W</i> 28	<i>Fortnightly Review</i> , juin 1874	À propos des <i>Fables in Song</i> de Lytton	-	
On Some Technical Elements of Style in Literature	<i>W</i> 28	<i>Contemporary Review</i> , avr. 1885	De quelques considérations techniques sur le style en littérature	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>
Popular Authors	<i>W</i> 28	<i>Scribner's Magazine</i> , juil. 1888	Écrivains populaires	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>
The Works of Edgar Allan Poe	<i>W</i> 28	<i>The Academy</i> , jan. 1875	L'œuvre d'Edgar Allan Poe	-	
Rosa Quo Locorum	<i>W</i> 30	-	Rosa Quo Locorum	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>
On the Art of Literature	Non publié		De la littérature considérée comme un art	France-Marie Watkins et Michel Le Bris	<i>EAF</i>

ANNEXE 2  
**LECTURE À BORGES DE « THE SONG OF THE MORROW »  
(STEVENSON, *FABLES*)**

*Ce texte est extrait des entretiens sur Stevenson menés par Daniel Balderston avec Borges et Bioy Casares (El precursor velado, op. cit.). L'édition espagnole ne reproduisant pas ces entretiens, nous utilisons directement la traduction de François Gaudry dans le numéro Stevenson des Cahiers de l'Herne.*

**Daniel Balderston** : Je voulais vous demander quelque chose d'autre. Je vous ai déjà parlé d'une fable appelée « The Song of the Morrow ».

**Jorge Luis Borges** : C'est curieux : parce que je n'ai jamais compris cette fable. Pourriez-vous la trouver et la lire ? Elle parle de la fille du roi et du rivage.

**DB** : Si je m'intéresse à cette histoire, c'est parce qu'il y a quelque chose dans le ton qui ressemble beaucoup au vôtre. À tel point que...

**JLB** : Je l'espère, je l'espère !

**DB** : ... C'est tellement frappant que lorsque je l'ai montrée à un ami qui n'avait jamais lu de Stevenson, il s'est écrié : « huele a Borges ».

**JLB** : Non, au contraire, non, mais bien, « Borges huele a Stevenson ». Ce serait plus logique. À moins bien sûr que ce ne soit le temps circulaire, auquel cas personne ne sait qui est le premier.

**DB** : Cela s'appelle donc « The Song of the Morrow ». « The King of Duntrine... »

**JLB** : Le roi de quoi ?

**DB** : Duntrine.

**JLB** : C'est un pays de fantaisie, non ? Mais on pense à l'Irlande ou à l'Écosse, quelque chose de celte. « The King of Duntrine had a daughter. »

**DB** : « When he was old, and she was the fairest King's daughter between two seas... »

**JLB** : *¡Que lindo !* « ... the fairest King's daughter between two seas... »

**DB** : « her hair was like spun gold... »

**JLB** : « Like spun gold... »

**DB** : « And her eyes like pools in a river ; and the King gave her a castle upon the sea beach, with a terrace, and a court of the hewn stone, and four towers at the four corners. Here she dwelt and grew up, and had no care for the morrow, and no power upon the hour, after the manner of simple men. »

**JLB** : « Power upon the hour »... quoi que ça puisse signifier. Continuez.

**DB** : « It befell that she walked one day by the beach of the sea, when it was autumn, and the wind blew from the place of rains ; and upon the one hand of her the sea beat, and upon the other the dead leaves ran ».

**JLB** : Ah oui, et elle rencontre une vieille sorcière, non ?

**DB** : Oui... « This was the loneliest beach between two seas, and strange things had been done there in the ancient ages. »



**JLB** : Il dit cela comme une musique, non ? D'étranges allées et venues. « Between two seas ». Merveilleusement écrit. J'aimerais pouvoir écrire ainsi. Mais je mourrai sans l'avoir jamais pu.

**DB** : « Now the King's daughter was aware of a crone that sat upon the beach. The sea foam ran to her feet, and the dead leaves swarmed about her back, and the rags blew about her face in the blowing of the wind.

“Now,” said the King's daughter, and she named a holy name, “this is the most unhappy old crone between two seas.” »

**JLB** : « The most unhappy old crone. » Oui, je croyais que c'était « witch », mais c'était « crone ».

**DB** : « “Daughter of a King,” said the crone, “you dwell in a stone house, and your hair is like the gold: but what is your profit? Life is not long, nor lives strong ; and you live after the way of simple men, and have no thought for the morrow and no power upon the hour.”

“Thought for the morrow, that I have,” said the King's daughter ; “but power upon the hour, that have I not.” And she mused with herself.

Then the crone smote her lean hands one within the other, and laughed like a sea-gull. »

**JLB** : « Laughed like a sea-gull ». N'est-ce pas merveilleux ? Est-ce que l'ensemble n'est pas merveilleux ? Après la vieille littérature anglaise, c'est le seul... Bon, continuez.

**DB** : « “Home!” cried she. “O daughter of a King, home to your stone house ; for the longing is come upon you now, nor can you live any more after the manner of simple men. Home, and toil and suffer, till the gift come that will make you bare... »

**JLB** : « The gift that will make you bare ». Parce qu'un homme va venir. Continuez.

**DB** : « ...and till the man come that will bring you care.”

The King's daughter made no more ado, but she turned about and went home to her house in silence. And when she was come into her chamber she called for her nurse.

“Nurse,” said the King's daughter, “thought is come upon me for the morrow, so that I can live no more after the manner of simple men. Tell me what I must do that I may have power upon the hour.” »

**JLB** : C'est la fille du roi qui dit ça ?

**DB** : À sa nourrice... « Then the nurse moaned like a snow wind. “Alas!” said she, “that this thing should be ; but the thought is gone into your marrow, nor is there any cure against the thought. Be it so, then, even as you will ; though power is less than weakness, power shall you have ; and though the thought is colder than winter, yet shall you think it to an end.” »

**JLB** : « Though power is less than weakness ». Comme c'est étrange.

**DB** : « So the King's daughter sat in her vaulted chamber in the masoned house, and she thought upon the thought. Nine years she sat ; and the sea beat upon the terrace, and the gulls cried about the turrets, and wind crooned in the chimneys of the house. Nine years she came not abroad, nor tasted the clean air... »

**JLB** : Oui, bien sûr, neuf est un nombre magique. Tout ce texte ressemble à un sortilège, il paraît très antique, comme si Stevenson ne faisait que le transmettre. Comme si l'histoire avait été racontée encore et encore. Vous avez aussi cette impression ?

**DB** : Oui, il recherchait cet effet. Je me demande s'il ne l'a pas en partie trouvé chez William Morris.

**JLB** : Mmmm... Je relisais récemment *The Wood at the World's End*. Ces livres de Morris sont plutôt mauvais. Ce qui est merveilleux chez lui, ce sont les premiers poèmes, non ?

**DB** : « Nine years she came not abroad, nor tasted the clean air, neither saw God's sky. »

**JLB** : « Neither saw God's sky ». Il serait impossible de faire ça en espagnol. On pourrait peut-être le traduire en allemand. Mais pas en français. Il aurait pu faire ça dans une langue germanique, mais pas dans une langue romane.

**DB** : « Nine years she sat and looked neither to the right nor to the left, nor heard speech of any one, but thought upon the thought of the morrow. And her nurse fed her in silence, and she took of the food with her left hand, and ate it without grace. »

**JLB** : « Ate without grace », oui... Je crois que Bioy Casares et moi avions essayé la même chose en espagnol, et quand nous avons eu « power upon the hour », nous nous sommes sentis... très faibles et illettrés.

**DB** : « Now when the nine years were out, it fell dusk in the autumn, and there came a sound in the wind like a sound of piping. »

**JLB** : « A sound of piping »...

**DB** : « At that the nurse lifted up her finger in the vaulted house. "I hear a sound in the wind," said she, "that is like the sound of piping." »

"It is but a little sound," said the King's daughter, "but yet is it sound enough for me."

So they went down in the dusk to the doors of the house, and along the beach of the sea. And the waves beat upon the one hand, and upon the other the dead leaves ran ; and the clouds raced in the sky, and the gulls flew widdershins. And when they came to that part of the beach where strange things had been done in the ancient ages, lo, there was the crone, and she was dancing widdershins. »

**JLB** : « Widdershins », un beau mot.

**DB** : « "What makes you dance widdershins, old crone?" said the King's daughter ; "here upon the bleak beach, between the waves and the dead leaves?" »

"I hear a sound in the wind that is like a sound of piping," quoth she. "And it is for that that I dance widdershins. For the gift comes that will make you bare, and the man comes that must bring you care. But for me the morrow is come that I have thought upon, and the hour of my power."

"How comes it, crone," said the King's daughter, "that you waver like a rag, and pale like a dead leaf before my eyes?"

"Because the morrow has come that I have thought upon, and the hour of my power," said the crone ; and she fell on the beach, and, lo! she was but stalks of the sea tangle, and dust of the sea sand, and the sand lice hopped upon the place of her.

"This is the strangest thing that befell between two seas," said the King's daughter of Duntrine.

But the nurse broke out and moaned like an autumn gale. "I am weary of the wind," quoth she ; and she bewailed her day.

The King's daughter was aware of a man upon the beach ; he went hooded so that none might perceive his face, and a pipe was underneath his arm. The sound of his pipe was like singing wasps, and like the wind that sings in windlestraw ; and it took hold upon men's ears like the crying of gulls.

"Are you the comer?" quoth the King's daughter of Duntrine. »

**JLB** : « Are you the comer ? »

**DB** : « "I am the corner," said he, "and these are the pipes that a man may hear, and I have power upon the hour, and this is the song of the morrow." And he piped the song of the morrow, and it was as long as years ; and the nurse wept out aloud at the hearing of it.

"This is true," said the King's daughter, "that you pipe the song of the morrow ; but that ye have power upon the hour, how may I know that? Show me a marvel here upon the beach, between the waves and the dead leaves."

**JLB** : « Between the waves and the dead leaves. »

**DB** : « And the man said, "Upon whom?" »

"Here is my nurse," quoth the King's daughter. "She is weary of the wind. Show me a good marvel upon her."

And, lo! the nurse fell upon the beach as it were two handfuls of dead leaves, and the wind whirled them widdershins, and the sand lice hopped between.

"It is true," said the King's daughter of Duntrine, "you are the comer, and you have power upon the hour. Come with me to my stone house."

So they went by the sea margin, and the man piped the song of the morrow, and the leaves followed behind them as they went.

Then they sat down together ; and the sea beat on the terrace, and the gulls cried about the towers, and the wind crooned in the chimneys of the house. Nine years they sat, and every year when it fell autumn, the man said, "This is the hour, and I have power in it" ; and the daughter of the King said, "Nay, but pipe me the song of the morrow". And he piped it, and it was long like years.

Now when the nine years were gone, the King's daughter of Duntrine got her to her feet, like one that remembers ; and she looked about her in the masoned house... »

**JLB** : « The masoned house », cela ressemble à Morris, vous ne trouvez pas ?

**DB** : Oui... « ... and all her servants were gone ; only the man that piped sat upon the terrace with the hand upon his face ; and as he piped the leaves ran about the terrace and the sea beat along the wall. Then she cried to him with a great voice, "This is the hour, and let me see the power in it". And with that the wind blew off the hood from the man's face, and, lo! there was no man there, only the clothes and the hood and the pipes tumbled one upon another in a corner of the terrace, and the dead leaves ran over them.

And the King's daughter of Duntrine got her to that part of the beach where strange things had been done in the ancient ages ; and there she sat her down. The sea foam ran to her feet, and the dead leaves swarmed about her back, and the veil blew about her face in the blowing of the wind. And when she lifted up her eyes, there was the daughter of a King come walking on the beach. »

**JLB** : *¡Ay que lindo !*

**DB** : « Her hair was like the spun gold, and her eyes like pools in a river, and she had no thought for the morrow and no power upon the hour, after the manner of simple men. »

**JLB** : Et tout continue encore et encore.

**DB** : C'est merveilleux qu'il ait décidé de s'arrêter juste là.

**JLB** : Parce que l'histoire est circulaire ! *¡Que lindo !*

ANNEXE 3  
**TABLE DES FIGURES**

Figure 1 – Premières traductions des œuvres fictionnelles de Stevenson en Argentine...	47-48
Figure 2 – Plan de l’anthologie Stevenson, préparée par Bioy Casares et Borges.....	52-53
Figure 3 – Schéma de la filiation romance/ réalisme magique.....	143
Figure 4 – Structure de <i>The Master of Ballantrae</i> .....	145
Figure 5 – Structure de <i>The Wrecker</i> .....	145-146
Figure 6 – La répartition générique chez R. L. Stevenson.....	255
Figure 7 – La répartition générique chez A. Bioy Casares.....	255
Figure 8 – La répartition générique chez J. L. Borges.....	256
Figure 9 – La répartition générique chez A. Bioy Casares et J. L. Borges.....	256
Figure 10 – La répartition générique chez J. Cortázar.....	257
Figure 11 – Comparaison des structures romanesques de <i>L’Odyssée</i> et <i>The Wrecker</i> .....	443



# BIBLIOGRAPHIE

## I. LITTÉRATURE PRIMAIRE

### 1. Corpus

Pour les abréviations et les correspondances entre éditions originales et traductions, nous renvoyons à la table des abréviations (p. 5) et aux tableaux récapitulatifs des œuvres du corpus (p. 519 et suivantes).

Nous avons utilisé pour chaque auteur des éditions d'œuvres complètes faisant référence, aussi bien pour le texte original qu'en traduction.

Dans le cas de Stevenson, s'est posée la question de l'édition anglaise à utiliser : il existe plusieurs versions de ses œuvres complètes, mais aucune n'est entièrement satisfaisante. Nous avons opté pour l'édition considérée comme la plus complète par le RLS Website<sup>1</sup>, dite « Tusitala Edition » (*The Works of Robert Louis Stevenson*, Londres, Heinemann/Chatto & Windus/Cassell, 1923-24), dans sa version corrigée et améliorée par Berry Menikoff en 2009. Il n'existe pas encore en français d'édition intégrale des œuvres fictionnelles de Stevenson, la parution en « Pléiade » s'étant arrêtée après le deuxième tome. Il a donc été nécessaire d'employer en complément d'autres éditions.

Une partie des textes du corpus n'a pas été traduite en français, notamment les essais de Julio Cortázar. La partie « traductions » de la bibliographie ci-dessous ne comporte donc pas les traductions de tous les textes originaux.

#### 1.1. Robert Louis Stevenson

- *Textes originaux*

*The Complete Works of Robert Louis Stevenson*, 35 volumes, éd. Barry Menikoff, Newcastle, Cambridge Scholars Publications, 2009.

*The Works of Robert Louis Stevenson* (dit « Tusitala Edition »), vol. 5, Londres, Heinemann/Chatto & Windus/Cassell, 1924.

*Robert Louis Stevenson and the The Beach of Falesa : A Study in Victorian Publishing, with the Original Text*, éd. Barry Menikoff, Stanford UP/Edinburgh UP, 1984.

*South Sea Tales*, éd. Roslyn Jolly, Oxford, Oxford World's Classics, 1996.

- *Traductions*

---

<sup>1</sup> URL : <http://www.robert-louis-stevenson.org/richard-dury-archive/colledits.htm>, consulté le 27 novembre 2014.

- La Route de Silverado*, trad. Michel Le Bris, Payot, 1991.
- Le Creux de la vague*, trad. Jean-Pierre Naugrette, Paris, GF Flammarion, 1993.
- Lettres du vagabond. Correspondance, tome 1*, éd. Michel Le Bris, Paris, NiL Editions, 1994.
- Lettres des mers du Sud. Correspondance, tome 2*, éd. Michel Le Bris, Paris, NiL Editions, 1995.
- Intégrale des nouvelles I*, éd. Michel Le Bris, Paris, Phébus, « Libretto », 2000.
- Intégrale des nouvelles II*, éd. Michel Le Bris, Paris, Phébus, « Libretto », 2001.
- L'île au trésor. Dr Jekyll et M. Hyde. Œuvres, I*, éd. Charles Ballarin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
- Le maître de Ballantrae et autres romans. Œuvres, II*, éd. Charles Ballarin et Marc Porée, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.
- Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins, éd. Michel Le Bris, Paris, Éditions Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2007.
- Fables*, éd. et trad. Pierre-Alain Gendre, Paris, Editions Payot & Rivages, 2007.
- Fábulas*, éd. Jorge Luis Borges et Roberto Alifano, México, Editorial Lectorum, 2010.
- Le prisonnier d'Edimbourg et autres récits*, éd. François Rivière et Emmanuel Roussel, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2012.

## 1.2. Adolfo Bioy Casares

- *Textes originaux*

*Memorias*, Barcelone, Tusquets Editores, 1994.

*Obras completas : Novelas 1*, Santafé de Bogotá, Norma, 1997.

*Borges*, Barcelone, Ediciones Destino, 2006.

« Prólogo » in Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges et Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelone, EDHASA/Sudamericana, 1977, p. 1-10.

[avec Borges] *Los mejores cuentos policiales*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1943.

[avec Borges] *Poesía gauchesca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

[avec Borges] *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Losada, 1973.

[avec Borges et S. Ocampo], *Antología de la literatura fantástica*, Barcelone, EDHASA/Sudamericana, 1977.

[avec Borges] Jorge Luis Borges, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Émecé Editores, 1997 (1999, 6<sup>e</sup> ed.).

- *Traductions*

*Romans*, éd. Michel Lafon, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2001.

[avec Borges] *Six problèmes pour Don Isidro Parodi*, trad. Françoise-Marie Rosset, Paris, Robert Laffont, 2013.

### 1.3. Jorge Luis Borges

- *Textes originaux*

*El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1928.

*Borges para millones*, Buenos Aires, Corregidor, 1978.

*Obra poética*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989.

*Obras completas I. 1923-1949*, éd. Carlos V. Frías, Barcelone, Emecé Editores, 1996 (1999, 3<sup>e</sup> ed.).

*Obras completas II. 1952-1972*, éd. Carlos V. Frías, Barcelone, Emecé Editores, 1996 (1999, 3<sup>e</sup> ed.).

*Obras completas IV. 1975-1988*, éd. Carlos V. Frías, Barcelone, Emecé Editores, 1997 (2000, 3<sup>e</sup> ed.).

*Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, éd. Martín Arias et Martín Hadis, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000.

*Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001.

« Roger Caillois : *Le roman policier* », *Sur* n°91, avril 1942, p. 56-57.

« Observación final », *Sur* n°92, mai 1942, p. 72-73.

Entretien avec André Camps, *Le Magazine littéraire*, n°259.

[avec Bioy Casares] *Los mejores cuentos policiales*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1943.

[avec Bioy Casares] *Poesía gauchesca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

[avec Bioy Casares] *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Losada, 1973.

[avec Bioy Casares et S. Ocampo], *Antología de la literatura fantástica*, Barcelone, EDHASA/Sudamericana, 1977.

[avec Bioy Casares] *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Émecé Editores, 1997 (1999, 6<sup>e</sup> ed.).

[avec Ernesto Sábato] *Diálogos*, Barcelone, Emecé Editores, 2002.

[avec Osvaldo Ferrari] *En diálogo I*, México, Siglo XXI Editores, 2005.

- *Traductions*

*Œuvres complètes*, I, éd. Jean Pierre Bernès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

*Œuvres complètes*, II, éd. Jean Pierre Bernès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

*Enquêtes*, suivi de George Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Gallimard, 1967.

*The Aleph and Other Stories, 1933-1969*, trad. Norman T. Giovanni, New York, E. P. Dutton, 1971.

*Essai d'autobiographie*, trad. Michel Seymour Pritier, Paris, Gallimard, 1980.



[avec Ernesto Sábato] *Conversations à Buenos Aires*, trad. Michel Bibard, Monaco, Éditions du Rocher, 2001.

*Cours de littérature anglaise*, trad. Michel Lafon, Paris, Seuil, 2006.

[avec Osvaldo Ferrari] *Dialogues I*, Paris, Pocket, 2012.

[avec Bioy Casares] *Six problèmes pour Don Isidro Parodi*, trad. Françoise-Marie Rosset, Paris, Robert Laffont, 2013.

#### 1.4. Julio Cortázar

- *Textes originaux*

*Historia de cronopios y de famas*, Barcelone, Edhasa/Sudamericana, 1970.

*Último round*, vol. 1, Madrid, Siglo XXI, 1974.

*Obra crítica I : Teoría del túnel*, ed. Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 1994.

*Cartas 1937-1963*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

*Cartas 1964-1968*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

*Obras completas I. Cuentos*, éd. Saúl Yurkievich et Gladis Anchieri, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2003.

*Obras completas IV. Poesía y poética*, éd. Saúl Yurkievich et Gladis Anchieri, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2005.

*Obras completas VI. Obra crítica*, éd. Saúl Yurkievich et Gladis Anchieri, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2006.

*Papeles inesperados*, Madrid, Alfaguara, 2009.

*Cartas*, éd. Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara, 2012.

*Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Buenos Aires, Alfaguara, 2013.

« Situación de la novela », *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, IX, n°4, 1950, p. 223-243.

« Acerca de la situación del intelectual latinoamericano », *Casa de las Américas*, n°45, La Havane, nov.-déc.1967, p. 5-6.

« Amérique latine : exil et littérature » dans *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*, colloque de Cerisy, Paris, 10/18, 1980 [en français].

[avec Mario Vargas Llosa] « Preguntas a Julio Cortázar », *Expreso*, Lima, 7 février 1965.

[avec Eduardo González Bermejo] *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Julio Cortázar*, Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1986.

[avec Omar Prego] *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997.

- *Traductions*

*Épreuves*, trad. Ugné Karvelis, Paris, La Différence, 1991.

*Nouvelles, histoires et autres contes*, éd. Sylvie Protin, Paris, Gallimard, « Quarto » 2008.

[avec Omar Prego] *Entretiens avec Omar Prego*, trad. Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1986.

[avec Eduardo González Bermejo], *Les révélations d'un cronope. Entretiens avec Julio Cortázar*, trad. Javier García Méndez, Montréal, VLB éditeur, 1988.

## 2. Autres textes

ARGUEDAS, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971.

CAILLOIS, Roger, *Le roman policier*, Buenos Aires, Éditions des Lettres françaises, 1941.

CAILLOIS, Roger et OCAMPO, Victoria, *Correspondance : 1939-1978*, Paris, Stock, 1997.

CARPENTIER, Alejo, *La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo Veintiuno editores, 1981.

CARPENTIER, Alejo, *Chroniques*, trad. René L. F. Durand, Paris, Gallimard, 1983.

CARPENTIER, Alejo, *Obras completas VIII. Crónicas 1*, México, Siglo XXI, 1985.

CARPENTIER, Alejo, *Obras completas IX. Crónicas 2*, México, Siglo XXI, 1986.

CARPENTIER, Alejo, *Obras completas XIII. Ensayos*, México, Siglo XXI, 1989.

CARPENTIER, Alejo, *Essais Littéraires*, trad. Serge Mestre, Paris, Gallimard, 2003.

COLERIDGE, Samuel Taylor, *Collected Works 16. Poetical Works*, ed. Kathleen Coburn, Princeton, Princeton University Press, 2001.

COLERIDGE, Samuel Taylor, *La Ballade du Vieux Marin et autres textes*, trad. Jacques Darras, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2007.

COLLAZOS, Oscar, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura : Polémica por Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa*, México, Siglo XXI, 1970.

DONOSO, José, *Historia personal del boom*, Barcelone, Seix Barral, 1983.

FUENTES, Carlos, *Territoires du temps. Une anthologie d'entretiens*, trad. Céline Zins, Paris, Gallimard, 2005.

FUENTES, Carlos, « Chronologie personnelle », in *Fuentes*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2006, p. 315-320.

HAWTHORNE, Nathaniel, *Collected Novels*, New York, The Library of America, 1983.

HAWTHORNE, Nathaniel, *La Lettre écarlate*, trad. Marie Canavaggia, Lausanne, Éditions Rencontre, 1954.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Ensayos*, Madrid et autres, ALLCA XX, 1998.

HERNÁNDEZ, José, *Martín Fierro*, éd. Élica Loís et Ángel Nuñez, Madrid, Barcelone et al., ALLCA XX, 2001.

- HOMÈRE, *L'Odyssee*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte, 2004.
- HOMÈRE, *L'Iliade*, trad. Philippe Brunet, Paris, Seuil, 2001.
- LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes I. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1954.
- PAZ, Octavio, *Obras completas II*, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2000.
- PAZ, Octavio, *La Quête du présent. Discours de Stockholm*, trad. Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard, 1991.
- POE, Edgar Allan, *Obras en prosa*, ed. et trad. Julio Cortázar (2 vol.), Madrid, Revista de Occidente, 1956.
- POE, Edgar Allan, *Essays and Reviews*, New York, The Library of America, 1984.
- POE, Edgar Allan, *Contes, Essais, Poèmes*, trad. Claude Richard et Jean-Marie Maguin, Paris, Robert Laffont, 1989.
- REYES, Alfonso, *Obras completas III, IX, XI, XII, XIV*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990-1997.
- REYES, Alfonso, *Europa-América Latina*, Buenos Aires, IICI, 1937.
- USLAR PIETRI, Arturo, « El cuento venezolano » [1948], in *Letras y hombres de Venezuela*, Madrid, Mediterraneo, 1978, p. 280-288.
- VALLEJO, Cesar, *España, aparta de mí este cáliz*, Barcelone, Ediciones 29, 1997.
- VARGAS LLOSA, Mario, « Literatura y exilio », *Boletín de la Universidad de Chile*, mai-juin 1968, p. 57-60.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Contre vents et marées*, trad. Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 1989.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Obras Completas, Ensayos Literarios I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.
- VIRGILE, *Œuvres complètes*, trad. Jeanne Dion et Philippe Heuzé, Paris, Gallimard, 2015.

## II. ÉTUDES SUR LE CORPUS

### 1. Études comparatistes sur les auteurs du corpus

- BALDERSTON, Daniel, *El precursor velado : Robert Louis Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985.
- BALDERSTON, Daniel, « Murder by Suggestion : *El sueño de los héroes* and *The Master of Ballantrae* », in Richard Ambrosini et Richard Dury (dir.), *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 348-358.

BALDERSTON, Daniel, « A Projected Stevenson Anthology (Buenos Aires, 1968-1970) », *Variaciones Borges*, vol. 23, 2007, p. 173-182.

## 2. Robert Louis Stevenson

*Robert Louis Stevenson*, éd. Michel Le Bris, Paris, Cahiers de l'Herne, 1995.

ABRAHAMSON, R. L., « Living in a Book », in Richard Ambrosini et Richard Dury (dir.), *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 13-22.

AMBROSINI, Richard, *La prosa del romanzo*, Rome, Bulzoni Editore, 2001.

AMBROSINI, Richard, « The Art of Writing and the Pleasure of Reading : R. L. Stevenson as Theorist and Popular Author », in William B. Jones (dir.), *Robert Louis Stevenson reconsidered : new critical perspectives*, Jefferson, McFarland, 2003, p. 21-35.

AMBROSINI, Richard, « The Four-Boundary Crossings of R. L. Stevenson, Novelist and Anthropologist in Richard Ambrosini et Richard Dury (dir.), *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 23-35.

AMBROSINI, Richard, « The Miracle : Robert Louis Stevenson in the History of European Literature », in Richard Ambrosini et Richard Dury (dir.), *European Stevenson*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, p. 127-145.

AMBROSINI, Richard et DURY, Richard (dir.), *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006.

AMBROSINI, Richard et DURY, Richard (dir.), *European Stevenson*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009.

AMBROSINI, Richard et DURY, Richard, « Introduction : Stevenson and Europe », in Richard Ambrosini et Richard Dury (dir.), *European Stevenson*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, p. 1-16.

BALLARIN, Charles, « Notice aux *Nouvelles Mille et Une Nuits* », *L'île au trésor. Dr Jekyll et M. Hyde. Oeuvres, I*, éd. Charles Ballarin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1156-1172.

BORGES, Jorge Luis, « Prólogo », in Robert Louis Stevenson, *Fábulas*, México, Lectorum, 2010, p. 7-9.

BUCKTON, Oliver S., *Cruising with Robert Louis Stevenson : Travel, Narrative, and the Colonial Body*, Athens, Ohio University Press, 2007.

CALDER, Jenni (dir.), *Stevenson and Victorian Scotland*, Edinburgh University Press, 1981.

CHAPMAN, John Jay, « Robert Louis Stevenson », in *Emerson and Other Essays*, Londres, David Nutt, 1898.

COLLEY, Ann C., *Robert Louis Stevenson and the Colonial Imagination*, Aldershot, Ashgate, 2004.

DAICHES, David, *Robert Louis Stevenson and his world*, Connecticut, New Directions Books, 1947.

- DAICHES, David, « Stevenson and Scotland », in Jenni Calder (dir.), *Stevenson and Victorian Scotland*, Edinburgh University Press, 1981, p. 11-32.
- DÖLVERS, Horst, *Der Erzähler Robert Louis Stevenson. Interpretationen*, Berne, Francke, 1969.
- DONOVAN, Stephen, « Stevenson and Popular Entertainment », in Richard Ambrosini et Richard Dury (dir.), *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 70-82.
- EGAN, Joseph J., « From History to Myth : A Symbolic Reading of *The Master of Ballantrae* », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 8 / 4, automne 1968, p. 699-710.
- EIGNER, Edwin M., *Robert Louis Stevenson and Romantic Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1966.
- FURNAS, J. C., « Stevenson and Exile », in Jenni Calder (dir.), *Stevenson and Victorian Scotland*, Edinburgh University Press, 1981, p. 126-141.
- GALSWORTHY, John, « Four Novelists in Profile », *The English Review*, LV, nov. 1932.
- GELDER, Kenneth, « Robert Louis Stevenson's Revisions to "The Merry Men" », *Studies in Scottish Literature*, n°21, décembre 1986, p. 262-287.
- GENDRE, Pierre-Alain, « Introduction », *Fables*, éd. et trad. Pierre-Alain Gendre, Paris, Editions Payot & Rivages, 2007, p. 7-19.
- GIFFORD, Douglas, « Stevenson and Scottish Fiction : The Importance of *The Master of Ballantrae* », in Jenni Calder (dir.), *Stevenson and Victorian Scotland*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1981, p. 62-87.
- GINZBURG, Carlo, « Tusitala et son lecteur polonais », in *Nulle île n'est une île. Quatre regards sur la littérature anglaise*, trad. Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2005, p. 106-133.
- GUILLAUD, Lauric, « Stevenson, Doyle et le mythe de la *wilderness* », in Gilles Menegaldo et Jean-Pierre Naugrette (dir.), *R. L. Stevenson et A. Conan Doyle. Aventures de la fiction*, Rennes, Terre de Brume, 2003, p. 247-270.
- HARRIS, Jason Marc, « Robert Louis Stevenson : Folklore and Imperialism », *English Literature in Transition (1880-1920)*, vol. 46 / 4, 2003, p. 382-399.
- JAËCK, Nathalie, « Stevenson (and Co's) Literary Utopia », *Journal of Stevenson Studies*, n°8, 2011, p. 182-196.
- JAMES, Henry, « Robert Louis Stevenson », *Century Magazine*, avril 1888, p. 868-878.
- JOLLY, Roslyn, *Robert Louis Stevenson in the Pacific : Travel, Empire, and the Author's Profession*, Farnham, Ashgate, 2009.
- JONES, William B. (dir.), *Robert Louis Stevenson reconsidered : New Critical Perspectives*, Jefferson, McFarland, 2003.
- KIELY, Robert, *Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventure*, Cambridge, Harvard University Press, 1964.
- LARGEAUD-ORTEGA, Sylvie, *Ainsi Soit-Île. Littérature et anthropologie dans les Contes des Mers du Sud de Robert Louis Stevenson*, Paris, Honoré Champion, 2012.

- LE BRIS, Michel, *Robert Louis Stevenson : Les années bohémiennes [1850-1880]*, Paris, NiL Editions, 1994.
- LE BRIS, Michel, *Une amitié littéraire. Henry James. Robert Louis Stevenson*, Paris, Payot & Rivages, 1994.
- LE BRIS, Michel, « Avant-propos », in *Robert Louis Stevenson*, éd. Michel Le Bris, Paris, Cahiers de l'Herne, 1995, p. 9-18.
- LE BRIS, Michel, « Préface », in *Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins, éd. Michel Le Bris, Paris, Éditions Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2007, p. 7-37.
- LE BRIS, Michel, *La porte d'or*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.
- LUIS, Raphaël, « Stevenson face à la tragédie de 1745 : conflit historique et surnaturel dans *Le Maître de Ballantrae* », in *Interférences littéraires*, n°14, octobre 2014, « Le réalisme magique comme stratégie narrative dans la réappropriation des traumatismes historiques », s. dir. Eugène Arva et Hubert Roland, p. 129-143.
- MANGUEL, Alberto, *Stevenson sous les palmiers*, trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, « Babel », 2005.
- MCCRACKEN-FLESHER, Caroline, « Thinking Nationally/Writing Colonialy ? Scott, Stevenson and England », in *Novel : A Forum on Fiction*, vol. 24, n°3, printemps 1991, p. 296-318.
- MENEGALDO, Gilles et NAUGRETTE, Jean-Pierre (dir.), *R. L. Stevenson et A. Conan Doyle. Aventures de la fiction*, Rennes, Terre de Brume, 2003.
- MENIKOFF, Barry, « *New Arabian Nights* : Stevenson's Experiment in Fiction », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 45, n°3, déc. 1990, p. 339-362.
- MENIKOFF, Barry, *Narrating Scotland : the Imagination of Robert Louis Stevenson*, Columbia, University of South Carolina Press, 2005.
- NAUGRETTE, Jean-Pierre, « Les métamorphoses du musée : art et voyage dans la fiction de Robert Louis Stevenson », *Les cahiers d'Inter-Textes*, octobre 1985, p. 68-95.
- NAUGRETTE, Jean-Pierre, *Robert Louis Stevenson : l'aventure et son double*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1987.
- NAUGRETTE, Jean-Pierre, « Introduction », in Robert Louis Stevenson, *Le Creux de la vague*, trad. Jean-Pierre Naugrette, Paris, GF Flammarion, 1993, p. 5-33.
- NAUGRETTE, Jean-Pierre, « *The Master of Ballantrae* or the Writing of Frost and Stone », in Richard Ambrosini et Richard Dury (dir.), *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 97-108.
- NIEDERHOFF, Burkhard, *Erzähler und Perspektive bei Robert Louis Stevenson*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1994.
- OREL, Harold, « Robert Louis Stevenson : many problems, some successes », in *The victorian short story : development and triumph of a literary genre*, Cambridge, 1986, p. 115-137.
- PARFECT, Ralph, « Robert Louis Stevenson's "The Clockmaker" and "The Scientific Ape" : Two Unpublished Fables », *English Literature in Transition, 1880-1920*, vol. 48-4, 2005, pp. 387-400.

- REID, Julia, *Robert Louis Stevenson, Science, and the Fin de Siècle*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
- REID, Julia, « Stevenson, Romance, and Evolutionary Psychology », in Richard Ambrosini et Richard Dury (dir.), *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 215-227.
- SANDISON, Allan, *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism*, Londres, Macmillan, 1996.
- SANDISON, Allan, « Proust and Stevenson : Natives of an Unknown Country », in Richard Ambrosini et Richard Dury (dir.), *European Stevenson*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, p. 147-170.
- SAPOSNIK, Irving, *Robert Louis Stevenson*, New York, Twayne, 1974.
- SCHWOB, Marcel, article sans titre, publié dans le *Spicilège*, 1896, reproduit in *Robert Louis Stevenson*, éd. Michel Le Bris, Paris, Cahiers de l'Herne, 1995, p. 310-314.
- SHAW, Valerie, « “A wide margin for the wonderful” : Robert Louis Stevenson », in *The Short Story : A Critical Introduction*, London, Longman, 1983, p. 29-45.
- SWEARINGEN, Roger, *The Prose Writings of Robert Louis Stevenson*, Londres, Macmillan, 1980.
- TULLOCH, Graham, « Stevenson and Islands : Scotland and the South Pacific », in William B. Jones, *Robert Louis Stevenson reconsidered : New Critical Perspectives*, Jefferson, McFarland, 2003, p. 68-82.
- WENDLING, Ronald, « Dr. Jekyll, Mr. Coleridge, and the Possibilities of Writing », *Coleridge Bulletin : The Journal of the Friends of Coleridge*, vol. 20, Winter 2002, p. 69-75.
- WOOLF, Leonard, « The Fall of Stevenson », in *Essays on Literature, History, Politics, Etc.*, Londres, Hogart Press, p. 33-43.

### 3. Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges

- « Discusión sobre Jorge Luis Borges », *Megáfono* 3/11, 1933.
- BALDERSTON, Daniel, « De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores », in Sylvia Saïtta (dir.), *El oficio se afirma, Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9, Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 217- 227.
- BALDERSTON, Daniel, « Sobre el manuscrito de “El hombre en el umbral” », in Lidia Knetch (dir.), *El texto lúdico : Borges, Hernández, Cortázar y Sarduy*, College Park, Hispamerica, 2008, p. 28-36.
- BARRENECHEA, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Argentine, Paidós, « Letras argentinas », 1967.
- BÉNICHOU, Paul, « Koublai Khan, Coleridge et Borges », in *Jorge Luis Borges*, Paris, L'Herne, 1964, p. 365- 368.
- BERVEILLER, Michel, *Le cosmopolitisme de Borges*, Paris, Dider, 1973.

- BRESCIA, Pablo, « Los(h)usos de la literatura fantástica : Notas sobre Borges », *Escritos : Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, vol. 21, janvier 2000, p. 141 - 153.
- BURGIN, Richard, *Conversations with Jorge Luis Borges*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1969.
- CAPDEVILA, Analia, « Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial) », in *Borges, ocho ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo/Tesis, 1995, p. 67 - 98.
- CHIAPPINI, Julio, *Borges y Poe*, Rosario, Zeus, 1992.
- CHIAPPINI, Julio, *Borges y la novela*, Rosario, Paz, 1998.
- DABOVE, Juan Pablo (dir.), *Jorge Luis Borges : Políticas de la literatura*, Pittsburgh, Instituto Internacional de literatura hispanoamericana, 2008.
- DABOVE, Juan Pablo, « Jorge Luis Borges : Políticas de la literatura », in Juan Pablo Dabove (dir.), *Jorge Luis Borges : Políticas de la literatura*, Pittsburgh, Instituto Internacional de literatura hispanoamericana, 2008, p. 9-28.
- DE LINARES, Jacqueline, « Borges : “je ne suis en guerre ni avec Milton, ni avec Sherlock Holmes” », *Le Matin*, 16 juin 1982, p. 22.
- DE TORO, Alfonso, « Jorge Luis Borges : The Periphery at the Center/The Periphery as Center/The Center of the Periphery : Postcoloniality and Postmodernity », in Fernando De Toro et Alfonso De Toro (dir.), *Borders and Margins : Post-Colonialism and Post-Modernism*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 1995, p. 11-45.
- DE TORO, Alfonso et REGAZZONI, Susanna (dir.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana ; Vervuert, 2002.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul, « L'Île et le mythe du Livre : Les Aventures d'Arthur Gordon Pym et L'Invention de Morel », in Juliette Vion-Dury (dir.), *Le Lieu dans le mythe*, Limoges, PULIM, 2002, p. 293- 304.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul, « L'aventure ou le roman et son intrigue : Poe, Bioy Casares, Ricardou », in Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, « Horizons comparatistes », 2004, p. 247- 260.
- FERNÁNDEZ VEGA, José, « Una campaña estética : Borges y la narrativa policial », *Variaciones Borges : Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*, vol. 1, 1996, p. 27 - 66.
- FOUCAULT, Michel, « Préface », in *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 7 - 16.
- GIL GUERRERO, Herminia, *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- GRAMUGLIO, María Teresa, « Borges, Bioy y *Sur* », *Anthropos* n°127, décembre 1991, p. 65-73.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, « El relato policial en Borges », *Cuadernos Hispanoamericanos : Revista Mensual de Cultura Hispanica*, vol. 505-507, septembre 1992, p. 371 - 388.
- HERNÁNDEZ MARTÍN, Jorge, *Readers and Labyrinths : Detective Fiction in Borges, Bustos Domecq, and Eco*, New York, Garland, 1995.



- INZAURRALDE, Gabriel, « Al borde de las imágenes. Imaginación virtual en Bioy Casares y Juan Carlos Onetti », in Nanne Timmer (dir.), *Ciudad y escritura : Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*, Leiden, Leiden University Press ; 2013, p. 241-266.
- IRWIN, John T., *The Mystery to a Solution : Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.
- JURADO, Alicia, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- LAFON, Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1990.
- LAFON, Michel, « Introduction générale : l'invention de Bioy Casares », in *Romans*, éd. Michel Lafon, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2001, p. VII-LI.
- LEAL, Luis, « Borges y la novela », *Revista Iberoamericana*, n°36, 1970, p. 11-23.
- LELLOUCHE, Raphaël, *Borges ou l'Hypothèse de l'auteur*, Paris, Balland, 1989.
- LOUIS, Annick, « Caillois-Borges ou qu'est-ce qui s'est passé? », in Jean-Patrice Courtois et Isabelle Krzywkowski (dir.), *Diagonales sur Roger Caillois : syntaxe du monde, paradoxe de la poésie*, Paris, L'Improviste, 2002, p. 81 - 106.
- LOUIS, Annick, « Définiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 49 / 2, 2001, p. 409- 437.
- LOUIS, Annick, *Jorge Luis Borges : oeuvre et manoeuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- LOUIS, Annick, « L'espace de la fiction. Vers une définition du genre littéraire d'après Jorge Luis Borges », in Christophe Singler (dir.), *Une domestique dissipée : essais sur la fiction en Amérique latine*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2001, p. 175- 202.
- LOUIT, Robert, « Bioy Casares : La vie elle-même est déjà une littérature fantastique », *Le Magazine littéraire*, septembre 1991, p. 98-103.
- MACADAM, Alfred, « Borges y Bioy : La Invención de Morel », in Alfonso De Toro et Susanna Regazzoni (dir.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*, Madrid/Francfort, Iberoamericana ; Vervuert, 2002, p. 111 - 121.
- MANGUEL, Alberto, *Chez Borges*, trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2003.
- MARTINO, Daniel, *ABC de Adolfo Bioy Casares : reflexiones y observaciones tomadas de su obra*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989.
- MESSAGE, Vincent, « Les deux rois et les deux labyrinthes : J. L. Borges, J. Joyce et l'idée d'efficacité romanesque » in *Littérature* n 153, mars 2009, p. 3-18.
- MICELI, Sergio, « Le nationalisme culturel du jeune Borges », in Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combattives. L'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'Agir, 2011, p. 131-145.
- MORENO BLANCO, Juan, « Borges desde Francia », *Poligramas*, vol. 27, juin 2007, p. 1 - 14.

- OLEA FRANCO, Rafael, « Borges y la *Antología de la literatura fantástica* », *Variaciones Borges*, 2006, p. 251 - 276.
- PAMPA ARÁN, Olga, « La literatura de Tlön », in Susana Romano-Sued (dir.), *Borgesíada*, Córdoba, Topografía, 1999, p. 107-135.
- RASI, Humberto M. « Borges frente a la poesía gauchesca : crítica y creación », *Revista Iberoamericana*, vol. 87-88, 1974, p. 321-336.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, « Borges y Nouvelle Critique », *Revista Iberoamericana*, vol. 38, 1972, p. 367- 390.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, « El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada », *Revista Iberoamericana*, vol. 87-88, 1974, p. 287-302.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, « Borges : Una teoría de la literatura fantástica », *Revista Iberoamericana*, vol. 42 / 95, 1976, p. 177- 189.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Jorge Luis Borges : biographie littéraire*, trad. Alain Delahaye, Paris, Gallimard, 1983.
- ROJO, Alberto, *Borges y la física cuántica. Un científico en la biblioteca infinita*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- ROMANO-SUED, Susana (dir.), *Borgesíada*, Córdoba, Topografía, 1999.
- ROMERA ROZAS, Ricardo, *L'univers humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*, Paris, L'Harmattan, « Americana », 1995.
- ROMERA ROZAS, Ricardo, *Jorge Luis Borges et la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- SAER, Juan José, « Borges novelista », in *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 69-77.
- SANTÍ, Enrico-Mario, « Escritura y tradición : El *Martín Fierro* en dos cuentos de Borges », *Revista Iberoamericana*, vol. 87-88, 1974, p. 303-319.
- SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- SARLO, Beatriz, *La pasión y la excepción : Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- SCICCHITANO, Alterio, « Borges et le roman », *Les Temps Modernes*, 49/572, p. 99-140.
- STEAD, Évanghélia, « “Au-delà du soleil.” Sur *El inmortal* de Jorge Luis Borges », in Véronique Gély, Sylvie Parizet et Anne Tomiche (dir.), *Modernités antiques. La littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 241-254.
- VISSET, Pascal, *Le temps, l'autre et la mort dans trois fictions du milieu du XX<sup>e</sup> siècle : « El jardín de senderos que se bifurcan » de J. L. Borges, Under the volcano de M. Lowry et Le rivage des Syrtes de J. Gracq*, Paris, Honoré Champion, 2003.

#### 4. Julio Cortázar

- « Julio Cortázar : Un gran escritor y su soledad » in *Life en español*, New York, 7 avril 1969.
- ALONSO, Carlos (dir.), *Julio Cortázar. New Readings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio : los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983.
- ALAZRAKI, Jaime, *Hacia Cortázar : Aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, « Contemporáneos : Literatura y Teoría Literaria », 1994.
- ARANCET RUDA, María Amelia, « Julio Cortázar, poeta », in *Borges/Cortázar : penúltimas lecturas*, Buenos Aires, Circeto, p. 107-133.
- BERG, Walter Bruno, « La heterogeneidad genérica de la obra de Cortázar : ¿clave de un éxito duradero ? », in José Manuel López de Abiada et José Morales Saviara (dir.), *Boom y postboom desde el nuevo siglo : impacto y recepción*, Madrid, Editorial Verbum, 2005, p. 11-30.
- BERRIOT, Karine, *Julio Cortázar : l'enchanteur*, Paris, Presses de la Renaissance, 1988.
- DAPAZ STROUT, Lilia, « Casamiento ritual y mito del hermafrodita en *Ómnibus*, de Cortázar », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 2-3, 1973-1974, p. 533-553.
- DI JERÓNIMO, Miriam, *Narrar por knock-out : la poética del cuento de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Simurg, 2004.
- DUFAY, Sophie, « Circé de Cortázar : au carrefour du mythe et du fantastique », *Folia Electronica Classica*, n°13, jan-juin 2007.
- FERRÉ, Rosario, *Cortázar : el romántico en su observatorio*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1990.
- GARCÍA, Érica C. et NIEUWENHUIJSEN, Dorine, « Revolución en “La noche boca arriba” », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n°36/2, p. 1277-1300.
- HARSS, Luis, « Julio Cortázar, o la cachetada metafísica », in *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, p. 253-300.
- HERNÁNDEZ, Ana María, « Camaleonismo y vampirismo : la poética de Julio Cortázar », in Pedro Lastra (dir.), *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus, 1981, p. 79-96.
- HERNÁNDEZ, Ana María, *Keats, Poe and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*, Amsterdam, John Benjamins, 1981.
- HERRÁEZ, Miguel, *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*, Valence, Institució Alfons el Magnànim, 2001.
- HERRÁEZ, Miguel, *Dos ciudades en Julio Cortázar*, Barcelone, Roncel, 2006.
- KELMAN, David, « The Afterlife of Storytelling : Julio Cortázar's Reading of Walter Benjamin and Edgar Allan Poe », *Comparative Literature*, n°60/3, p. 244-260.
- KOHUT, Karl, *Escribir en París (entrevista a Julio Cortázar)*, Frankfurt/Main, Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1983.
- LASTRA, Pedro (dir.), *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus, 1981.

- MAC-MILLAN, Mary, *El intersticio como fundamento poético en la obra de Julio Cortázar*, Francfort et autres, Peter Lang, 2005.
- MORAN, Dominic, *Questions of the Liminal in the Fiction of Julio Cortázar*, Oxford, Legenda, 2000.
- ORTIZ, Carmen, *Julio Cortázar, una estética de la búsqueda*, Buenos Aires, Almagesto, 1994.
- PICÓN GARFIELD, Evelyn, *¿Es Julio Cortázar un surrealista ?*, Madrid, Editorial Gredos, 1975.
- POULET, Georges, « Poétiques du conte de Julio Cortázar », *Co-textes*, n°11, 1986, p. 91-181.
- REIN, Mercedes, *Julio Cortázar : el escritor y sus máscaras*, Montevideo, Diaco, 1967.
- ROSENBLAT, María Luisa, *Poe y Cortázar : lo fantástico como nostalgia*, Caracas, Monte Ávila, 1990.
- ROY, Joaquín, *Julio Cortázar ante su sociedad*, Barcelone, Península, 1974.
- SILVA CACÉRES, Raúl, *L'arbre aux figures. Étude des motifs fantastiques dans l'œuvre de Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- SOSNOWSKI, Saúl, *Julio Cortázar : una búsqueda mítica*, Buenos Aires, Noé, 1973.
- SOSNOWSKI, Saúl, « Cortázar crítico : la razón del deseo », in *Obras completas VI. Obra crítica*, éd. Saúl Yurkievich et Gladis Anchieri, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2006, p. 9-37.
- TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar : rites, jeux et passages*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- YURKIEVICH, Saúl, *Julio Cortázar : mundos y modos*, Madrid, Anaya/Mario Muchnik, 1994.

### III. DOMAINE BRITANNIQUE : LITTÉRATURE ET HISTOIRE

- BARNABY, Paul et HUBBARD, Tom, « The International Reception and Literary Impact of Scottish Literature of the Period 1707-1918 », in Ian Brown, Thomas Owen Clancy, Susan Manning et Murray Pittock (dir.), *The Edinburgh History of Scottish Literature*, Edinburgh University Press, 2007, p. 33-44.
- BROWN, Ian, CLANCY, Thomas Owen, MANNING, Susan et PITTOCK, Murray (dir.), *The Edinburgh History of Scottish Literature*, Edinburgh University Press, 2007.
- BROWN, Ian, CLANCY, Thomas Owen, MANNING, Susan et PITTOCK, Murray, « Scottish Literature : Criticism and the Canon », in Ian Brown, Thomas Owen Clancy, Susan Manning et Murray Pittock (dir.), *The Edinburgh History of Scottish Literature*, Edinburgh University Press, 2007, p. 3-15.
- CRAIG, Cairns, « Nineteenth-Century Scottish Thought », in Ian Brown, Thomas Owen Clancy, Susan Manning et Murray Pittock (dir.), *The Edinburgh History of Scottish Literature*, Edinburgh University Press, 2007, p. 267-276.
- DAVIS, Leith, DUNCAN, Ian et SORENSEN, Janet (dir.), *Scotland and the Borders of Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

- DAYRE, Éric, *Une histoire dissemblable : le tournant poétique du Romantisme anglais, 1797-1834*, Paris, Hermann, 2010.
- DEVINE, T. M., *The Scottish Nation. 1700-2007*, Londres, Penguin Book, 2006.
- DUCHEIN, Michel, *Histoire de l'Écosse*, Paris, Fayard, 1998.
- ELIOT, T. S., « Was There a Scottish Literature ? », reproduit dans Margery Palmer McCulloch (dir.), *Modernism and Nationalism : Literature and Society in Scotland, 1918-1939*, Glasgow, Association for Scottish Literary Studies, 2004, p. 10-12.
- FRASER, Robert, *Victorian Quest Romance : Stevenson, Haggard, Kipling, and Conan Doyle*, Plymouth, Northcote House, « Writers and their work », 1998.
- GRANQVIST, Raoul (dir.), *Major Minorities : English Literatures in Transit*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 1993.
- HARVIE, Christopher, *Scotland. A Short Story*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- HECHTER, Michael, *International Colonialism : The Celtic Fringe in British National Development 1536-1966*, Londres, Routledge, 1975.
- HUNTER, James, *Last of the Free : A Millenial History of the Highlands and Islands of Scotland*, Edimbourg & Londres, Mainstream, 2000.
- LAROQUE, François, MORVAN, Alain et REGARD, Frédéric, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, PUF, « Collection Premier cycle », 1997.
- LYNCH, Michael, *Scotland : A New History*, Londres, Pimlico, 1992.
- LYON PHELPS, William, *The Advance of the English Novel*, New York, Dodd, Meand and Company, 1916.
- MACHINAL, Hélène, « Plasticité urbaine : Londres fin-de-siècle », *Otrante*, n°23, printemps 2008, p. 43-51.
- NAIRN, Tom, *The Break-up of Britain*, Londres, New Left Books, 1977
- OREL, Harold, *The Victorian Short Story : Development and Triumph of a Literary Genre*, Cambridge, Cambridge university press, 1986.
- PALMER MCCULLOCH, Margery (dir.), *Modernism and Nationalism : Literature and Society in Scotland, 1918-1939*, Glasgow, Association for Scottish Literary Studies, 2004.
- PITTOCK, Murray, *Scottish and Irish Romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- PITTOCK, Murray, *The Myth of the Jacobite Clans*, Édimbourg, Edimburgh University Press, 1995.
- RIACH, Alan, « Tradition and the New Alliance : Scotland and the Caribbeans », in Raoul Granqvist (dir.), *Major Minorities : English Literatures in Transit*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 1993, p. 9-18.
- ROBERTSON, Fiona, « Romance and the Romantic Novel : sir Walter Scott », in Corinne Saunders (dir.), *A Companion to Romance : From Classical to Contemporary*, Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 287-304.

SLEMON, Stephen, « Unsettling the Empire : Resistance Theory for the Second World », in *World Literature Written in English*, 30/2, 1990, p. 30-41.

STROH, Silke, *Uneasy Subjects. Postcolonialism and Scottish Gaelic Poetry*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2011.

TREVOR-ROPER, Hugh, « The Invention of Tradition : the Highland Tradition of Scotland », in Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 15-41.

VANINSKAYA, Anna, « The Late-Victorian Romance Revival : A Generic Excursus », *English Literature in Transition 1880-1920*, vol. 51 / 1, 2008, p. 57- 79.

#### **IV. DOMAINE HISPANO-AMÉRICAIN : LITTÉRATURE ET HISTOIRE**

*Fuentes*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2006.

AUBAGUE, Laurent, FRANCO, Jean et LARA-ALENGRIN, Alba (dir.), *Les littératures en Amérique latine au XX<sup>e</sup> siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris, L'Harmattan, 2009.

BARRENECHEA, Ana María et SPERATTI PIÑERO, Emma Susana, *La literatura fantástica argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957.

BELLINI, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1997.

BERRIOT, Karine, « Les Latino-Américains – La liquidation d'un complexe d'infériorité », *Les Nouvelles littéraires*, n°2517, janvier 1976.

BRESCIA, Pablo, « A “Superior Magic” : Literary Politics and the Rise of the Fantastic in Latin American Fiction », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 44 / 4, octobre 2008, p. 379- 393.

BRESCIA, Pablo, *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano : Arreola, Borges, Cortázar*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, « Nuevos Hispanismos », 2011.

BRUNNER, José Joaquín, « El proceso de modernización y la cultura », in Gonzalo Martner (dir.), *América Latina hacia el 2000. Opciones y estrategias*, Caracas, Nueva Sociedad, 1986, p. 163-193.

BULMER-THOMAS, Victor, *La historia económica de América Latina desde la Independencia*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2003.

CAMURATI, Mireya, *La fábula en Hispanoamérica*, Mexico, UNAM, 1978.

CANDIDO, Antonio, *Littérature et développement. L'endroit et l'envers. Essais de littérature et de sociologie*, Paris, Métailié – Unesco, 1995.

CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana, « Ser y presencia de la fábula en la literatura latinoamericana contemporánea », *Tigre* 10, 1999, p. 121-133.

CEVALLOS, Santiago, *El barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2012.

- CHANADY, Amaryll, « The Territorialization of the Imaginary in Latin America : Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms », in Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 125- 144.
- CHIAMPI, Irlemar, *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- COMPAGNON, Olivier, *L'adieu à l'Europe. L'Amérique latine et la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 2013.
- CORNEJO POLAR, Antonio, *Escribir en el aire : Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Ed. Horizonte, 1994.
- COSTA LIMA, Luiz, *Control of the Imaginary : Reason and Imagination in Modern Times*, trad. Ronald W. Sousa, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- CYMERMAN, Claude et FELL, Claude, *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 1997.
- DELPRAT, François, LEMOGODEUC, Jean-Marie et PENJON, Jacqueline (dir.), *Littératures de l'Amérique latine*, Aix-en-Provence, Édisud, « Les Écritures du Sud », 2009.
- DE TORO, Fernando et DE TORO, Alfonso (dir.), *Borders and Margins : Post-Colonialism and Post-Modernism*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 1995.
- DE TORO, Alfonso (dir.), *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 1997.
- DE TORO, Alfonso (dir.), *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica. 'Hibridez' y 'Globalización'*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- DEVÉS VALDÉS, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2000.
- DURAND, Carine et RAGUENET, Sandra, *L'Amérique latine entre critique et théorie. Un autre regard sur la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- ECHEVARRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 1998.
- EYMAR BENEDICTO, Marcos, « Des ambassadeurs sans pays ? Représentation littéraire et représentation diplomatique dans le roman du boom latino-américain », in Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin, *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 295-307.
- FUENTES, Carlos, *Géographie du roman*, trad. Céline Zins, Paris, Gallimard, 1997.
- FUENTES, Carlos, *Le sourire d'Érasme : épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, trad. Ève-Marie Fell et Claude Fell, Paris, Gallimard, « Le Messager », 1992.
- FUNES, Patricia, *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006.
- GARCÍA AGUILAR, Eduardo, *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Alvaro Mutis*, Barcelona, Editorial Casiopea, 2000.

- GARCÍA CANCLINI, Nestor, *Culturas híbridas. Estrategías para entrar y salir de la modernidad*, México/Buenos Aires, Grijalbo, 1995.
- GONDOUIN, Sandra, « Circé l'ambiguë : quelques révisions d'une figure mythique dans la littérature hispano-américaine », *Cahiers d'études romanes*, n°27, 2013, p. 209-219.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Mito y archivo : una teoría de la narrativa latinoamericana*, Mexico, Fondo de cultura económica, 2000.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*, Madrid, Editorial Verbum, 2001.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Alejo Carpentier : el peregrino en su patria*, Madrid, Gredos, 2004.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto et PUPO-WALKER, Enrique (dir.), *The Cambridge history of Latin American literature. Volume 2. The twentieth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- GUERRERO, Gustavo, « La littérature latino-américaine au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle. Aspects de la réception », in Françoise Moulin-Civil, Florence Olivier, Teresa Orecchia Havas (dir.), *La littérature latino-américaine au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle : un parnasse éclaté*, Bruxelles, Éditions Aden, 2012, p. 293- 306.
- KING, John, « The Boom of the Latin American Novel », in Efraín Kristal (dir.), *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 59- 80.
- KNETCH, Lidia (dir.), *El texto lúdico : Borges, Hernández, Cortázar y Sarda*, College Park, Hispamerica, 2008.
- KRISTAL, Efraín (dir.), *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- LABORIE, Jean-Claude (dir.), *Excessives Amériques. Héritage et transfert culturel*, Paris, Desjonquères, 2011.
- LABORIE, Jean-Claude, « Alejo Carpentier ou l'échec du réel merveilleux », in Jean-Claude Laborie (dir.), *Excessives Amériques. Héritage et transfert culturel*, Paris, Desjonquères, 2011, p. 99-111.
- LABORIE, Jean-Claude, « Le *borderline*, ou l'expérience intime de la frontière chez Faulkner, Guimarães Rosa et Saer », in Danièle Perrot-Corpet et Lise Gauvin (dir.), *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 131-140.
- LEAL, Luis, « El realismo mágico en la literatura hispano-americana », *Cuadernos Americanos*, vol. 153, 1967, p. 230- 235.
- LEMPERIERE, Annick, LOMNÉ, Georges, MARTINEZ, Frédéric et ROLLAND, Denis (dir.), *L'Amérique Latine et les modèles européens*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel et MORALES SAVIARA, José (dir.), *Boom y postboom desde el nuevo siglo : impacto y recepción*, Madrid, Editorial Verbum, 2005.



- LOUIS, Annick, « Etats de fiction, fictions d'Etats », in Françoise Lavocat et Anne Duprat (dir.), *Fiction et cultures*, Paris, SFLG : Lucie éditions, « Poétiques comparatistes », 2010, p. 213- 227.
- MANGUEL, Alberto, *Black Water : the Anthology of Fantastic Literature*, London, Pan, 1983.
- MARTIN, Gerald, *Journeys through the Labyrinth : Latin American Fiction in the Twentieth Century*, London, Verso, 1989.
- MARTIN, Gerald, « The Novel of a Continent : Latin America », in Franco Moretti (dir.), *The Novel : Volume 1 : History, Geography, and Culture*, , Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 632- 666.
- MÁRTINEZ, José Luis, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- MARTNER, Gonzalo (dir.), *América Latina hacia el 2000. Opciones y estrategias*, Caracas, Nueva Sociedad, 1986.
- MCADAM, Alfred, *Modern Latin American Narratives : The Dreams of Reason*, Chicago, Chicago University Press, 1977.
- MOLLOY, Sylvia, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- MORAÑA, Mabel, « Idéologie de la transculturation », in Carine Durand et Sandra Raguene (dir.), *L'Amérique latine entre critique et théorie*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 85-94.
- MOULIN-CIVIL, Françoise, OLIVIER, Florence, ORECCHIA HAVAS, Teresa (dir.), *La littérature latino-américaine au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle : un parnasse éclaté*, , Bruxelles, Éditions Aden, 2012.
- OLLÉ-LAPRUNE, Philippe, *Europe – Amérique latine. Les écrivains vagabonds*, Paris, La Différence, 2014.
- ORTEGA, Julio, *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.
- PALMA, Milagros (dir.), *Escritores de América Latina en París*, Paris, Indigo, 2006.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (dir.), *Manual de literatura hispanoamericana. II. Siglo XIX*, Pampelune, Cénlit Ediciones, 2000.
- PIGLIA, Ricardo, *Formas breves*, Barcelone, Editorial Anagrama, 2000.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelone, Editorial Anagrama, 2001.
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- ROLLAND, Denis, « L'Amérique a cessé de regarder vers l'Europe ? La France, un modèle qui s'efface en Amérique Latine », in Annick Lemperière, Georges Lomné, Frédéric Martinez et Denis Rolland (dir.), *L'Amérique Latine et les modèles européens*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 393-434.
- ROMERA ROZAS, Ricardo, *Introduction à la littérature fantastique hispano-américaine*, Paris, Nathan, 1995.

- SAAVEDRA, Guillermo, *La curiosidad impertinente*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- SAÍTTA, Sylvia (dir.), *El oficio se afirma, Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9, Buenos Aires, Emecé, 2004.
- SIEBER, Cornelia, «La transformación de la modernidad en discursos latinoamericanos recientes», in Alfonso De Toro (dir.), *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica. 'Hibridez' y 'Globalización'*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 45-59.
- SINGLER, Christophe (dir.), *Une domestique dissipée : essais sur la fiction en Amérique latine*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2001.
- TIMMER, Nanne (dir.), *Ciudad y escritura : Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*, Leiden, Leiden University Press ; 2013.
- VASCONCELOS, José, *La raza cósmica*, México, Trillas, 2009 [1928].
- VILLEGAS, Jean-Claude, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique Latine*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007.

## V. CRITIQUE ET THÉORIE LITTÉRAIRE

### 1. Théorie générale

- ADORNO, Theodor, *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 2009.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.
- DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.), *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1979.
- ECO, Umberto, *Pastiches et Postiches*, trad. Bernard Guyader, Paris, Éditions Messidor, 1988.
- EIKHENBAUM, Boris, « Sur la théorie de la prose », in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 200-215.
- FOKKEMA, Douwe W., *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphie, J. Benjamins Publishing Company, 1984.
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1969.

- GARNIER, Xavier, *Le récit superficiel. L'art de la surface dans la narration littéraire moderne*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2004.
- GEFEN, Alexandre, *La mimésis*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 2002.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GODEAU, Florence, *Récits en souffrance. Essai sur « Bartleby » (Herman Melville), « La Métamorphose » et « Le Terrier » (Franz Kafka), L'Innommable (Samuel Beckett)*, Paris, Kimé, 2001.
- GODEAU, Florence, « La promenade au bord de la mer : variations sur un topos littéraire au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en Europe », *Carnets I, La mer... dans tous ses états, Revue électronique d'études françaises*, janvier 2009, p. 117-129.
- GUYARD, Marius-François, *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.
- JAMESON, Fredric, *L'inconscient symbolique. Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. Nicolas Viellescazes, Paris, Questions Théoriques, 2012.
- KERMODE, Frank, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- LAVOCAT, Françoise et DUPRAT, Anne (dir.), *Fiction et cultures*, Paris, SFLG : Lucie éditions, « Poétiques comparatistes », 2010.
- LESTRINGANT, Frank, *Le livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002.
- LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, 1995.
- NEIVA, Saulo et MONTANDON, Alain, *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, 2014.
- PRATT, Mary Louise, « Arts of the Contact Zone », *Profession*, 1991, p. 33-40.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967.
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1971.
- SANGSUE, Daniel, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983.

- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 11-21.
- SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature*, vol. 55, n°3, 1984, p. 112-126.
- SONTAG, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1966.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- TROUBETZKOY, Wladimir, *L'ombre et la différence : le double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- VION-DURY, Juliette (dir.), *Le Lieu dans le mythe*, Limoges, PULIM, 2002.

## 2. Littérature mondiale et géographie de la littérature

- ALBERT, Christiane et KOUVOVAMA, Abel (dir.), *Déterritorialisation : effet de mode ou concept pertinent ?*, Pau, Presses de l'Université de Pau et du Pays d'Adour, 2013.
- CAPANARO, Claudio, *Geo-epistemology*, Oxford, Peter Lang, 2009.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
- CASANOVA, Pascale, *Des littératures combattives. L'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'Agir, 2011.
- CASANOVA, Pascale, « La guerre de l'ancienneté », in Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combattives. L'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'Agir, 2011, p. 9-31.
- DAMROSCH, David, *What is World Literature ?*, Princeton University Press, 2003.
- DAVID, Jérôme, « Pour une macrohistoire de la littérature mondiale », in Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, p. 115- 138.
- DAVID, Jérôme, *Spectres de Goethe*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2011.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- D'HAEN, Theo, « Globalizing the Novel », in Gunilla Lindberg-Wada (dir.), *Studying Transcultural Literary History*, Berlin, de Gruyter, 2006, p. 144- 151.
- DIMOCK, Wai Chee, « Genre as World System : Epic and Novel on Four Continents », *Narrative*, vol. 14 / 1, janvier 2006, p. 85- 101.

- HUI-SOK, Yoo, « A Little Pact with the Devil? On Franco Moretti's Conjectures on World Literature », in Gunilla Lindberg-Wada (dir.), *Studying Transcultural Literary History*, Berlin, de Gruyter, 2006, p. 133- 143.
- JAMESON, Fredric, « La littérature du Tiers-Monde à l'époque du capitalisme multinational » [1986], trad. Nicolas Viellescazes, in Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combattives. L'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'Agir, 2011, p. 33-71.
- JULIEN, Eileen, « Arguments and Further Conjectures on World Literature », in Gunilla Lindberg-Wada (dir.), *Studying Transcultural Literary History*, Berlin, de Gruyter, 2006, p. 122- 132.
- KRISTAL, Efrain, « Considering Coldly... : A Response to Franco Moretti », *New Left Review* 15, 2002, p. 61-74.
- LINDBERG-WADA, Gunilla (dir.), *Studying Transcultural Literary History*, Berlin, de Gruyter, 2006.
- MORETTI, Franco, *Modern epic : the world-system from Goethe to García Márquez*, trad. Quintin Hoare, London, Verso, 1996.
- MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen, 1800-1900*, trad. Jérôme Nicolas, Paris, France, Éditions du Seuil, 2000.
- MORETTI, Franco, *Distant reading*, Londres, Verso, 2013.
- ORSINI, Francesca, « India in the Mirror of World Fiction », *New Left Review* 13, 2002, p. 75-88.
- PERROT-CORPET, Danielle et GAUVIN, Lise, *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- PRADEAU, Christophe et SAMOYAU, Tiphaine (dir.), *Où est la littérature mondiale?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005.

### 3. Sociologie de la littérature

- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- HEINICH, Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007.
- PASSERON, Jean-Claude, *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/Seuil, 1989.
- RIBARD, Dinah et SCHAPIRA, Nicolas (dir.), *On ne peut pas tout réduire à des stratégies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- SAPIRO, Gisèle, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.
- VIALA, Alain, *Racine. La stratégie du caméléon*, Paris, Seghers, 1990.

VIALA, Alain, « Des stratégies dans les Lettres », in Dinah Ribard et Nicolas Schapira (dir.), *On ne peut pas tout réduire à des stratégies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 83-99.

#### 4. Réalisme magique et fantastique

ALAZRAKI, Jaime, « ¿Qué es lo neofantástico? », *Mester*, vol. 19 / 2, Fall 1990, p. 21- 33.

ARVA, Eugene L., « Writing the Vanishing Real : Hyperreality and Magical Realism », *Journal of Narrative Theory*, vol. 38 / 1, Winter 2008, p. 60- 85.

ARVA, Eugène et ROLAND, Hubert (dir.), *Interférences littéraires*, n°14, octobre 2014, « Le réalisme magique comme stratégie narrative dans la réappropriation des traumatismes historiques ».

BOWERS, Maggie Ann, *Magic(al) Realism*, London and New York, Routledge, 2004.

BOZZETTO, Roger et HUFTIER, Arnaud, *Les frontières du fantastique : approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2004.

BOTTON BURLÁ, Flora, *Los juegos fantásticos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

CHANADY, Amaryll, *Magical Realism and the Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland Publications, 1985.

DELBAERE, Jeanne, « Magic Realism : the Energy of the Margins », in Theo D'Haen et Hans Bertens (dir.), *Postmodern Fiction in Canada*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 75-104.

DURIX, Jean-Pierre, *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse : Deconstructing Magic Realism*, Londres, McMillan, 1998.

FARIS, Wendy B., *Ordinary Enchantments : Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.

FARIS, Wendy B., « Scheherazade's Children : Magical Realism and Postmodern Fiction », in Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 163- 190.

FLORES, Angel, « Magical Realism in Spanish American Fiction [1955] », in Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 109- 117.

LEAL, Luis, « Magical Realism in Spanish American Literature » [1967], trad. Wendy B. Faris, in Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 119- 124.

MENTON, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de cultura económica, « Tierra firme », 1998.

MONLEÓN, José B., *A Specter Is Haunting Europe : A Sociobistorical Approach to the Fantastic*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

- QUAYSON, Ato, « Fecundities of the Unexpected : Magical Realism, Narrative, and History », in MORETTI, Franco (dir.), *The Novel : Volume 1 : History, Geography, and Culture*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 726- 758.
- ROH, Franz, *Nach-expressionismus (Magischer Realismus) : Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.
- SCHEEL, Charles, *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- SCHROEDER, Shannin, *Rediscovering Magical Realism in the Americas*, Westport, Praeger, 2004.
- SLEMON, Stephen, « Magic Realism as Postcolonial Discourse » [1988], in Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 407- 426.
- TAKOLANDER, Maria, *Catching Butterflies : Bringing Magical Realism to Ground*, Bern, Peter Lang, « European University Studies », 2007.
- THIEM, Jon, « The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction », in Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 235- 247.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Édition du Seuil, 1970.
- UDE, Wayne, « Forging an American Style : the Romance-Novel and Magical Realism as Response to the Frontier and Wilderness Experience », in David Mogen, Mark Busby et Paul Bryant (dir.), *The Frontier Experience and the American Dream*, College Station, Texas A&M University Press, 1989, p. 50-64.
- VALDEZ MOSES, Michael, « Magical Realism at World's End », *Literary Imagination : The Review of the Association of Literary Scholars and Critics*, vol. 3 / 1, 2001, p. 105- 133.
- WARNES, Christopher, *Magical Realism and the Postcolonial Novel : Between Faith and Irreverence*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- WILSON, Rawdon, « The Metamorphoses of Fictional Space : Magical Realism », in Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 209-233.
- YATES, Donald (dir.), *Otros mundos, otros fuegos : fantasía y realismo mágico en Iberoamerica*, East Lansing, Michigan State University Press, 1975.
- ZAMORA, Lois Parkinson, « Magical Romance/Magical Realism : Ghosts in U. S. and Latin American Fiction in Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 497- 550.
- ZAMORA, Lois Parkinson et FARIS, Wendy B. (dir.), *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995.

## 5. Genres littéraires : roman, *romance*, formes brèves

- ANTOINE, Philippe et GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine, *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2001.
- BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004.
- BOYER, Alain-Michel et COUÉGNAS, Daniel (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, « Horizons comparatistes », 2004.
- BRANDER MATTHEWS, John, *The Philosophy of the Short-story* [1901], Cambridge, Folcroft Library Editions, 1971.
- COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992.
- COURTIEU, Marc, *Événement et roman : une relation critique*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Faux Titre », 2012.
- DECLERCQ, Gilles et MURAT, Michel (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.
- EISENZWEIG, Uri, *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- FRYE, Northrop, *L'écriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, trad. Cornelius Crowley, Paris, Circé, 1998.
- GARRAIT-BOURRIER, Anne, « Edgar Allan Poe et l'épopée générique du conte : longueur de l'écrit et relativité du genre », in Saulo Neiva (dir.), *Déclin et confins de l'épopée au XIX<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, G. Narr, 2008, p. 53-70.
- GOYET, Florence, *La nouvelle. 1870-1925*, Paris, PUF, 1993.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, 1993.
- KNAUTH, K. Alfons, « Apologue », in Saulo Neiva et Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, 2014, p. 56-70.
- LAFON, Michel, « Les pouvoirs de la fable », *Tigre* 10, 1999, p. 3-13.
- LETOURNEUX, Matthieu, *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, PULIM, « Médiatextes », 2010.
- LETOURNEUX, Matthieu, « Le roman d'aventures relu par le *romance* », in Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas (dir.), *Poétiques du roman d'aventures*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, « Horizons comparatistes », 2004, p. 229- 245.
- LUKÁCS, Georg, *Le roman historique*, trad. Robert Saille, Paris, Payot, « Bibliothèque historique », 1965.
- MORETTI, Franco, « Serious Century », in Franco Moretti (dir.), *The Novel : Volume 1 : History, Geography, and Culture*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 364- 400.
- MORETTI, Franco (dir.), *The Novel : Volume 1 : History, Geography, and Culture*, Princeton, Princeton University Press, 2006.



- O'CONNOR, Frank, *The Lonely Voice : A Study of the Short Story*, Cleveland, The World Publishing Company, 1962.
- PAVEL, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2003.
- PAVEL, Thomas, « L'axiologie du romanesque », in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 283- 290.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, trad. Marguerite Derrida, Paris, Seuil, 1970.
- RAIMOND, Michel, *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.
- ROHBERGER, Mary, *Hawthorne and the Modern Short Story : A Study in Genre*, La Haye / Paris, Mouton, 1966.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.
- SAUNDERS, Corinne (dir.), *A Companion to Romance : From Classical to Contemporary*, Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2004.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « La catégorie du romanesque », in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 291 - 302.
- SHAW, Valerie, *The Short Story : A Critical Introduction*, London, Longman, 1983.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, « Ecriture », 1982.
- VENAYRE, Sylvain, « Roman, aventure et histoire. La question de la vérité dans les récits d'aventures vécues », in Philippe Antoine et Marie-Christine Gomez-Géraud (dir.), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2001, p. 67-79.
- WEBER, Anne-Gaëlle, *A beau mentir qui vient de loin. Savants, voyageurs et romanciers au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- WEBER, Anne-Gaëlle, « Roman d'aventures », in Saulo Neiva et Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, 2014, p. 809-828.

## 6. Épique, thèmes antiques

- CHAUVIN, Cédric, *Référence épique et modernité*, Paris, France, Honoré Champion, 2012.
- CHAUVIN, Cédric, « Théories de l'épopée et philosophie de l'histoire : le "mythe de la mort de l'épopée" », in Saulo Neiva (dir.), *Déclin et confins de l'épopée au XIX<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, G. Narr, 2008, p. 125- 148.
- DÉTIENNE, Marcel, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, François Maspero, 1967.
- FUSILLO, Massimo, « Epic, Novel », in Franco Moretti (dir.), *The Novel : Volume 2 : Forms and Themes*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 32- 63.
- GÉLY, Véronique, PARIZET, Sylvie et TOMICHE, Anne (dir.), *Modernités antiques. La littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014.

- GOYET, Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.
- LABARTHE, Judith, *L'épopée*, Paris, Armand Colin, 2007.
- NEIVA, Saulo, *Déclin et confins de l'épopée au XIX<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, G. Narr, 2008.
- PUCCI, Pietro, *Ulysse Polutropos*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1995.
- QUINT, David, *Epic and Empire : Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- STEAD, Évanghélia (dir.), *Seconde Odyssée : Ulysse de Tennyson à Borges*, Grenoble, Jérôme Million, 2009.
- VERNANT, Jean-Pierre, *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre et DÉTIENNE, Marcel, *Les ruses de l'intelligence, la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2009.

## 7. Divers

- AUDUREAU, Annabel, *Fantômas : un mythe moderne au croisement des arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- BONNECASE, Denis, *S.T. Coleridge. Poèmes de l'expérience vive*, Grenoble, ELLUG, 1992.
- COURTOIS, Jean-Patrice et KRZYWKOWSKI, Isabelle (dir.), *Diagonales sur Roger Caillois : syntaxe du monde, paradoxe de la poésie*, Paris, L'Improviste, 2002.
- D'HAEN, Theo et BERTENS, Hans (dir.), *Postmodern Fiction in Canada*, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- DANDREY, Patrick, *La Fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1992.
- FRUMAN, Norman, *Coleridge, the Damaged Archangel*, New York, Braziller, 1971.
- HANSON, Lawrence, *The Life of S.T. Coleridge: The Early Years*, New York, Russell & Russell, 1962.
- HILL, John Spencer, *A Coleridge Companion*, Londres, Basingstoke, 1983.
- MOGEN, David, BUSBY, Mark et BRYANT, Paul (dir.), *The Frontier Experience and the American Dream*, College Station, Texas A&M University Press, 1989.
- O'CONNOR, Flannery, « The Grotesque in Southern Fiction », in *Mystery and Manners*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1961.
- RICHARD, Claude, *Edgar Allan Poe, journaliste et critique*, Paris, Klincksieck, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1988, [3 vol.].
- ZÉRAFFA, Michel, *L'Art de la fiction. Henry James*, Paris, Klincksieck, 1978.

## 8. Thèses citées et consultées

- BESSON, Cyril, *La constitution de la scotticité dans l'oeuvre de Walter Scott, James Hogg et Robert Louis Stevenson*, sous la direction de Pierre Morère, Grenoble, 2011.
- CÁMPORA, Magdalena, *La causalité fictive dans les œuvres d'Arthur Rimbaud et de Jorge Luis Borges*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris 4, 2007.
- DESHOULIÈRES, Valérie, *La vérité métaphorique. Claudel, Musil, Cortázar : trois rêves de logiciens*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris 4, 1990.
- DURANTE, Erica, *Questions de poétique : la voix de Dante dans l'écriture de Valéry et de Borges*, sous la direction de Jean Bessière et Maria Teresa Giaveri, Paris 3, 2004.
- ESCANDE, Isabelle, *Migrations politiques et création littéraire dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle : Allemagne, Espagne, Argentine*, sous la direction de Bernard Franco, Paris 4, 2013.
- FERRERO, Corinne, *L'œuvre en collaboration d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges : la littérature plurielle en question*, sous la direction de Michel Lafon, Grenoble 3, 2004.
- FITZPATRICK, Mark, R.L. *Stevenson, Joseph Conrad and the Adventure Novel : Reception, Criticism and Translation in France, 1880-1930*, sous la direction de Jean-Pierre Naugrette, Paris 3, 2015.
- GERMAIN, Yves, *L'invention de l'espace dans la littérature argentine (1921-1963) : Borges, Bioy Casares, Cortázar*, sous la direction d'Albert Bensoussan, Rennes 2, 1993.
- OUNOUGH, Samia, *Le lecteur dans l'œuvre : enjeux linguistiques et discursifs de la refondation du sujet dans quelques œuvres de la littérature britannique du dix-neuvième siècle*, sous la direction de Max Duperray, Université de Provence, 2009.
- PALOC, Sophie, *Cortázar et Nabokov : fictions labyrinthiques*, sous la direction de Jeanne-Marie Clerc, Montpellier 3, 1998.
- SABSAY, Fabiana, *Hybridation, intertextualités, rénovation dans l'œuvre commune de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*, sous la direction de Saúl Yurkievich, Paris 8, 2003.
- THOMPSON-BRENOT, Kassandra A., *À la recherche de Prométhée : le mythe prométhéen dans la littérature latino-américaine du XX<sup>e</sup> siècle et sa généalogie anglo-saxonne et germanique*, sous la direction de Raúl Silva-Cacérés, Paris 4, 1998.
- TRITTER, Valérie, *Le Statut du narrateur dans les littératures fantastiques française et anglo-saxonne d'E.A Poe à R.B. Matheson*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris 4, 2010.
- VECINA FILLOL, Teresa, *L'idée de livre chez Mallarmé et Borges*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris-Sorbonne, 1986.
- VEGH, Beatriz, *Le jeu baroque des variations dans les récits de Jorge Luis Borges et de Robert Pinget : le contrepoint de l'artifex*, sous la direction de Jean Bessière, Paris 3, 1993.

## VI. PHILOSOPHIE ET HISTOIRE

- AKOUN, André (dir.), *Mythes et croyances du monde entier. Tome III : Afrique Noire, Amérique, Océanie*, Paris, Lidis-Brepols, 1985.
- AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, France, Nathan, 1991.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1991.
- ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- BRAGUE, Rémi, *Europe, la voix romaine*, Paris, Critérian, 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- EDMOND, Rod, *Representing the South Pacific : Colonial Discourse from Cook to Gauguin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, nov. 1980, p. 3-44.
- HOBBSAWM, Eric et RANGER, Terence (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- HUSSERL, Edmund, « La crise de l'humanité européenne et la philosophie », in *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Paris, Gallimard, 1976.
- SZONDI, Peter, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Gallimard, 1975.
- TAMBIAH, Stanley, *Magic, Science, Religion and the Scope of Rationality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- TOYNBEE, Arnold, *L'Islam, l'Occident et l'avenir*, trad. Renée Villoteau, Paris, Éditions des Équateurs, 2013.
- VENAYRE, Sylvain, *La gloire de l'aventure : genèse d'une mystique moderne 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002.
- WALLERSTEIN, Immanuel, *Comprendre le monde : introduction à l'analyse des systèmes-monde*, trad. Camille Horsey, Paris, La Découverte, 2006.
- ZARD, Philippe, *La fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris, PUF, 1999.



## INDEX NOMINUM

N. B. : les quatre auteurs du corpus ne sont pas présents dans cet index.

### A

ADORNO, Theodor, 479, 480, 481, 484, 487, 503, 504  
AKOUN, André, 392  
ALAZRAKI, Jaime, 149, 150, 181, 293, 294, 303, 338, 375  
ALBERT, Christiane, 36  
ALEGRÍA, Ciro, 22, 111  
AMBROSINI, Richard, 3, 7, 25, 26, 45, 74, 83, 86, 218, 221, 251, 285, 412, 469, 484, 538, 539, 540, 541, 542  
AMOSSY, Ruth, 202, 203, 251  
ANDERSON IMBERT, Enrique, 94, 95  
ANDERSON, Benedict, 103  
ANTOINE, Philippe, 482, 560  
ANTONIOLI, Manola, 37  
ARANCET RUDA, María Amelia, 322  
ARGUEDAS, José María, 85, 96  
ARISTOTE, 121, 122, 232  
ARREOLA, Juan José, 22, 115, 311, 549  
ARTAUD, Antonin, 90  
ARVA, Eugène, 174, 541  
ASTURIAS, Miguel Ángel, 22, 23, 34, 127  
AUBAGUE, Laurent, 23, 112  
AUDUREAU, Annabel, 33  
AZUELA, Mariano, 111

### B

BAKHTINE, Mikhail, 21, 137, 192, 194, 195, 305, 372  
BALDERSTON, Daniel, 3, 7, 8, 31, 34, 51, 52, 53, 54, 114, 206, 208, 212, 236, 241, 242, 299, 300, 330, 333, 342, 343, 486, 489, 527  
BALLARIN, Charles, 279, 523, 534, 539  
BALZAC, Honoré de, 74, 213, 216, 373  
BARNABY, Paul, 94  
BARRENECHEA, Ana María, 332, 463  
BECKETT, Samuel, 56, 365, 554  
BECKFORD, William, 120, 218  
BENET, Juan, 35  
BÉNICHOU, Paul, 248, 493, 521

BERG, Walter Bruno, 278  
BERGSON, Henri, 89, 198  
BERKELEY, George, 30, 228, 240, 320, 481, 536  
BERNES, Jean Pierre, 5, 54, 214, 225, 347, 519, 520, 521, 535  
BERRIOT, Karine, 67, 68, 76, 206, 207  
BERTENS, Hans, 127, 557  
BERVEILLER, Michel, 75  
BESSON, Anne, 202  
BIANCO, José, 28, 30, 51  
BIERCE, Ambrose, 120, 212, 218  
BLANCHOT, Maurice, 248  
BLOY, Léon, 82  
BOMBAL, María Luisa, 82  
BONNECASE, Denis, 495  
BONTEMPELLI, Massimo, 123  
BOTTON BURLÁ, Flora, 422  
BOURDIEU, Pierre, 10, 12, 99  
BOWERS, Maggie Ann, 123, 135  
BOYER, Alain-Michel, 133, 301, 543, 559  
BOZZETTO, Roger, 119, 249  
BRAGUE, Rémi, 87  
BRANDER MATTHEWS, John, 314  
BRESCIA, Pablo, 3, 119, 120, 311, 315, 319, 332, 335, 422  
BRETON, André, 75  
BROCH, Hermann, 197, 216, 217  
BROWN, Ian, 59, 94, 547  
BRUNNER, José Joaquín, 60  
BRYANT, Paul, 134, 558  
BUCKTON, Oliver, 25  
BULMER-THOMAS, Victor, 57  
BUNYAN, Paul, 205  
BURGIN, Richard, 132  
BUSBY, Mark, 134, 558  
BUSTOS DOMECQ, Honorio, 32, 245, 258, 261, 262, 263, 543

### C

CAILLOIS, Roger, 54, 119, 212, 213, 214, 248, 519, 520, 521, 522, 535, 543, 544, 561  
CALDER, Jenni, 63, 69, 469, 540  
CALVINO, Italo, 75  
CAMURATI, Mireya, 323  
CANDIDO, Antonio, 71, 105, 106, 111  
CANSINOS-ASSENS, Rafael, 62  
CAPANARO, Claudio, 16

CAPDEVILA, Analia, 214  
CARLYLE, Thomas, 11, 62, 304  
CARPENTIER, Alejo, 15, 22, 23, 30, 34, 44, 50, 72, 76, 81, 85, 89, 95, 102, 115, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 138, 139, 144, 183, 190, 193, 551  
CARR, John Dickson, 260  
CARROLL, Lewis, 82, 198, 206, 269, 280, 484  
CASANOVA, Pascale, 9, 10, 11, 12, 13, 18, 19, 21, 35, 45, 46, 56, 70, 71, 72, 80, 98, 99, 105, 116, 195, 197, 200, 201, 544, 555, 556  
CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana, 323  
CERVANTES, Miguel de, 125, 137, 138, 199, 206, 341  
CEVALLOS, Santiago, 157, 191, 246  
CHANADY, Amaryll, 121, 122, 127, 128, 129, 144, 163, 164, 167, 170, 172, 176, 180  
CHAPMAN, John Jay, 247, 454  
CHARBONNIER, George, 248, 453, 535  
CHAUCER, Geoffrey, 324  
CHAUVIN, Cédric, 306  
CHESTERTON, Gilbert Keith, 49, 51, 62, 82, 115, 127, 200, 206, 224, 227, 259, 260, 271, 272, 318  
CHIAMPI, Irlemar, 191  
CHIAPPINI, Julio, 316, 318  
CHUAN Tzu, 82  
CLANCY, Thomas, 59, 94, 547  
CLAUDEL, Paul, 33, 562  
COCTEAU, Jean, 78  
COHN, Dorrit, 377  
COLERIDGE, Samuel Taylor, 388, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 521, 542, 561  
COLLAZOS, Oscar, 96, 97, 537  
COLLEY, Ann, 25  
COLLINS, Wilkie, 214  
COLVIN, Sidney, 76, 93, 94, 171, 247, 317, 326, 392, 524  
COMPAGNON, Olivier, 16  
CONAN DOYLE, Arthur, 27, 206, 214, 258, 262, 311, 393, 540, 541, 548  
CONRAD, Joseph, 34, 36, 54, 76, 100, 127, 217, 311, 562  
COOPER, James Fenimore, 134, 481, 482

CORNEJO POLAR, Antonio, 17  
COSTA LIMA, Luiz, 121, 122  
COUÉGNAS, Daniel, 133, 203,  
251, 301, 543, 559  
COURTIEU, Marc, 95, 202, 229,  
230  
COURTOIS, Jean-Patrice, 214, 544  
CRAIG, Cairns, 59  
CYMERMAN, Claude, 21, 112

## D

DABOVE, Juan Pablo, 94, 543  
DAICHES, David, 25, 63  
DAMBRE, Marc, 303, 555  
DAMROSCH, David, 72  
DANDREY, Patrick, 325  
DANTE, 33, 197, 199, 383, 430,  
436, 452, 455, 456, 458, 459, 460,  
463, 471, 562  
DAPAZ STROUT, Lilia, 463, 464  
DARÍO, Ruben, 23  
DARWIN, Charles, 93, 230, 247  
DAVID, Jérôme, 11, 13, 37, 99,  
101, 200, 201  
DAVIS, Leith, 60  
DAYRE, Éric, 365  
DE QUINCEY, Thomas, 62  
DE TORO, Alfonso, 543, 544, 553  
DECLERCQ, Gilles, 131, 559, 560  
DEFOE, Daniel, 204, 205, 206,  
235, 259, 294, 408, 409, 410, 411,  
412, 414, 415, 416, 417, 460  
DELBAERE, Jeanne, 127  
DELEUZE, Gilles, 36, 37, 280, 562  
DELPRAT, François, 23, 111, 112  
DÉTIENNE, Marcel, 447, 474, 478  
DEVÉS VALDÉS, Eduardo, 16, 59  
DEVINE, T. M., 466  
DI JERÓNIMO, Miriam, 321  
DICKENS, Charles, 205, 206, 209,  
214, 373, 523  
DIMOCK, Wai Chee, 429  
DÖBLIN, Alfred, 197  
DÖLVERS, Horst, 25  
DONOSO, José, 15  
DONOVAN, Stephen, 221  
DOS PASSOS, John, 21, 24, 197  
DOSTOÏEVSKI, Feor, 306  
DUCHEIN, Michel, 466  
DUMAS, Alexandre, 49, 50, 83,  
205, 206, 207, 209, 215, 279, 282,  
283, 525  
DUNCAN, Ian, 60  
DUNSANY, Lord, 55, 82  
DUPRAT, Anne, 16, 551  
DURAND, Carine, 99, 552  
DURIX, Jean-Pierre, 126  
DURY, Richard, 7, 25, 26, 45, 74,  
83, 86, 221, 251, 484, 538, 539,  
540, 541, 542

## E

ECHEVARRÍA, Bolívar, 191  
ECO, Umberto, 149, 258, 513, 543  
EDMOND, Rod, 98  
EGAN, Joseph, 469

EIGNER, Edwin, 25  
EIKHENBAUM, Boris, 314  
EISENZWEIG, Uri, 234, 348  
ELIOT, Thomas Stearn, 21, 58, 225  
ENGÉLIBERT, Jean-Paul, 301,  
351, 360, 361, 362, 363  
ÉSOPE, 323, 327, 328  
EYMAR BENEDICTO, Marcos,  
18, 19

## F

FARIS, Wendy, 122, 125, 126, 127,  
128, 161, 550, 557, 558  
FAULKNER, William, 21, 24, 28,  
35, 36, 76, 134, 196, 197, 198,  
199, 200, 551  
FELL, Claude, 21, 112, 194, 550  
FERNÁNDEZ VEGA, José, 258  
FERNÁNDEZ, Macedonio, 23, 82,  
211  
FERRARI, Osvaldo, 54, 65, 66, 67,  
72, 76, 88, 90, 226, 227, 286, 422,  
535, 536  
FLAUBERT, Gustave, 12, 199, 217  
FOKKEMA, Douwe, 303  
FOUCAULT, Michel, 192, 248  
FRANCO, Jean, 23, 112  
FREUD, Sigmund, 132, 198  
FRUMAN, Norman, 495  
FRYE, Northrop, 130, 131, 133,  
134, 135, 136, 141, 234, 289, 324,  
369, 373, 390, 395  
FUENTES, Carlos, 15, 18, 19, 22,  
23, 27, 36, 43, 50, 62, 76, 96, 112,  
194, 195, 196, 197, 198, 199, 201,  
216, 537, 549  
FUNES, Patricia, 16  
FURNAS, J. C., 69

## G

GABORIAU, Émile, 213, 214, 279  
GALLEGOS, Rómulo, 22, 85, 111  
GALSWORTHY, John, 247  
GARCÍA AGUILAR, Eduardo, 50  
GARCÍA CANCLINI, Nestor, 17,  
60  
GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 20,  
22, 34, 36, 96, 141, 197, 200  
GARNIER, Xavier, 280  
GARRAIT-BOURRIER, Anne,  
309, 313, 314, 315, 316  
GARRO, Elena, 141, 499  
GAUVIN, Lise, 18, 28, 550, 551  
GEFEN, Alexandre, 121  
GELDER, Kenneth, 524  
GÉLY, Véronique, 452, 545  
GENDRE, Pierre-Alain, 326, 524,  
534, 540  
GENETTE, Gérard, 163, 232, 248,  
254, 262, 263, 306  
GIDE, André, 197  
GIFFORD, Douglas, 469  
GIL GUERRERO, Herminia, 265  
GINZBURG, Carlo, 280, 348  
GODEAU, Florence, 365, 405

GOETHE, Johan Wolfgang von,  
11, 20, 21, 201, 555, 556  
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón,  
82  
GOMEZ-GÉRAUD, Marie-  
Christine, 482, 560  
GONDOUIN, Sandra, 291  
GONZÁLEZ BERMEJO,  
Eduardo, 55, 154, 166, 292, 358,  
536, 537  
GONZÁLEZ ECHEVARRÍA,  
Roberto, 9, 17, 23, 27, 28, 43, 44,  
89, 122, 125, 129, 139, 192, 193,  
194, 196, 366, 371  
GOSSELIN-NOAT, Monique, 303,  
555  
GOYEN, William, 141, 499  
GOYET, Florence, 310, 311, 315,  
429, 430, 442, 479  
GRACQ, Julien, 33, 545  
GRAMUGLIO, María Teresa, 30  
GRANQVIST, Raoul, 58, 548  
GRIMM, Jacob et Wilhelm, 206  
GROJNOWSKI, Daniel, 310  
GUATTARI, Felix, 36, 37, 562  
GUILLAUD, Lauric, 393  
GUIMARÃES ROSA, João, 28, 85,  
551  
GÜIRALDES, Ricardo, 22, 81, 82,  
111, 288  
GUTIERREZ CARBAJO,  
Francisco, 258  
GUTIÉRREZ, Eduardo, 206, 208  
GUYARD, Marius-François, 11

## H

HANSON, Lawrence, 495  
HARSS, Luis, 463  
HARVIE, Christopher, 466  
HAWTHORNE, Nathaniel, 83,  
132, 134, 141, 142, 147, 188, 311,  
312, 313, 314, 315, 317, 318, 365,  
499, 512, 521, 560  
HECHTER, Michael, 58  
HEGEL, Georg W. F., 196, 304,  
305, 429  
HEINICH, Nathalie, 12  
HEMINGWAY, Ernest, 197  
HENLEY, William Ernest, 52, 94,  
222  
HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, 8,  
15, 48, 49, 50, 85, 226  
HERNÁNDEZ MARTÍN, Jorge,  
258  
HERNÁNDEZ, Ana María, 38,  
365  
HERNÁNDEZ, José, 470, 473, 474  
HERRÁEZ, Miguel, 30, 73  
HESE, Hermann, 197  
HILL, John Spencer, 495  
HOBSBAWM, Eric, 17, 466, 549  
HOFFMANN, Ernst, 212  
HOMÈRE, 119, 223, 288, 304, 314,  
430, 431, 432, 433, 434, 436, 438,  
439, 440, 441, 442, 443, 444, 446,  
447, 448, 449, 451, 452, 453, 454,  
455, 468, 474, 480, 521

HORACE, 231  
HUBBARD, Tom, 94  
HUFTIER, Arnaud, 119, 249  
HUGO, Victor, 83, 84, 85, 207,  
235, 237, 304, 305, 306, 317, 327,  
525  
HUME, David, 481  
HUNTER, James, 58  
HUSSERL, Edmund, 87  
HUXLEY, Aldous, 197

## I

ICAZA, Jorge, 22, 111  
INZAURRALDE, Gabriel, 45  
IRVING, Washington, 25, 134, 215,  
260, 542  
IRWIN, John T., 258

## J

JAËCK, Nathalie, 3, 34, 183  
JAKOBSON, Roman, 315  
JAMES, Henry, 51, 109, 171, 217,  
221, 228, 237, 247, 299, 300, 304,  
311, 324, 378, 511, 541, 561  
JAMESON, Fredric, 13, 136, 137,  
138, 139, 140  
JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 431  
JOHNSON, Charles, 215  
JOLLY, Roslyn, 25, 392, 533  
JONES, William, 221, 399, 539, 542  
JOYCE, James, 20, 21, 24, 35, 56,  
76, 82, 105, 196, 197, 198, 199,  
211, 216, 217, 225, 230, 246, 509,  
544  
JULIEN, Eileen, 200  
JUNG, Carl Gustav, 131, 132  
JURADO, Alicia, 206

## K

KAFKA, Franz, 21, 36, 56, 82, 87,  
117, 125, 126, 127, 181, 197, 211,  
216, 225, 318, 365, 487, 521, 554,  
555, 563  
KEATS, John, 56, 216, 365, 546  
KELMAN, David, 316  
KERMODE, Frank, 324, 325  
KIELY, Robert, 25, 247  
KING, John, 22  
KINGSLEY, Charles, 215  
KIPLING, Rudyard, 51, 81, 82,  
100, 206, 330, 333, 548  
KNAUTH, K. Alfons, 324  
KNETCH, Lidia, 333, 542  
KOHUT, Karl, 72, 73, 96  
KOUVOVAMA, Abel, 36  
KRISTAL, Efraïm, 22, 200, 551  
KRZYWKOWSKI, Isabelle, 214,  
544

## L

LA FONTAINE, Jean de, 269, 323,  
325, 326, 328, 561  
LABORIE, Jean-Claude, 28, 129,  
191, 551

LAFON, Michel, 30, 53, 61, 206,  
323, 325, 326, 339, 340, 344, 457,  
534, 536, 544, 562  
LANG, Andrew, 16, 45, 85, 91, 92,  
126, 280, 454, 547, 553, 555, 558  
LARA-ALENGRIN, Alba, 23, 112  
LARGEAUD-ORTEGA, Sylvie,  
394, 398, 460, 461, 462, 484  
LASTRA, Pedro, 38, 546  
LAVOCAT, Françoise, 16, 551  
LE BRIS, Michel, 7, 8, 25, 61, 62,  
65, 70, 74, 95, 230, 247, 248, 304,  
311, 324, 378, 511, 525, 526, 534,  
539, 541, 542  
LEAL, Luis, 125, 127, 318  
LEBLANC, Maurice, 214  
LELLOUCHE, Raphaël, 475, 478,  
480  
LEMOGODEUC, Jean-Marie, 23,  
111  
LEROUX, Gaston, 206, 214, 260  
LESTRINGANT, Frank, 441  
LETOURNEUX, Matthieu, 3, 133,  
134, 135, 234, 252, 253, 254, 260,  
303, 391  
LEZAMA LIMA, José, 55, 96, 190  
LINDBERG-WADA, Gunilla, 200,  
555, 556  
LÓPEZ DE ABIADA, José  
Manuel, 278, 546  
LOUIS, Annick, 16, 17, 18, 23, 29,  
115, 212, 213, 214, 224, 225, 246,  
271, 272, 275, 310  
LOWRY, Malcolm, 33, 545  
LUGONES, Leopoldo, 82, 120,  
311, 471  
LUIS, Raphaël, 174  
LUKÁCS, Georg, 305, 429  
LYNCH, Benito, 288  
LYNCH, Michael, 58  
LYON PHELPS, William, 85, 86  
LYTTON, Robert, 327, 328, 526

## M

MACADAM, Alfred, 113  
MACHINAL, Hélène, 280, 384  
MAC-MILLAN, Mary, 45  
MALLARMÉ, Stéphane, 33, 562  
MALLEA, Eduardo, 224  
MANGUEL, Alberto, 8, 50, 51  
MANN, Thomas, 21, 87, 197, 563  
MANNING, Susan, 59, 94, 547  
MARC AURÈLE, 215  
MARIÁTEGUI, José Carlos, 111  
MARRYAT, Frederick, 205, 206,  
215  
MARTÍ, José, 23, 111  
MARTIN, Gerald, 15, 16, 17, 23,  
24, 189, 198, 200, 201, 202, 217,  
246, 247, 509  
MÁRTINEZ, José Luis, 17  
MARTINO, Daniel, 29  
MARTNER, Gonzalo, 60, 549  
MAUPASSANT, Guy de, 82, 211,  
310  
MAURIAC, François, 217

MAYNE REID, Thomas, 204, 205,  
215  
MCCRACKEN-FLESHER,  
Caroline, 77  
MEIZOZ, Jérôme, 14  
MELVILLE, Herman, 20, 76, 134,  
188, 266, 365, 554  
MENEGALDO, Gilles, 27, 393,  
540  
MENIKOFF, Barry, 5, 26, 65, 279,  
466, 467, 524, 533  
MENTON, Seymour, 126, 127, 132  
MÉRIMÉE, Prosper, 120  
MESSAGE, Vincent, 246  
MICELI, Sergio, 80  
MICHAUX, Henri, 56  
MOGEN, David, 134, 558  
MOLLOY, Sylvia, 9, 248  
MONTAIGNE, Michel de, 1, 49,  
215, 231  
MONTANDON, Alain, 254, 324,  
559, 560  
MONTÉPIN, Xavier de, 220  
MORALES SAVIARA, José, 278,  
546  
MORAN, Dominic, 28  
MORAÑA, Mabel, 99  
MORENO BLANCO, Juan, 248  
MORETTI, Franco, 13, 16, 19, 20,  
21, 24, 70, 99, 100, 101, 102, 103,  
187, 189, 195, 196, 197, 198, 200,  
201, 229, 258, 372, 373, 384, 387,  
388, 476, 552, 555, 556, 559, 560  
MORRIS, William, 89, 454, 528,  
530  
MOULIN-CIVIL, Françoise, 551  
MURAT, Michel, 131, 234, 559, 560  
MUSIL, Robert, 21, 33, 230, 562  
MUTIS, Alvaro, 50, 550

## N

NABOKOV, Vladimir, 33, 562  
NAIRN, Tom, 58  
NANCY, Jean-Luc, 315  
NAUGRETTE, Jean-Pierre, 25, 27,  
34, 155, 292, 380, 383, 384, 393,  
398, 407, 431, 443, 448, 451, 482,  
483, 484, 534, 540, 541, 562  
NEIVA, Saulo, 254, 306, 309, 324,  
559, 560  
NERVAL, Gérard de, 216  
NIEDERHOFF, Burkhard, 25  
NIETZSCHE, Friedrich, 89  
NIEUWENHUIJSEN, Dorine, 422

## O

O'CONNOR, Flannery, 141  
O'CONNOR, Frank, 315  
OCAMPO, Silvina, 22, 28, 51, 119,  
209, 211, 212, 218, 223, 534, 535,  
544  
OCAMPO, Victoria, 213  
OLEA FRANCO, Rafael, 212  
OLIVIER, Florence, 551  
OLLÉ-LAPRUNE, Philippe, 69, 70  
ORECCHIA HAVAS, Teresa, 551



OREL, Harold, 310, 318  
ORSINI, Francesca, 200  
ORTEGA Y GASSET, José, 89,  
113, 196, 288  
ORTEGA, Julio, 191  
OSBOURNE, Lloyd, 52, 281, 283,  
494, 512

## P

PADILLA, Heberto, 15  
PALMA, Milagros, 73  
PALMER MCCULLOCH,  
Margery, 58, 548  
PAMPA ARÁN, Olga, 212  
PARFECT, Ralf, 327  
PARIZET, Sylvie, 452, 545  
PARKINSON ZAMORA, Loïs,  
122, 125, 126, 127, 128, 135, 140,  
141, 142, 143, 499, 550, 557, 558  
PARNET, Claire, 37  
PASSERON, Jean-Claude, 101  
PAVEL, Thomas, 131, 132, 187,  
289, 366, 387  
PAZ, Octavio, 15, 57, 115, 195  
PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.,  
471  
PENJON, Jacqueline, 23, 111  
PEPYS, Samuel, 49  
PERROT-CORPET, Danielle, 18,  
28, 550, 551  
PHÈDRE, 37, 323, 327, 328  
PICÓN GARFIELD, Evelyn, 463  
PIGLIA, Ricardo, 27, 31, 204, 331,  
334, 339, 348, 349, 350, 351  
PITTOCK, Murray, 59, 60, 94, 466,  
547  
PLATON, 231, 232  
PLUTARQUE, 392  
POE, Edgar Allan, 34, 55, 56, 76,  
82, 89, 120, 134, 188, 206, 211,  
213, 218, 236, 237, 258, 259, 260,  
263, 271, 272, 301, 309, 311, 312,  
313, 314, 315, 316, 317, 318, 319,  
320, 321, 322, 323, 325, 326, 328,  
331, 351, 360, 361, 363, 365, 526,  
543, 544, 546, 547, 559, 561, 562  
POPE, Alexander, 231  
POUCHKINE, Alexandre, 11, 387  
POULET, Georges, 513  
POUND Ezra, 21  
PRADEAU, Christophe, 13, 555  
PRATT, Mary Louise, 103  
PREGO, Omar, 67, 78, 168, 207,  
222, 229, 237, 240, 294, 408, 536,  
537  
PROPP, Vladimir, 372, 373, 374,  
384  
PROUST, Marcel, 21, 29, 114, 197,  
217, 251, 542  
PUCCI, Pietro, 431, 509

## Q

QUIROGA, Horacio, 23, 120, 288,  
311, 331

## R

RABELAIS, François, 82, 198, 199,  
211  
RACINE, Jean, 37, 73, 74, 79, 259,  
450, 556  
RAGUENET, Sandra, 99, 552  
RAIMOND, Michel, 347  
RAMA, Ángel, 9, 15, 17, 22, 97, 98,  
99  
RANCIÈRE, Jacques, 75, 361  
RANGER, Terence, 17, 466, 549  
RASI, Humberto, 470  
REID, Julia, 26, 91, 92, 93, 94, 95,  
170, 172, 286, 306  
REIN, Mercedes, 38  
REYES, Alfonso, 8, 15, 48, 49, 50,  
85, 89  
RIACH, Alan, 58  
RIBARD, Dinah, 14, 556  
RICARDOU, Jean, 248, 301, 325,  
351, 360, 361, 363, 543  
RICHARD, Claude, 312, 326, 538  
RIDER HAGGARD, Henry, 51,  
85, 206, 548  
RIMBAUD, Arthur, 33, 90, 561  
RIVERA, José Eustasio, 22, 111  
ROBERTSON, Fiona, 137  
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir,  
9, 10, 15, 23, 28, 62, 79, 115, 125,  
248, 470  
ROH, Franz, 123, 125  
ROHBERGER, Mary, 315  
ROJO, Alberto, 400  
ROLAND, Hubert, 174, 541  
ROLLAND, Denis, 88, 89, 552  
ROMANO-SUED, Susana, 212,  
545  
ROMERA ROZAS, Ricardo, 22,  
33, 75, 236, 262, 263, 267  
ROSENBLAT, María Luisa, 316  
RULFO, Juan, 15, 24, 141, 456, 499

## S

SAAVEDRA, Guillermo, 206  
SÁBATO, Ernesto, 51, 318, 319,  
320, 330, 535, 536  
SAER, Juan José, 28, 318, 551  
SAÍTTA, Sylvia, 31, 542  
SALGARI, Emilio, 50  
SAMOYAUULT, Tiphaine, 13, 21,  
555  
SAND, George, 205  
SANDISON, Allan, 25, 251, 252,  
279, 460  
SANGSUE, Daniel, 262  
SANTÍ, Enrico-Mario, 470  
SAPIRO, Gisèle, 12  
SAPOSNIK, Allan, 25  
SARDUY, Severo, 190, 333, 542,  
551  
SARLO, Beatriz, 27, 45, 94, 103  
SARTRE, Jean-Paul, 12  
SAUNDERS, Corinne, 123, 137,  
548  
SCHAEFFER, Jean-Marie, 187,  
234, 253, 303, 304, 305, 306

SCHAPIRA, Nicolas, 14, 556  
SCHEEL, Charles, 123, 125, 126,  
128, 129, 162, 163, 164, 167  
SCHELLING, Friedrich, 305  
SCHLEGEL, Friedrich, 305, 315  
SCHROEDER, Shannin, 135  
SCHWOB, Marcel, 295  
SCICCHITANO, Alterio, 318  
SCOTT, Walter, 11, 34, 60, 77, 83,  
86, 136, 137, 138, 205, 234, 236,  
237, 282, 304, 466, 548, 561  
SELLIER, Philippe, 295  
SHAKESPEARE, William, 215,  
232, 282, 353, 449, 468, 503  
SHAW, Valerie, 311, 317, 318  
SIEBER, Cornelia, 58  
SIMENON, Georges, 214  
SINGLER, Christophe, 272, 544  
SLEMON, Stephen, 58, 126  
SONTAG, Susan, 303  
SORENSEN, Janet, 60  
SOSNOWSKI, Saúl, 30, 332, 422  
SPENCER, Herbert, 91, 92, 93,  
215, 304, 561  
SPENGLER, Oswald, 89, 90, 129  
SPERATTI PINERO, Emma  
Susana, 321, 332, 463  
STEAD, Évanghélia, 452  
STEINBECK, John, 134, 217  
STROH, Silke, 59, 60  
SUE, Eugène, 218, 279  
SWEARINGEN, Roger, 326  
SWEDENBORG, Emanuel, 82,  
211, 213, 456  
SWIFT, Jonathan, 263, 270  
SZONDI, Peter, 305

## T

TADIÉ, Jean-Yves, 254, 255, 259  
TAKOLANDER, Maria, 126, 127,  
128, 129, 136  
TAMBIAH, Stanley, 106  
TERRAMORSI, Bernard, 375, 391  
THIEM, Jon, 128  
TIMMER, Nanne, 45, 544  
TODOROV, Tzvetan, 119, 161,  
162, 163, 164, 202, 253, 261, 314,  
553  
TOLSTOÏ, Leon, 114  
TOMICHE, Anne, 452, 545  
TOYNBEE, Arnold, 101  
TREVOR-ROPER, Hugh, 466  
TROUBETZKOY, Wladimir, 154  
TSAO Hsue Kin, 82, 211  
TULLOCH, Graham, 399  
TWAIN, Mark, 50, 81, 82  
TZARA, Tristan, 75

## U

UDE, Wayne, 134  
UNAMUNO, Miguel de, 89  
USLAR PIETRI, Arturo, 22, 23,  
123, 127

## V

VALDEZ MOSES, Michael, 136, 138  
VALÉRY, Paul, 33, 286, 562  
VALLEJO, Cesar, 71, 72, 73  
VARGAS LLOSA, Mario, 15, 18, 19, 22, 23, 95, 96, 97, 112, 120, 121, 200, 536, 537  
VASCONCELOS, José, 17  
VÁZQUEZ, María Esther, 319, 331  
VENAYRE, Sylvain, 70, 482  
VERNANT, Jean-Pierre, 447, 448  
VERNE, Jules, 50, 206, 208, 441, 554  
VIALA, Alain, 14, 37  
VICO, Giambattista, 194, 195, 196, 197  
VILLEGAS, Jean-Claude, 73  
VILLON, François, 242, 243, 244  
VION-DURY, Juliette, 360, 543

VIRGILE, 430, 455, 458, 460, 461, 462, 463  
VISSET, Pascal, 33  
VOLTAIRE, 194, 195

## W

WALLERSTEIN, Immanuel, 99  
WARNES, Christopher, 106, 128, 130, 135, 138  
WEBER, Anne-Gaëlle, 34, 254  
WEIL, Simone, 196  
WELLS, H. G., 54, 201, 206, 217, 242, 275, 513  
WENDLING, Ronald, 494  
WHITMAN, Walt, 62, 215  
WILSON, Rawdon, 127  
WOOLF, Leonard, 25  
WOOLF, Virginia, 197, 216, 217, 225, 230

WORDSWORTH, William, 231, 249

## Y

YACINE, Kateb, 56  
YATES, Donald, 125  
YEATS, William Butler, 56, 225  
YURKIEVICH, Saul, 38, 116, 536, 547, 562

## Z

ZANGWILL, Israel, 214, 260, 272  
ZARD, Philippe, 87  
ZÉRAFFA, Michel, 324  
ZOLA, Émile, 22, 85, 107, 108, 210, 211, 247  
ZORRILLA, José, 82



## TABLE DES MATIÈRES

<b>Remerciements</b> .....	<b>3</b>
<b>Tableau synthétique des abréviations</b> .....	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>7</b>
<b>Méthodes d'une comparaison</b> .....	<b>9</b>
<b>La littérature latino-américaine au XX<sup>e</sup> siècle : discours et présupposés critiques</b> .....	<b>14</b>
L'Amérique latine et la quête de l'identité.....	15
Le « boom » et ses précurseurs : une vision téléologique ?.....	19
<b>Stevenson comme modèle heuristique : définition de la stratégie littéraire de Bioy Casares, Borges et Cortázar</b> .....	<b>24</b>
Stevenson, écrivain liminal.....	24
Borges, Bioy Casares, Cortázar : 1935-1955, une expérience esthétique.....	28
Définition du corpus.....	31
<b>Bilan critique : les enjeux d'une comparaison</b> .....	<b>33</b>
Stevenson, écrivain « révolutionnaire » ? .....	35
Nommer des stratégies .....	36
Axes d'organisation du travail .....	38
<b>PREMIÈRE PARTIE L'IDENTITÉ EN QUESTION</b> .....	<b>41</b>
<b>Chapitre 1 Des écrivains entre deux rives</b> .....	<b>45</b>
1. Stevenson et l'Amérique latine : échos et reflets d'une inspiration commune.....	47
2. Des écrivains entre deux rives .....	56
2.1. Écosse, Argentine et Amérique latine : similitudes politiques et culturelles.....	57
2.2. Se situer dans l'espace : nationalisme et cosmopolitisme .....	60
a. Contexte biographique : nation et déplacement .....	61
b. Le rapport aux centres .....	70
2.3. La stratégie littéraire.....	78
a. Échapper aux traditions nationales .....	78
b. Rationalisme et Occident : un point de vue critique .....	87
2.4. Des écrivains semi-périphériques ? .....	94
<b>Chapitre 2 Théories et pratique de l'anti-réalisme</b> .....	<b>105</b>
1. Territorialisation et déplacement, un imaginaire en question .....	107
1.1. Contre le réalisme : positions théoriques.....	107
a. Le modèle Stevenson.....	107
b. La révolution latino-américaine.....	111
c. Nommer une pratique .....	119
1.2. Topographie d'un genre : <i>romance</i> , réalisme magique et territorialisation de l'imaginaire .....	121
a. Le réalisme magique, un concept introuvable ? .....	123
b. <i>Romance</i> et « réalisme magique » : formes et interprétations d'une filiation .....	128
c. Que dit le <i>romance</i> sur le réel ? Les ambivalences de l'anti-réalisme.....	135

d. Pour un réalisme de la distance .....	139
2. Interroger le réel.....	144
2.1. Une géographie fictionnelle en mouvement.....	144
a. Un déplacement géographique.....	144
b. Du déplacement métaphysique : un réel perturbé .....	149
2.2 L'autre dans la maison.....	154
a. Figures du double.....	154
b. Rêves, folies, hallucinations : un régime paranoïaque .....	157
3. Une poétique de l'anti-réalisme ?.....	161
3.1. Qui croire ? Modes narratifs et représentations du surnaturel.....	162
a. Définition du mode narratif .....	162
b. Le mode narratif fantastique.....	164
c. Le mode narratif magico-réaliste .....	167
3.2. L'impossible unification des modes narratifs .....	170
a. Narrations hétérogènes : The Master of Ballantrae et Plan de evasión.....	170
b. L'effet de mise en recueil : l'impossible unification d'un domaine de représentation.....	177
3.3. Du néo-fantastique à la définition introuvable.....	180
<b>Conclusion Une utopie littéraire ? .....</b>	<b>183</b>
<b>DEUXIÈME PARTIE STRATÉGIES GÉNÉRIQUES .....</b>	<b>185</b>
<b>Chapitre 3 La sphère et le labyrinthe.....</b>	<b>189</b>
1. La révolution polyphonique : le discours dominant sur la littérature latino-américaine .....	189
1.1. Le baroque et l'excès.....	190
1.2. La pensée de la déconstruction.....	192
1.3. La fiction ulysséenne.....	194
2. Un contre-modèle : la littérature de genre .....	202
2.1. Construire une contre-histoire littéraire .....	204
a. Le plaisir de la lecture .....	204
b. La construction d'une autre histoire littéraire .....	211
c. La recherche d'un nouveau public .....	218
2.2. Codes et genres.....	226
a. Les effets du genre .....	226
b. Une fiction événementielle.....	229
c. L'art de la simplicité.....	235
3. Conclusion : la sphère et le labyrinthe.....	246
<b>Chapitre 4 Les pouvoirs de la littérature de genre .....</b>	<b>251</b>
1. Brouiller la surface : croisements et parodie.....	252
1.1. Théorie et pratique de la littérature de genre : l'impossible typologie .....	252
1.2. Dialoguer avec la littérature de genre : relectures et parodies.....	257
a. Jouer avec les conventions.....	257
b. Préfaces parodiques, narrations désinvoltes.....	261
c. Inventions ludiques, univers détournés.....	264
d. Circuler entre les genres.....	271
2. Surface et profondeur.....	279
2.1 Stevenson et la profondeur épique.....	281
2.2. L'ouverture à l'universel.....	285
2.3. Mises en pratique : les voies de l'universel.....	289
a. Brouillages axiologiques .....	289
b. L'image comme absolu .....	293
3. Conclusion : l'épique, valeur suprême de la fiction ? .....	303
<b>Chapitre 5 La fable, forme idéale de la fiction .....</b>	<b>309</b>
1. Fables et formes brèves .....	309
1.1. Conte et nouvelle : la difficile émergence d'une pensée de la forme brève .....	309
1.2. Vers la fable : de Poe à Cortázar, théories de la forme brève .....	312

a. Edgar Allan Poe, un modèle à suivre.....	312
b. Borges, Cortázar, Stevenson : réflexions sur la forme brève .....	316
1.3. Poétiques de la fable .....	323
a. La fable, une « utopie générique » ?.....	323
b. Stevenson et la fable comme espace flou .....	326
2. Écrire la fable.....	330
2.1. La double histoire.....	331
2.2. Enchâsser les récits .....	340
2.3. La fable et son déploiement : de la relecture permanente .....	347
2.4. La fable et son commentaire .....	355
<b>Conclusion Pour un récit poétique .....</b>	<b>365</b>
<b>TROISIÈME PARTIE DU ROMANCE À L'ÉPIQUE .....</b>	<b>367</b>
<b>Chapitre 6 Une géographie imaginaire à l'épreuve de l'autre.....</b>	<b>371</b>
1. Parcours à travers les espaces de la fiction .....	372
1.1. Partir ou rester : l'ambiguïté des mondes initiaux.....	374
a. « Casa tomada » et « Will O'the Mill » : deux fictions du dilemme.....	374
b. Villes et maisons : l'angoisse du monde clos.....	379
1.2. Frontières et passages : pouvoirs de l'espace intermédiaire .....	384
1.3. L'autre royaume, ou le retour vers le passé.....	390
a. L'envahissement par le passé.....	390
b. Visages de l'autre royaume .....	393
2. Rencontres avec l'autre .....	408
2.1. Robinsonnades .....	408
2.2. Zones de contact : « The Isle of Voices », « El Sur », « La noche boca arriba » .....	418
3. Conclusion : le jardin aux sentiers qui bifurquent .....	426
<b>Chapitre 7 « A near neighbourhood with epic ».....</b>	<b>429</b>
1. Réécritures épiques .....	430
1.1. Odyssées .....	431
a. Bestiario, une Odyssée avortée .....	432
b. The Wrecker et l'impossible retour à Ithaque .....	442
c. La « seconde Odyssée », et quelques réflexions borgésiennes.....	450
1.2. Voyages au pays des morts .....	455
1.3. Épopées nationales .....	465
1.4. Gloire et infamie.....	474
2. Nouvelles formes de la naïveté épique.....	479
2.1. Histoires circulaires.....	481
a. La boucle infinie : voyage dans l'espace littéraire .....	481
b. Circularités narratives .....	484
c. De Coleridge à Stevenson : Borges et la création circulaire.....	490
2.2. Figures de l'éternité.....	496
2.3. Le flux et le reflux : images stevensoniennes de la naïveté épique.....	503
3. Conclusion : une narration aux mille tours.....	508
<b>CONCLUSION LA CARTE ET LA FABLE .....</b>	<b>511</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>517</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>533</b>
<b>INDEX NOMINUM.....</b>	<b>565</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>571</b>

