

1999 - Año 1 - Nº 1 - ISSN EN TRAMITE

Cuadernos de
Lenguas
Modernas

CLM

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Decano
Prof. Guillermo A. Obiols

Vicedecana
Prof. Adriana Boffi

Secretario de Asuntos Académicos
Prof. Gonzalo de Amézola

Secretaria de Posgrado
Dra. Amalia Eguía

Secretaria de Investigación
Dra. Silvia Mallo

Secretario de Extensión
Prof. Carlos Carballo

Área de Actualización y Perfeccionamiento Docente
Prof. Cristian Vaccarini

Área de Asuntos Estudiantiles y Relaciones Institucionales
Lic. Gisela Lamas

Área de Ingreso
MSc. Susana Sautel

Área de Infraestructura
Prof. Paula Palacios

Área de Coordinación Técnico - Administrativa
Prof. Luis Viguera

DEPARTAMENTO DE LENGUAS Y LITERATURAS MODERNAS

Directora

Profesora: Beatriz Cagnolati

COMITÉ EDITORIAL CUADERNOS LENGUAS MODERNAS

Prof. Isabel Vázquez de Martella

Prof. Marie France Jamin

Prof. Laura Andreau

Dr. Miguel A. Montezanti

Trad. Silvia S. Naciff

Prof. Valeria Guzmán

Trad. Víctor Sequeiros

Trad. Andrea Olaiz

COMITÉ DE REFERATO

Prof. Márgara Averbach (UBA)

Prof. Estela Blarduni (UNLP)

Prof. Beatriz Legorburu (UNLP)

Dra. Andrée Manseau (Universidad Toulouse - Francia)

Prof. Duarte Mimoso Ruiz (Universidad Toulouse - Francia)

NOTA EDITORIAL

Pobres y ricos... ¿también en la universidad?

Numerosos humanistas y científicos sociales que se ubican en una perspectiva crítica habían anticipado, hace ya años, que las políticas neoconservadoras llevaban a una polarización de la sociedad, al ahondamiento de la brecha entre ricos y pobres hasta convertirse en un abismo casi infranqueable. Hoy el tema es de dominio público: Bill Gates, en un año, duplicó su fortuna llegando a acumular 90.000 millones de dólares; como contrapartida, en nuestro país, 4.500.000 chicos viven bajo la línea de pobreza y deben atender todas sus necesidades, es decir, sobrevivir apenas, con dos o tres dólares por día.

Hasta hace unos años parecía que la universidad constituía un mundo aparte: las más o menos crónicas penurias presupuestarias, con alguna aislada excepción, abarcaban a todas las universidades, a sus distintas facultades, carreras y profesores. Las políticas implementadas en los últimos cinco años han significado la puesta en marcha de un proceso de "struggle of life" digno del mejor darwinismo social y ya es posible avizorar que en el conjunto de las universidades, facultades, carreras y profesores ricos, o que al menos tendrán un buen pasar, y muchas universidades, facultades, carreras y profesores decididamente pobres.

La acreditación de carreras de grado y posgrado, el acelerado desarrollo de este último nivel, la categorización de los docentes en la escala "A" a "D" primero y "I" a "V" luego, el programa de incentivos

a dichos docentes, los fondos concursables FOMECA son, entre otras, las políticas que llevan en la dirección señalada.

Para cualquier carrera hay un círculo de riqueza o del buen pasar, que puede arrancar con:... presencia de varios docentes categorizados I o II, proyectos de investigación acreditados y subsidiados, mayores dedicaciones, "papers" en revistas con referatos, fondos FOMECA para equipamiento y formación de becarios y/o tesis, posgrado acreditado y categorizado, ... más docentes mejor categorizados...

Inversamente hay un círculo de la pobreza que puede partir de la ausencia en una carrera determinada de docentes categorizados y continuar con carencias en todos los otros rubros.

Las reglas de juego de la categorización y la acreditación son las mismas para todos: posgrados, publicaciones con referato, proyectos de investigación, becarios y tesis. Pero aplicadas a disciplinas que han seguido derroteros muy distintos dan por resultado diferencias abismales: en Física, Química o Biología, para poner tres ejemplos, hace décadas que en casi todo el mundo se trabaja con estas reglas; en Derecho, Arquitectura o Bellas Artes, no sólo son, en general, una novedad, sino que en algunos casos, aplicadas acríticamente, pueden llegar a ser una aberración.

¿Qué pasa en este marco con la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación? A poco que se reflexione será fácil advertir que la situación y las posibilidades de sus distintas carreras son diferentes frente a las reglas de juego planteadas, aunque está claro que en su conjunto las humanidades y las ciencias sociales no son favorecidas.

¿Cómo debería ubicarse la Facultad frente al nuevo panorama? Nuestra respuesta sólo puede esbozar algunos lineamientos. No se debería reaccionar de un modo conservador o fundamentalista, negando en su totalidad las nuevas reglas; no se puede añorar, sencillamente porque no hay ni lo hubo, un “paraíso perdido”. Tampoco nos podemos subir alegremente al barco del mercado y la globalización que sólo ofrece espejismos. Quizás debiéramos adoptar una actitud crítica y reflexiva, la que supuestamente nos caracteriza como humanistas o científicos sociales en nuestros estudios e investigaciones, para comprender y valorar adecuadamente las reglas de juego que se plantean a las universidades, comprender la situación concreta que vivimos y dar una respuesta matizada. También deberemos adoptar una actitud solidaria para que la “struggle for life” no lleve al “¡sálvese quien pueda!” de los naufragios.

Seguramente los “Cuadernos del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas”, valioso testimonio de la labor de nuestra Facultad, no escapan a la problemática planteada en estas líneas.

Prof. Guillermo A. Obiols
Decano

Prólogo

La curiosidad y el incesante deseo de conocer constituyen algunas de las características fundamentales de la esencia universitaria. Si a ello unimos una sólida formación de base, seriedad en el tratamiento del conocimiento, entusiasmo y trabajo continuo, el resultado que se obtiene seguramente es la excelencia.

El Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas, consciente de la necesidad de ofrecer un espacio a docentes investigadores, graduados y estudiantes avanzados con inquietudes de publicar sus saberes, a fin de darlos a conocer a la comunidad especializada en las áreas de nuestra formación, emprendió un lento pero seguro camino. Así pues, durante los últimos meses de gestión de mi antecesora, la Prof. Adriana Boffi, nació la idea de una publicación departamental.

Siguieron largas e innumerables reuniones técnicas que fueron dando forma al primer número de esta publicación. Para llegar a tan ansiado momento, el Comité Editorial observó cada uno de los detalles: desde la redacción del reglamento fundacional hasta el título, que no busca pretensión alguna más que el contenido de lo presentado; desde la lectura y preselección de artículos hasta la cuidadosa convocatoria a referatos internos y externos en base a las informaciones aportadas por los Docentes del Departamento.

Siento que es fundamental destacar la dedicación puesta de manifiesto por el Comité Editorial, conformado por un grupo humano que desde los primeros encuentros tuvo como objetivo y convicción sortear los escollos que toda nueva tarea acarrea.

Vaya también mi saludo a las autoridades de la Facultad que se mostraron sensibles para impulsar este proyecto como así también mi agradecimiento a la Secretaría de Extensión, al Departamento de Medios Audiovisuales y a la Fundación Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, a los autores y a los evaluadores de los trabajos que sumaron su esfuerzo para llegar a la meta que nos habíamos propuesto.

Con profunda satisfacción presento los *Cuadernos de Lenguas Modernas* augurándoles larga y prolífica vida.

Beatriz E. Cagnolati
Directora Dpto. de Lenguas y Literaturas Modernas

IMAGES de la FRANCE dans L'OEUVRE de BIOY CASARES

Nataline Gambin

Ce mémoire de maîtrise, dirigé par le Directeur de Recherches Madame Andrée Mansau, a été soutenu le 12 février 1996 à l'Université de Toulouse-le-Mirail, Lettres Modernes (Littérature comparée) ayant obtenu la mention Très bien.

Images de la France dans “L’Invention et la Trame” de Bioy Casares

Nous montrerons à partir de L’Invention et la Trame¹ que l’oeuvre d’Adolfo Bioy Casares s’inscrit et se produit dans un espace imaginaire, où le langage se répète lui-même. Nous sommes d’accord avec la plupart des critiques qui classent l’oeuvre de Bioy Casares dans “le fantastique” mais pour y parvenir il réalise un long processus de magicien pour rendre vraisemblable “*ce que je n’ai pas vu mais que quelqu’un d’autre a vu, quelqu’un qui mérite ma confiance...*”² “*La magie consiste en ce que toutes les images représentent le même endroit³ et la glace pourrait être le modèle de la littérature fantastique qui me plaît. À cause de sa netteté*”⁴. Images, mondes imaginaires, sont des espaces intérieurs et extérieurs où le réel et le vrai sont imités, falsifiés ou même annulés. L’image se donne comme réalité et constitue le champ de l’altérité et du possible. Des centaines de noms, de mots, d’expressions en Français sont de faibles images de la France. Ce sont des références à l’espace géographique, de simples renseignements pour créer l’atmosphère. D’habitude, Bioy Casares, homme d’une érudition surprenante, cache ses pistes et prend plaisir à ne parler que de la vie quotidienne car “*j’écris pour les lecteurs, parce que je crois que les livres sont des machines...ce qui compte c’est la machine écrite et le lecteur. L’auteur n’intéresse pas*”⁵. Sa collection de phrases, de portraits, sont des repères circonstantiels de ses abondantes et hétérogènes lectures. Nous retrouvons toujours des allusions, dans Guirnalda con Amores ensemble de textes, d’aphorismes, de réflexions, qui nous permet d’approcher même si ce n’est qu’imparfaitement son mode de vie: “*que ta vie ressemble à une description de ta vie*” conduit son écriture vers cette union de vie et de littérature puisque par “*les digressions, la vie entre dans les écrits*” et que “*l’oeuvre n’est que le miroir du créateur*”. Sa volonté est de faire toujours mieux et si la tâche n’est pas facile, il éprouve le plaisir de la réalisation: “*La discipline dans laquelle nous sommes des érudits nous plaît. Nous assistons là à l’exercice adroit de notre intelligence.*” Sa conception du monde, de l’homme, de l’amour et son goût du fantastique sont romantiques. L’idée du monde traversé par de grandes forces et l’amour impossible capable de mettre l’homme en communication avec les mystères du monde datent du XVIII^e et du XIX^e siècle. À l’évidence cette conception a pu se développer à partir de l’érudition de Bioy Casares qui connaissait les écrivains et les théories romantiques. Dans L’Autre Aventure⁶ il évoque son travail, ses lectures, ses discussions soutenues avec Borges et Silvina Ocampo et leur passion commune pour les livres.

Bioy Casares et son temps

"Tous ceux qui nous sommes formés sous la triomphale république avant le 43, nous partageons, en quelque sorte, la hautaine et simple conviction et ceci non sans opposer une résistance de l'instinct, nous admettrons que d'un immigrant on peut obtenir un authentique gaucho..."⁷

Les Bioy, les Casares, comme les Ocampo, les Sanz Valiente, les Anchorena, les Lynch..., appartiennent à des familles puissantes, d'origine française, espagnole, anglaise qui se sont installées depuis les débuts du XIX^{ème} siècle, quelques unes même avant, et qui ont collaboré et participé à l'organisation et à la formation de l'Argentine. Vers 1750 les Casares sont déjà en Argentine et les Bioy en 1835.

Ces familles traditionnelles, de "porteños", avec des conventions fortement senties et vécues, cosmopolites, habitent à Buenos Aires, la "gran aldea" et possèdent une "estancia" (ou plus), immense domaine dans la Province de Buenos Aires. Leur regard se tourne, c'est évident, vers la culture européenne. L'architecture de Buenos Aires et de La Plata, fondée en 1882, en sont un exemple. Paris, ville lumière, est la ville d'élection pour tous les intellectuels de l'époque. Gombrowicz, qui à cause de la guerre, reste à Buenos Aires, invité à dîner chez Silvina Ocampo et Bioy Casares, avec à table José Bianco, Mastronardi, Manuel Peyrou, Jorge Luis Borges, en 1942, dira: *"ils sont très préoccupés de ce qui se voit et se dit à Paris"*.

C'est entourée de cette haute société que Victoria Ocampo fonde SUR, revue lue en Argentine et dans les pays de langue espagnole, mais aussi aux Etats-Unis, en France... Au dire des gens de l'époque, SUR, était la revue d'une élite reconnaissable par son attitude "extranjerizante", c'est à dire tournée vers l'extérieur, vers l'étranger. Sartre, Camus, Drieu La Rochelle, Herbert Read, Graham Greene, Emmanuel Mounier, María Rosa Oliver et beaucoup d'autres écrivains, philosophes, critiques figurent parmi les collaborateurs de SUR. Bioy Casares dit y avoir participé "de loin". Sans le dire il ne les aimait pas, Victoria et ses amis l'étouffaient. Ses parents, amis de Victoria, la considéraient un grand écrivain. Elle occupait une place très importante dans les milieux cultivés "porteños". Victoria appelait Adolfo, chaque fois qu'un visiteur étranger venait à Buenos Aires et n'admettait pas d'excuses. En 1931, lui, jeune écrivain de 17 ans, avec des goûts personnels formés à partir de ses lectures et de ses voyages, ne coïncidait pas avec ceux de Victoria. *"Elle a été toujours comme ça"* dit-il. Elle avait l'habitude de disposer de la vie des autres sans leur demander leur avis. "La Nación" rapporte qu'en 1970,

de passage à Paris, Bioy Casares va à l'hôtel où est logée Victoria et se fait annoncer: "*Dites-lui, son beau-frère*". Elle répond, très fort, d'en haut: "*Je n'ai aucun beau-frère... Ensuite, elle se ravise*".

Malgré tout, Bioy Casares appartient à l'entourage de Victoria, à San Isidro, il connaît Borges en 1932. En 1934, conseillé par ses parents, il connaît Silvina, dans la maison qu'ils habiteront après 1940, date de leur mariage. Elle faisait de la peinture et son atelier se trouvait au sixième étage.

Dans son Autochronologie et dans le style qui le caractérise nous retrouvons ses peurs, ses joies, ses lectures, ses amis, ses amours, ses voyages, ses livres. Mais c'est surtout dans ses articles de journaux, ses courts récits ou "histoires brèves" où pointe l'humour, le "clin d'oeil" avec le lecteur, et dans les nombreux entretiens, qu'Adolfo Bioy Casares parle avec orgueil de ses origines françaises, de la France, de la "Pampa" et du "Gaúcho". Dans la vaste production de Bioy Casares, romans, contes, histoires, récits, des noms propres, de noms de lieux, des expressions, des transcriptions de quelques vers renvoient des images de la France, et une lecture plus attentive nous permet de retrouver l'influence exercée par les moeurs, la philosophie, la culture françaises.

Les Bioy et les Casares

Adolfo Bioy Casares est né le 15 septembre 1914 à Buenos Aires, au N° 1400 de la rue Uruguay, la maison de sa grand-mère et plus tard la famille s'installe au N° 174 de la rue Quintana, où il dit avoir été heureux. Les étés se passaient à la "estancia" El Pardo, propriété des Bioy et ensuite à la estancia des Casares, San Martín à Cañuelas, les boîtes de "dulce de leche" disaient: "La Martona, San Martín, Cañuelas". Il était très heureux à Pardo, la estancia de son père, car il était le seul enfant, il faisait ce qu'il voulait, il montait à cheval avec des "gauchos". Dans un entretien avec Fernando Sorrentino il dit: "*ça a été mon paradis terrestre*". Tandis que chez les Casares il y avait toute la famille et tous les cousins. En vérité il est tombé amoureux de plusieurs de ses cousines mais c'est la fille de "los caseros" qui lui a fait connaître la "*topographie du corps féminin dans une gloriette de lauriers*". La société des cousins était la loi de la "selva", heureusement il était le plus petit, ce qui lui épargnait leur méchanceté mais il devait être toujours alerte.

Dans Adolfo Bioy, después del 900^B, il raconte l'origine des Bioy et des Casares. Bioy père était un "hombre de a caballo" ami du "Cacique Catriel". Né en 1882, avocat, il était un grand connaisseur du champ de la Province de Buenos Aires, de ses habitants, de leurs habitudes mais un mauvais administrateur, la "estancia" donnait des pertes voilà pourquoi son père la donne à bail. Adolfo Bioy Casares enfant regrettait ne plus pouvoir y aller, et quand en 1927/28 la famille fit

un voyage en Egypte, en voyant les chameaux et les zébus il disait: "*si je pouvais les emmener à Pardo...*". Tout ce qu'il voyait était en étroit rapport avec la estancia de Pardo. Non pas que sa vie à Buenos Aires ne fût heureuse, mais ses parents sortaient le soir et lui, il avait peur qu'ils ne reviennent plus. Pardo était l'image du bonheur.

Ses études primaires sont faites à la maison, il avait des institutrices et les examens il les passait à l'École Roca; en général les résultats n'étaient pas brillants. Aujourd'hui il pense que ses parents auraient dû l'envoyer à une école. Il n'aurait pas eu à réaliser le "terrible effort" d'affronter le professeur d'algèbre qui ne lui pardonnait pas qu'il n'y comprenne rien, heureusement un autre professeur de mathématique Felipe Fernández, lui a montré "*la beauté des mathématiques et de la méthode*" et l'a convaincu qu'il n'était pas aussi bête, conclusion à laquelle Bioy Casares était parvenu grâce à son premier professeur d'algèbre. S'il n'a pas mis le nom de ce professeur à un de ses personnages, c'est que le fils du professeur est devenu son ami.

Il était très jeune et il lisait beaucoup. Il voulait écrire un livre pour sa cousine de laquelle il s'était épris, sans savoir qu'un jour il serait écrivain, parce qu'à ce moment là il voulait être centre-forward d'une équipe de football; ensuite il a commencé à jouer au tennis; son ambition était de devenir champion mondial de tennis, ce n'est qu'en deuxième année de bac - 5^{ème} en France - avec l'Introduction à la Littérature qu'il s'est intéressé et qu'il a commencé à écrire. Mais du temps qu'il aimait sa cousine, il a commencé à lire Petit Bob de Gyp, comtesse de Nartel.

Dans un autre entretien avec F. Sorrentino il lui raconte comment il est allé chez le libraire de la rue Florida, Espiasse, ami de son père qui lui a vendu "seulement" Petit Bob, le préféré de sa cousine, heureusement, c'est que Espiasse pensait que ces livres n'étaient pas convenables pour un enfant de son âge, situation qu'il ne comprenait pas car chez lui on disait que "*tous les livres se divisaient en bons et mauvais livres. Que les mauvais livres ne se lisaient pas, non qu'ils fussent scabreux mais parce qu'ils étaient bêtes, qu'ils ne méritaient pas d'être intellectuellement admis*".

Il était orgueilleux de ses parents, ils avaient des amis en France qui leur envoyaient des essais, par exemple le psychologue Georges Dumas leur a envoyé en 1919 une lettre et un dépliant avec les publications de la Sorbonne, avec un article de Langevin qui présentait Einstein et un article de Dumas qui présentait Freud. Ses parents, "et tout les deux" étaient intéressés par ces sujets parce que Dumas "*avait mis, en français: Pour Adolfo et Marta Bioy. Cordialement*".⁹

Après le bac il commence le Droit, il se souvient que pour passer l'examen de Droit International, il a dû lire six milles pages. Il a été vite découragé.

Au bout d'un an ou deux il abandonne le Droit et s'inscrit à la Faculté de Philosophie et Lettres. Il voulait devenir écrivain, mais là encore il se sentait très loin de la littérature. Conseillé par Silvina Ocampo et Jorge Luis Borges, il abandonne ses études et propose à ses parents d'aller à Pardo pour travailler "*de la sorte je retournais au paradis perdu*". En réalité il avait même pensé à une île du Pacifique, à Somosa, mais Pardo était plus près. C'est, dit-il à F. Sorrentino, le troisième échec de sa vie, parce qu'il a été un très mauvais administrateur.

A l'âge de 17 ans son snobisme littéraire - "*un esnobismo literario fuertísimo*" - le portait à lire "*ce que je comprenais et ce que je ne comprenais pas, ce qui me plaisait et ce qui ne me plaisait pas*" Lessing, Goethe, Hegel, Kant.

"J'ai toujours eu une espèce d'orgueil intellectuel qui me poussait à croire que je pouvais tout comprendre et que plus tard je pouvais agir d'après cette compréhension. Mon premier échec a été quand je ne comprenais pas l'algèbre, à l'école; mon second échec a été quand j'écrivais mal en croyant que j'écrivais bien. Mais dans un certain sens je croyais que mon intelligence souffrait d'éclipses ou qu'elle était malade, et qu'un jour elle irait mieux. Je croyais aussi à la liberté et à la multitude du monde, au monde comme quelque chose de varié et d'immense".

Cette idée de la variété le poussait à jouir de vouloir tout connaître, tout comprendre et aussi d'être plusieurs. Le culte pour la liberté lui faisait préférer le surréalisme à une écriture qui se cherche volontairement. Il croyait que le surréalisme englobait toute la réalité. Ce n'est qu'après une conversation avec J. L. Borges qu'il changera d'avis et que sa sympathie se tournera vers le XVIII^e siècle, qu'il aimait déjà mais qui lui plaira encore plus: Johnson, Boswell, Voltaire, les encyclopédistes, Diderot, Gibbon à qui il préfère Voltaire, peut-être à cause de son style transparent, "*c'est comme s'il parlait*".

Le Français, il l'a appris chez lui, tout petit. Il dit lui-même qu'il a été "*un Français analphabète*", tandis que l'Anglais il l'a appris plus tard, mais s'il peut lire l'anglais il parle mieux le français. L'éducation de l'époque, mais aussi parce que son père, fils de Français, a été élevé en français. Naturels du Pays Basque français, son grand-père et sa grand-mère étaient Français. Jean-Baptiste Bioy et Louise Domecq, riches commerçants quincaillers, on disait qu'ils avaient fait leur fortune avec le fer espagnol, meilleur marché. Les Domecq appartenaient à la petite noblesse. Appauvris ils étaient méprisés par les Bioy. Et les Domecq méprisaient les Bioy pour être des nouveaux riches qui fabriquaient des vis. On dit aussi que les Bioy avaient été Huguenots, chose que cachent les Bioy, aujourd'hui très catholiques.

“Ma grand-mère est venue en Argentine, et a été élevée ici; elle était née à Jasses, le village des Domecq, près d’Oloron, le village des Bioy. Cette dame, était sous la protection des constructeurs du “Ferrocarril Oeste”. Mon grand-père l’a connue, ils se sont mariés et sont partis à la Guardia del Monte, où on leur a donné une propriété” (un campo)¹⁰.

Ensuite ils ont acheté Pardo qui avait été loué au père du grand-père de Bioy Casares en 1835. Ils ont eu beaucoup d’enfants parce que son grand-père Bioy voulait peupler la Province de Buenos Aires. Aujourd’hui le seul descendant qui porte le nom est Adolfo Bioy Casares.

“Dans le Béarn il y a des jeunes Bioy. Nom, qui se prononce en Argentine comme dans le Béarn [bjoj] il n’y a que les Français d’ailleurs qui disent [biua]; dans le Béarn le i est i, le o est o, etcétera: Les lettres sont faites pour être prononcées: ils prononcent toutes les lettres. Et Jasses, ils le prononcent Yases, et non Yas, comme à Paris. Et ils parlent un français qui ne ressemble pas au français.”¹¹

“Il y a quelques années nous étions en Espagne, avec Silvina et elle a eu un coup de pression artérielle; nous sommes allés à Pau, pour qu’un cousin de mon père la visite parce qu’il est cardiologue. Et à Pau..., nous sommes restés des mois entiers. Et là, j’ai appris beaucoup de choses. Par exemple, les Béarnais disent que le Béarn a annexé la France et non à l’envers. Parce qu’Henri IV, le roi le plus important de la France, pour une messe s’est annexé à Paris... et aussi que dans les veines des tous les Béarnais il y a du sang royal, parce qu’Henri IV couchait avec toutes les filles du pays.”¹²

Du côté des Domecq, Ruskin était un anglais très riche. Parmi ses amitiés il y avait un monsieur Domecq. Au cours d’une conversation, ils conviennent d’introduire le Cognac en Angleterre, et pour ce faire il fallait un nom de la noblesse, Domecq. Ruskin père mit l’argent, Domecq son nom et son savoir sur le cognac. Voilà la démonstration que les Domecq ont toujours été en rapport avec le cognac. *“J’ai su, quand j’ai été à Jasses, que les Domecq de l’Espagne, vont presque tous les ans à la source, c’est à dire au tout petit village de Jasses qui ne figure même pas sur les guides de tourisme”.*

Quant aux grands-parents Casares, la Grand-mère Hersilla Lynch appartient à une famille d’origine irlandaise. Il y a des Lynch au Chili et en Argentine. Née en Argentine et fille d’Argentins, son père Lynch et sa mère María Inés Martínez de Hoz, qui préférait Martínez. “Unitaires”, ils ont été poursuivis par les

milices de Rosas. Bioy Casares dit que chez lui, il y a encore des assiettes bleues, que la famille cachait pour que la Mazorca ne les voie pas. La Mazorca a tué un certain capitaine Lynch qui s'embarquait pour Montevideo. Ces Lynch sont apparentés avec George Moore et avec le juge Lynch qui a inventé "el linchamiento"¹³, mais les Lynch de l'Argentine ne sont pas aussi violents.

Les Casares sont arrivés en Argentine au XVIII^e siècle, il y en a aussi à l'Uruguay. Les Casares arrivent vers 1750. Un Casares après les journées de mai 1810, a été consul espagnol. C'était une famille nombreuse, qui a voulu acheter la Recova, mais Rosas la vend aux Anchorena. "*Mon grand-père Casares était un monsieur très riche qui croyait aux grandes industries selon le système américain*"¹⁴. Il a eu l'idée de créer une industrie laitière pour abaisser la mortalité infantine, "La Martona", a été une entreprise florissante en Argentine qui vendait aussi du "dulce de leche" avec des recettes de cuisine de María Ignacia Martínez de Casares et de Dalmacia Sáenz Valiente, deux dames de la haute société "porteña". Quand son grand-père meurt, on découvre que La Martona est au bord de la faillite. Vicente Casares remet l'usine en marche. C'est immédiatement après la Première Guerre, la grand-mère est envoyée en France pendant deux ans, pour faire des économies, la vie étant moins chère en France qu'en Argentine. C'est Vicente Casares qui a introduit la race Shorthorn et les premières vaches hollandaises en Argentine et il a peut-être été le premier exportateur de blé. La estancia s'appelle San Martín parce que le patron de Buenos Aires est San Martín de Tours. L'emplacement primitif est occupé aujourd'hui par le Club La Martona¹⁵.

L'Invention et la Trame

Bioy Casares publie son premier livre Prólogo à l'âge de quinze ans. Depuis il n'a cessé de produire: vingt-cinq tomes de romans, contes, nouvelles où le narratif l'emporte sur quelques essais, quelques miscellanea, où paraissent occasionnellement des poèmes. De son théâtre il a seulement publié une tragicomédie en un acte: Sept rêveurs (Siete soñadores), deux comédies inédites: La isla o del amor (1950) et la Madriguera. El general o La Cueva de vidrio de 1971. Il garde sans publier trois gros cahiers de voyage et deux romans. De son oeuvre qui a précédé L'Invention de Morel, ses six premiers livres¹⁶, il a dit à Sorrentino, qu'il les méprise, d'abord parce qu'il a commencé par ses rêves, "*qui peuvent être amusants pour celui qui rêve et non pour celui qui les écoute*"¹⁷, "*la longue période de livres que je n'ai pas finis et de livres que je ne devais pas publier...*". Il n'aurait jamais l'idée de les éditer à nouveau, même pas comme curiosité. L'édition de Dix-sept coups contre l'avenir, dit-il a "*sans doute été payée par mon père*" car le

propriétaire Torrendell n'allait pas risquer son argent avec un jeune homme de 17 ans, inconnu comme écrivain et qui en plus signait sous un pseudonyme. La critique ne lui était pas favorable; avec la publication de Caos, quelqu'un, il dit ne plus se souvenir du nom, sans doute La Nación lui recommandait d'abandonner le métier d'écrivain et d'aller planter des pommes de terre.

Dans l'introduction de l'édition de 1992 de L'Invention et La Trame Marcelo Pichon Rivière part de L'Invention de Morel, roman de 1940. Une chronologie de cette période se trouve dans Apprentissage¹⁸ et dans Autochronologie¹⁹, car l'oeuvre qui l'a précédée est "illisible". Il considère que la division qu'il établit n'implique pas la supposition d'une évolution rigide dans l'oeuvre de Bioy Casares, parce que les éléments récurrents sont présents dans l'ensemble de sa production. En effet nous pouvons retrouver des projections réélaborées dans des contes postérieurs. *"Les visions des débuts d'un écrivain ne se perdent pas et se substituent dans d'autres; simplement, il y a multiplicité dans les variations, diversité dans la récurrence"*. Toujours dans le Prologue, Pichon Rivière dit que: *"L'Invention de Morel est le roman de l'inventeur; Le Rêve des héros celle du narrateur; Dormir au soleil celle de l'écrivain satirique. Dans les contes, par contre, il y a un va et vient, de l'inventeur, du narrateur et de l'écrivain satirique"*.

Univocité de L'Invention et la Trame

L'invention

Bioy Casares n'a jamais abandonné le thème de l'amour, de la communication et de la solitude, même si avec Borges, Mallea ou Sábato, il appartient aux romanciers éloignés de n'importe quel engagement, ils le sont tous avec l'homme. L'adoption du titre L'Invention et la Trame dépasse l'habitude des maisons d'édition ou du compilateur de se référer aux deux titres, L'Invention de Morel et La Trame Céleste car l'amour frustré pure aspiration d'une intensité très diverse d'une histoire à l'autre, la rigueur de la composition dans le déploiement de l'élément fantastique et la minutieuse explication finale, la réversibilité du temps et la pacte faustien sont déjà présent dans L'Invention de Morel. Après 1954 la caractérisation psychologique des personnages est plus marquée. Quant à l'espace où les détails topographiques abondent pour faire vraisemblable il devient, avec ses imprécisions, les errances du protagoniste à la recherche de son identité²⁰. En 1940, commence une nouvelle période dans la recherche d'un mode d'expression plus adéquat, quoique Louis Grève, mort publié en 1937, reparaisse dans Los novios en tarjetas postales²¹ et L'Invention de Morel préfigure Plan d'évasion, les deux possèdent en

commun la figure de l'alchimiste et les moyens pseudo-scientifiques pour obtenir la modification des sens, Morel et Castel sont des inventeurs passionnés pour la science au point de sacrifier la vie humaine. Le Château des Carpates et L'île du docteur Moreau de H. G. Wells surgissent spontanément. Dans L'Invention de Morel Bioy Casares ajoute à l'image le mouvement, la voix, le pouvoir de répéter des faits vécus. Il lui supprime la possibilité d'innover, de sentir, puisque ce serait l'immortalité complète et le lecteur sait que l'homme est mortel. Il dit "*l'invention devait être fantastique, non surnaturelle*". Réalité, le protagoniste et irréalité Faustine peuvent être réunis par une machine inventée par Morel, réalisme, fantaisie et science-fiction parviennent au difficile équilibre entre l'invention et le vraisemblable. L'homme qui obtiendrait ainsi la survivance de son image doit malgré tout mourir avant. La mort est justifiée par l'amour qu'éprouvent le narrateur-inventeur-Morel et le narrateur-fugitif pour Faustine. Si Morel ne peut pas la garder auprès de lui d'une autre façon, ils mourront et revivront cette dernière semaine passée ensemble, par l'intermédiaire du retour réglé des marées qui met en marche les machines. Par ailleurs, La Trame Céleste n'est pas que les tours réalisés par l'avion pendant son exercice de preuve, une sorte de réseau aérien, c'est aussi ce que trame la divinité, ce qu'elle a ourdi, c'est-à-dire la réalité prévue. Les Arabes disent que ce qui est écrit dans le ciel, est invisible et indélébile. Le sens classique de trame est l'ensemble de détails qui constituent un fond, un tout continu sur lequel se détachent les événements marquants: la trame du récit. Le dictionnaire Lexis, dit: 1/ cours de la vie, destinée et 2/ machination. Le sens est constitué par destinée et machination, et les récits de L'Invention et la Trame sont des cas individuels qui montrent comment se tissent les fils célestes. Comme Arachné, tout en défiant Athéna dans l'art de la tapisserie, tisse son réseau de chemins, fait de croisements complexes et incompréhensibles pour ceux qui ne voient que le revers de la trame, le dessin du tapis. Bioy Casares est un habile tisseur, il y a un dessin, un ordre, un centre dans le labyrinthe. Dans ses romans, ses contes, ses récits il y a l'effort soutenu d'éclaircissement, d'interprétation, de lecture de l'envers de la réalité, une recherche du sens de la trame céleste.

C'est à la "estancia" de Pardo que Bioy Casares a eu l'idée de L'Invention de Morel. "*C'est là, dit-il, qu'il a réfléchi sur l'immortalité, sur n'importe quelle forme d'immortalité, de durée et la possibilité d'une invention qui maintiendrait intacte, si ce n'est le corps au moins son image.*"²² Cette idée a été liée tout de suite à glaces. Depuis son enfance, les glaces l'ont toujours attiré, elles représentaient la part d'attraction du mystère, le charme de la merveille qui ne fait pas peur, qui ne trouble pas. Sa mère²³ possédait une glace triple et lui, il aimait à se regarder et à voir son image se multiplier.

Morel maître du destin, choisit quelques amis pour partager son sort. Pour Borges, un "*roman parfait*" où le nom de Morel évoque Moreau, le sinistre docteur de Wells, qui expérimente, lui aussi, avec la vie des autres, dans une autre île. Lorsque Fernando Sorrentino, lui demande si le nom de Morel est le Moreau de Wells, Bioy Casares répond que c'est Borges qui a eu l'idée parce qu'il croyait qu'il s'inscrivait dans la tradition de Wells, "*chose tout à fait vraie*"²⁴. Mais son motif en est tout autre. Il situe son récit dans une île du Pacifique, qu'il ne connaissait pas. Son héros est Vénézuélien, il n'en connaissait aucun et il devait donner au personnage un nom français. Mais il ne voulait pas un nom difficile à prononcer en espagnol, dans les deux langues Morel se prononce de la même façon. D'ailleurs, dans Plan d'évasion, il a fait de même avec Castel. C'est qu'en général, quand il utilise un nom français ou anglais il cherche le même effet. "*Parce que [...] la lecture devient horrible*"²⁵. Les rapports avec le roman de Wells: L'Île du Docteur Moreau, la machine inspirée par celle de Béliador et la ressemblance de Faustine avec L'Eve Future de Villiers de l'Isle Adam ont déjà été signalés par M^{me} Andrée Mansau²⁶. S'il n'est pas un homme de science comme Ernesto Sábato il est certain qu'autour des années 40, les thèmes scientifiques sont le stimulus de ses inventions et "le fantastique" de Bioy Casares a ses racines dans le monde de la physique²⁷, de la mathématique ou de la philosophie²⁸ sans fantômes ni horreurs et l'utilisation romanesque dans L'Invention de Morel, du temps, de l'amour, de l'incommunication qui se retrouvent le long de toute son oeuvre sont l'héritage de son passé, de son éducation et de ses lectures de romans français et anglais du XIX^e siècle. D'ailleurs la peinture, la sculpture et la mécanique ont depuis très longtemps été utilisées en vue de reproduire l'apparence de l'autre. La poupée-automate des Contes d'Hoffmann est mécanique, avec l'introduction de la photographie et du phonographe, l'image fabriquée devient, comme le reflet dans la glace, et plus exacte même, une existence indépendante du fabricant. Roland Barthes dans La Chambre Claire montre que l'essence de la photographie est de fixer un instant de l'existence de l'être c'est-à-dire qu'elle annonce la mort de ce qu'elle représente. Villiers de l'Isle Adam combine la photographie et le phonographe avec la mécanique, l'électricité et la chimie dans L'Eve Future et crée l'image d'une femme qui dépasse son modèle. Bioy Casares va plus loin, il réussit à éclairer un aspect de notre condition humaine car le perfectionnement et la multiplication des moyens de reproduction dont il dispose introduisent dans notre vie des changements incalculables. Depuis Villiers de l'Isle Adam, les techniques de reproduction ont fait des progrès considérables, cinéma, télévision, magnéscope, holographie mais Bioy Casares leur ajoute l'odorat et le toucher: d'un côté soucieux de vraisemblance mais non d'anticipation scientifique, d'un autre comme Borges, en partant d'une idée

arbitraire il développe rigoureusement les conséquences, ce qui entraîne des modifications de l'expérience humaine qui constate que la logique apparente des choses n'est pas toute la réalité. Villiers de l'Isle Adam s'étend très longuement sur les mécanismes de son robot et le réel est illusion tandis que Bioy Casares invente l'image totale. Le narrateur de L'Invention de Morel dans sa solitude poussé par cet amour fou éprouvé pour Faustine sait que l'éternisation de son image aux côtés de celle qu'il aime est obtenue au prix de sa vie. L'éternité devient ainsi une répétition comparable au processus de surpopulation décrit par Malthus qui fait dire au narrateur-fugitif:

*"car les images ne pourront voir les hommes, et les hommes, s'ils n'écoutent pas Malthus, auront un jour besoin du sol d'un paradis plus exigü, et ils détruiront ses occupants sans défense, ou bien les relègueront dans l'existence virtuelle et inutile de leur machine ébranlée"*²⁹.

C'est que les images ne nous feront pas entrer dans l'éternité, la preuve c'est qu'avant de disparaître, le narrateur se souvient de sa patrie qu'il aime malgré tout car elle possède l'unicité qu'aucune machine ne peut remplacer.

Quelques jours sur une île, c'est une invitation stimulante pour un groupe d'amis qui ignorent la fin. Une île représente aussi, le lointain, l'inaccessible; elle assure l'impunité pour la préparation du plan. Pour le narrateur du récit, l'île est aussi la possibilité d'un refuge, de protection. "*La Fable de Robinson, est une des premières habitudes de l'illusion humaine...*"³⁰

Réurrences

Parmi les éléments récurrents dans l'oeuvre de Bioy Casares, dans L'Invention de Morel nous trouvons la possibilité de l'immortalité, c'est-à-dire une sorte de durée dans le temps et à partir de certaines limites, et, comme conséquence de cette durée, la pluralité de mondes sans vases communicants. L'aptitude humaine, qui, avec rigueur et logique crée, les conditions matérielles pour cette duplication et projection de la vie ou de ses apparences dans le temps, ainsi que l'aptitude de pénétrer dans l'ordre de ce monde, qui au début effraie, comme un espace incompréhensible, donc non jouissable. La cruauté mécanique, avec laquelle quelqu'un dispose de la vie d'autrui comme les transmutations sensorielles des prisonniers dans Plan d'évasion ou bien les changements d'âme et de mentalité dans Dormir au soleil, influence de lectures. Le fugitif, dans une île déserte dont la dégradation physique est produit de la fatigue, du harcèlement, de l'affrontement de dangers, qui provoquent le doute, par rapport aux propres perceptions, à cause des situations nouvelles et étranges, doute qui conduit à une situation limite. L'homme est l'animal qui s'est éloigné de l'endroit en sécurité, le

"terrier" des histoires que lui racontait sa mère quand Bioy Casares était petit, il doit s'adapter ou alors mourir. Symboliquement, la lutte pour la vie dans un monde toujours changeant, hostile et mystérieux. Dans L'Invention de Morel, le narrateur meurt, mais son avantage réside dans son aptitude à dévoiler la confusion qui l'anéantissait. Le conflit apparence-réalité et enfin l'amour: cette obsession pour la femme - une femme - comme aspiration tenace et insatisfaite, qui occupe dans la narrative de Bioy Casares un espace privilégié. Faustine³¹, par la situation, est un objet, qui oblige presque à renoncer à toute possibilité de rapport avec le deuxième narrateur. Presque, car son souhait final, implique l'hypothèse de son insertion dans la conscience de Faustine.

Un autre élément qui contribue à l'univocité de L'Invention et la Trame, c'est la voix du narrateur, la première personne protagoniste ou coprotagoniste. Bioy Casares dit qu'"en se mettant à écrire on se sent plus à l'aise à la première personne... Le lecteur croit spontanément au récit"³². Ce point de vue domine presque la totalité de sa production, parfois même le narrateur est un écrivain, ce qui aide à la fluidité de ce qui s'écrit et non de ce qui se raconte oralement. Ce narrateur et auteur apparemment lointain est en réalité comme Bioy Casares un intellectuel plein de nostalgies. Dans Le Parjure de la Neige, un journaliste révèle son métier et ses vices, dans Des Rois Futurs et dans L'autre labyrinthe, le narrateur est auteur de romans policiers. Ceci explique la préférence de Bioy Casares pour les trames à intrigue policière. Lorsqu'on lui demande s'il préfère les dénouements ouverts il répond: "*je n'ai pas de prédilection pour eux. Peut-être parce que pour apprendre à écrire, j'ai pris le modèle des romans policiers et des contes fantastiques, pour moi la fin est presque le plus important de l'histoire*"³³, ceci implique: d'abord des arguments à intrigues et des développements du genre policier. Bioy Casares fabrique la serrure et la clé, et l'investigateur non professionnel, improvisé de ses récits, doit chercher la serrure qui correspond à la clé, que ce soit le protagoniste de A la Mémoire de Pauline, Des Rois Futurs ou le possesseur du manuscrit de C. A. S de La Trame Céleste ou encore celui de L'Invention de Morel ou du Parjure de la Neige, qui lui aussi, comme Servian analyse les faits. Ce personnage est plus qu'un investigateur, il est un interprète du double circuit celui du réseau céleste et celui du manuscrit. Ensuite, la présence d'éléments fantastiques, clé des intrigues, au sein des détours apparemment policiers: un cerveau actif, un corps policier et un coeur fantastique et le choix du dénouement surprenant, soigneusement préparé. Bioy Casares, contrairement à Borges, fait suivre la révélation par de longues explications qui rendent acceptables "les raisons" qui enchaînent. Ces explications sont très diverses. Psychologiques: A la Mémoire de Pauline; psycho-philosophique-prodigieuse: La Trame Céleste; magique ou

fantastique: Le Parjure de la Neige. Dans la conception de Bioy Casares l'adjectif fantastique possède une acception très large, ce qui fait que pour lui toutes les situations ont un dénouement et une explication fantastiques³⁴. Ses récits sont soigneusement préparés, équilibrés. La fin est un relevé de tous les indices et un démêlé de tous les fils. Il faut ajouter que dans les histoires écrites par les narrateurs de Bioy Casares il y a une tendance au "rapport", Dormir au soleil, La Trame Céleste le sont entièrement.

Idéalement le rapport devrait être rédigé à la troisième personne, afin d'éviter la subjectivité et d'établir la distance, impliquées par l'exposé fait à la première personne. Mais chez Bioy Casares tous les rapports sont rédigés à la première personne. Ils sont la version personnelle de celui qui les rédige, donc il n'y a pas d'observation objective. Ils font apparaître les différents plans du monde subjectif: les peurs, les angoisses ou les dépressions, puisque ces rapports sont rédigés par des hommes en situation de risque. A la base de chaque situation il y a un danger ou un malheur menaçant. Les protagonistes éprouvent le besoin de raconter ce qui leur arrive ou ce qui leur est arrivé, ces rapports sont rédigés au moment même où se déroulent les faits et juste avant le dénouement. Le narrateur Des Rois Futurs dit: "*Pendant que durera l'effet de l'anesthésie, je rédigerai ce rapport*". C'est-à-dire que le narrateur n'est jamais objectif mais un individu angoissé, tourmenté, traqué, qui ne peut pas prendre distance avec ce qu'il est en train de vivre.

Le narrateur donc rédige son "rapport" dans une situation limite qui provoquera un changement capital dans sa vie. Le récit cesse mais il ne finit pas, dans le sens que la mort, la disparition ou la transmutation l'arrêtent. Outre ces rapports, les narrateurs-écrivains emploient d'autres formes, la confession: pour L'autre labyrinthe, l'hommage: pour A la Mémoire de Pauline; le témoignage: pour L'Idole, quoique sur la fin de ce récit il dise: "*une telle histoire n'existe pas*" parce que ce qui apparaissait insolite est jugé maintenant: "*une suite de coïncidences facilement explicables*". Le diable est le vainqueur parce qu'il a obtenu ce que Beaudelaire soulignait être sa ruse la plus grande: nous convaincre qu'il n'existe pas.

Le jeu de versions, proposé dans L'Invention et la Trame, est une autre récurrence. Versions qui s'articulent, qui s'excluent, qui s'impliquent. Versions qui révèlent une conception de la réalité et de la littérature. De la réalité parce que personne ne peut s'attribuer son interprétation canonique, définitive. De là l'importance du point de vue choisi pour la narration: une première personne, qui définit le monde à partir de son moi. La réalité, nous la reconstruisons un peu tous et les différentes versions que nous pouvons posséder de cette réalité s'articulent.

Mais ces versions sont aussi une image de la littérature, chargées de sens divers et en même temps pleines d'ambiguïtés qui ne s'achèvent pas avec la lecture. Entre la combinatoire des versions et "*l'explication finale*" Bioy Casares laisse des fissures, où il peut se produire de nouvelles fissures. Bioy Casares opère par approximations: Guirnalda con amores.

Finalement un autre élément récurrent de L'Invention et la Trame montre une conception de la nature de l'homme. Nous l'avons déjà dit, il y a ou il y a eu un homme en danger, soumis à l'incertitude, dans une situation limite. A plusieurs reprises, Bioy Casares, raconte la même expérience de son enfance: "*Quand j'étais petit ma mère me racontait des histoires de bêtes qui s'éloignaient du terrier et s'exposaient à des dangers et finalement elles retournaient au terrier et à la sécurité*", Aprendizaje³⁵. Cette fausse sécurité du terrier, ces dangers l'ont toujours attiré. C'est comme s'il en découlait une image de la destinée de l'homme. "*Ce thème du danger en plein air et de chercher un refuge a été un élan d'inspiration littéraire*"³⁶ explique-t-il à María E. Vasquez. Dans Le Refuge³⁷ il dit avoir anticipé cette coïncidence de son enfance avec une source littéraire, la Madriquera ("Le Terrier") de Kafka; l'insécurité est celle de l'homme de l'entre-deux guerres, sans toit qui le protège des rigueurs du monde. Mises à part les circonstances historiques qui ont pu l'accentuer, il s'agit d'une conception existentielle. A partir du fugitif de l'île de L'Invention de Morel cet homme angoissé, traqué et sans protection est récurrent sans pour autant se charger de doctrine existentialiste, ni même de réflexion philosophique sur la nature humaine.

Les narrateurs de L'Invention de Morel et de La Trame Céleste, sont à la limite de la désillusion la plus forte, un homme découvre après une exaltation amoureuse, la vérité sordide de son erreur dans A la Mémoire de Pauline, il sera esclave et objet de manipulation par les bêtes dans Des Rois Futurs, ou bien aveuglé et privé de son âme par la prêtresse d'un culte pervers et démoniaque dans L'Idole, ou encore il se lance vers l'inconnu, peut-être sans retour à son monde dans La Trame Céleste, ou il est sur le point de se suicider dans L'Autre Idole, ou il révèle un mensonge infâme qui a tué trois personnes dans Le Parjure de la Neige.

Lorsque Bioy Casares réfléchit à sa production qui va de 1940 à 1954 il dit: "*L'Invention de Morel a eu pour moi une importance psychologique; les six livres précédents, je les ai vus comme un échec de mon intelligence [...]*". Quand en 1945, il publie Plan d'évasion

"ceux qui avaient applaudi L'Invention de Morel maintenant le critiquaient parce que c'était une littérature inspirée de l'horlogerie, ils - les critiques - disaient que j'étais comme éloigné des sentiments de l'être humain", et

il précise "Comme la critique m'a semblé juste j'ai décidé de faire un peu de psychologie et de donner à mes personnages un traitement plus proche de la réalité, et immédiatement les critiques pris de nostalgie pour les livres avec un plan d'horlogerie, comme L'Invention de Morel et Plan d'Evasion déplorent que je devienne humain".

Avec humour il conclut: "*Les Français disent qu'on ne peut pas contenter tout le monde et son père*".³⁸ Cette réflexion de Bioy Casares sur sa production, nous permet de parler d'une période d'invention et de trame, où les éléments récurrents signalés sont fortement marqués. La soigneuse addition de circonstances et de détails réalistes est liée à la trame et au fantastique et dans la narration où abondent les parallélismes, les symétries, les allusions voilées, le commentaire marginal et la digression trouveront leur place. Par les digressions, il entre dans les écrits de la vie: Guirnalda con amores et apparaît la parodie et le langage courant du Río de La Plata. L'évolution dépasse les procédés utilisés dans L'Invention de Morel et Plan d'Evasion les plus "mécanicistes". Ernesto Sabato dans son commentaire à la première édition de Plan d'Evasion dit:

"Je prétends faire une prédiction: Bioy Casares est un sentimental et un romantique, bien qu'il lutte pour le cacher, ses romans s'approcheront de plus en plus de la condition humaine, ses inventions se mélangeront de plus en plus aux misères et aux espoirs de ces pauvres êtres qui vivent et souffrent dans un monde terrible. Ce deuxième roman est dans ce sens, plus dramatique moins aseptique et ascétique, plus tragique que le premier. Ceci souligne, sans doute, une transition inévitable de la Machine vers l'homme." ³⁹

En effet, La Trame Céleste est un pas vers l'homme. Les machines ont disparu. Borges signalait que l'élément de la narrative de Bioy Casares qui lui déplaisait, était "*son penchant pour le mécanique dans le fantastique... Je crois qu'il est plus convenable d'attribuer le fantastique à la magie*"⁴⁰. Il affirme que "*Chesterton a écrit des contes qui sont en même temps des contes fantastiques et que finalement ils contiennent une solution policière*"⁴¹. Dans La Trame Céleste Bioy Casares a inversé le système: il présente une trame du genre policier et il lui donne une solution fantastique.

Dans le Prologue à la deuxième édition d' A la Mémoire de Pauline, Bioy Casares dit que c'est un récit écrit dans un style "sucré". Le narrateur est le protagoniste, sans nom, qui aime Pauline. Cette expression convient à la psychologie du personnage. Sa nature naïve, contemple un monde d'ordre et de paix qui le tient à l'écart de la réalité qui l'entoure, sans une expression qui lui permette le soupçon

de la moindre agitation même quand il se sent sentimentalement trompé. La voix du narrateur décrit le monde qui l'entoure et son intimité et le lecteur perçoit qu'il appartient à un roman idyllique, "rose". Ce personnage (qui réapparaîtra dans d'autres fictions: L'Aventure d'un photographe à La Plata, Un Campeón desparejo) voit la réalité à travers un cristal qui lui permet une interprétation de ce qui l'entoure, très éloignée des mesquineries de la vie quotidienne. Rien ne lui est hostile. Les gestes de la femme aimée sont toujours vus, comme positifs, d'acceptation. Le personnage trop naïf, avance dans la sécurité que tout fonctionne en harmonie avec son intention. Il n'est jamais sceptique. Aussi sa déception sera-t-elle grande au moment de la révélation, qui est claire, d'abord pour le lecteur qui sait lire dans la voix du narrateur. L'incertitude et la perplexité sont les effets éprouvés par ce narrateur qui aperçoit que tout est inversé par rapport à l'ordre établi de son optique. L'oeil comme la "cámara obscura" fixe une image qui ne se correspond pas/plus avec la réalité.

Le titre A la Mémoire de Pauline connote mort et hommage, c'est presque la phrase latine *In Memoriam*, en tête des épitaphes. A partir du titre le lecteur soupçonne que l'héroïne est morte lorsque le récit commence, qu'il s'agit donc, d'un récit rétrospectif. "Hommage à François Almeyra" porte un titre semblable. Une situation conflictive naît de l'image féminine placée entre deux amours. Il s'agit naturellement du triangle traditionnel: une femme prétendue par deux hommes. Les hommes incarnent deux formes antithétiques d'amour. Le narrateur est un idéalisateur sentimental, son mode de vie est la rêverie, où l'amour est une habitude naturelle. Avec Pauline, ils se connaissent depuis leur enfance, sa fantaisie a alimenté l'idée des âmes unies, accordées, qui se correspondent, l'idée d'un amour amical. Julio Montero, son nom rappelle le chasseur de "montería", d'en bas, par opposition au chasseur de "altanería", de la chasse d'en haut, est un homme passionnel, autoritaire, violent. Il éprouve une passion subite pour Pauline, qu'il manifeste immédiatement, ce qui précipite les faits. Pauline entre les deux hommes projette des images différentes de soi. La fidélité de son âme pour le narrateur, la trahison et l'infidélité pour Montero. Les deux rivaux sont écrivains. Le narrateur avec "*un prestige obtenu et vite perdu*", à qui Montero fait le résumé d'un de ses contes, récit dans le récit - ou un argument de récit. Il s'agit d'un projet littéraire que Bioy Casares, réalisera quelques années plus tard, sous le titre Los Afanes.⁴² Le protagoniste a inventé une machine afin de préserver l'âme au-delà de la mort. Une autre fois Bioy Casares associe l'immortalité au mécanique. Le héros du conte de Montero fabriquait une machine pour produire des âmes, une espèce de métier en bois et des ficelles. Ensuite le héros mourait, une fois enterré il est secrètement vivant dans le métier. A la fin du dernier paragraphe, le métier

se trouvait à côté d'un stéréoscope et d'un trépied avec une pierre galène, dans la chambre où était morte une jeune fille. Cette disposition ressemble beaucoup à celle de la chambre de Macedonio Fernández. Les activités peu habituelles, mélange d'humour et de métaphysique de cet écrivain argentin, animateur du groupe Martin Fierro et sa façon de dire ont exercé une grande influence sur Maréchal, Ingenieros, Borges, Bioy Casares, etc. Il possédait avec des copains, parmi lesquels le père de Borges, une île à l'embouchure du Paraná "*un espace utopique où il aimait se réfugier*".⁴³

Même si dans le récit de Montero et dans Los Afanes la machine n'est pas capable de créer des âmes, elle les préserve au-delà de la vie du corps. Dans les deux cas l'homme de science qui expérimente, se soumet à l'expérience. Bioy Casares dit qu'à partir de la Trame Céleste, il cherchait à donner "*plus de vie à ses personnages, à obtenir un style transparent, semblable à l'oral et dépourvu du ton pédant des excès de précisions*". Il s'écarte de toute explication par des moyens mécaniques, en fait, c'est ce qu'il condamnait du fantastique gothique dans son Prologue de L'Anthologie de la Littérature Fantastique, préparée avec Borges et Silvina Ocampo. Dans le schéma du récit de Montero, Bioy Casares attribue son projet de conte au personnage détestable, de la sorte, il fait subir à Montero des critiques, que lui, auteur, il a dû supporter de ses fictions précédentes. Mais la situation dans le récit de Montero, présente la mystérieuse mort d'une jeune fille et la survivance de l'âme dans le métier, et peut-être deux. Dans A la Mémoire de Pauline, Montero tue Pauline et il lui donnera une autre forme de survivance, sans besoin de métier, mais aussi valable: sa puissante imagination fera vivre la femme aimée et assassinée.

Le mot "inventeur" est interchangeable avec "écrivain", la machine de l'immortalité n'est pas la machine compliquée de Morel, ni le métier de Carlos Heller mais l'imagination créatrice plus subtile et constamment renouvelée. C'est le pouvoir créateur de l'artiste qui immortalise ses créatures dans un roman ou un conte. Le projecteur d'images de Morel ou le métier de Montero est l'image de l'écrivain: son imagination est la machine parfaite. Ce qui l'éloigne de l'artiste, c'est l'amour de l'artiste, Montero en est la contrepartie, c'est sa haine jalouse celle qui produit ses images dont l'une est Pauline. La projection de Montero est la survivance d'une image ou d'un système d'images en mouvement, réunies autour d'un après-midi de plaisir. L'amour pousse Morel et ensuite le narrateur-fugitif à désirer l'immortalité auprès de l'objet aimé. Morel tue Faustine avec sa machine, c'est l'effet de la caméra et se tue à son tour pour survivre dans les images projetées. C'est de même pour le fugitif. Montero tue Pauline et c'est son imagination qui travaille comme une machine détraquée: elle projette l'image de

Pauline et celle du rival de Montero, au moment de la trahison.

Dans les deux cas l'amour ou sa déformation se termine avec la mort de l'être aimé. Dans l'oeuvre de Bioy Casares, les images triomphent non l'amour. La matérialisation de l'ensemble d'images, jaillies de la haine, s'imposent. Dans la prison, Montero réfléchit à ce dernier après-midi et les images sont projetées, le lecteur ignore si elles s'effaceront ou si elles resteront, une fois libérées de la source.

Pauline veut se souvenir d'un poème anglais où "*un homme s'éloigne de la femme au point de ne pas la saluer quand il la rencontre dans le ciel*". La référence à Browning n'est pas ingénue, un de ses poèmes s'appelle Pauline, et les deux vers peuvent marquer le début de la séparation: "*Je me suis demandée si l'impossibilité de trouver le poème n'était pas un présage*". L'intertexte est suggestif. Un autre indice prémonitoire: Pauline oublie le cadeau du narrateur: la petite statue, ce qui implique son manque d'intérêt envers l'objet qui symbolise la passion du narrateur, qui ne sait pas l'extérioriser d'une autre façon. Le livre feuilleté par le narrateur est une autre prémonition. Il s'agit d'"*un livre sur Les Faust de Müller et de Lessing*", dans L'Invention de Morel, le nom de l'héroïne est Faustine⁴⁴ et dans Historias desafortadas nous retrouvons, L'horloger de Faust. Quand Pauline annonce au narrateur, qu'elle va épouser Montero, il se jette sur le lit "en étendant la main, j'ai trouvé le livre que je venais de lire. Je l'ai jeté loin de moi, avec dégoût". C'est que Faust suppose posséder Héléne, la plus belle femme du monde. Le narrateur d'A la Mémoire de Pauline, perd Pauline, elle se marie avec un autre. Il ne faut pas oublier que ce récit est la version d'un des protagonistes de ce drame d'amour. C'est le narrateur qui fait le portrait de Montero, un homme primitif, "*figure hirsute et presque noire*", qui se décrit lui-même comme un "sauvage". Son aspect physique suggère son tempérament et explique l'assassinat poussé par la jalousie. Mais ceci explique aussi son obstination à fixer les images mentales pour les imposer à la réalité. Le retour du narrateur à Buenos Aires, représente la reprise de la routine: "*Je me demande, comme d'habitude...*"; "*Je lui ai répondu, comme d'habitude...*". Et c'est lorsqu'il répète le geste habituel de préparer le café qu'il pense à Pauline, comme d'habitude: "*vers la fin de l'après-midi, nous avions l'habitude de prendre un café*".⁴⁵ Pauline est introduite, "*Comme dans un songe je suis passé...*" A partir de ce paragraphe, le lecteur est en droit de soupçonner une explication onirique. La rencontre rompt le prévisible dans la vie du narrateur. Plusieurs explications sont possibles: Pauline est une "présence" c'est-à-dire soit qu'elle soit vraiment là, soit qu'elle soit un fantôme. Le narrateur croit intensément à cette présence jusqu'au moment où Morgan, lui révèle qu'elle est morte depuis deux ans. Mais cette présence/apparence peut s'expliquer par le rêve: "Comme

dans un rêve...” déjà signalé, la suite se déroule dans le demi-sommeil. Le narrateur reconstruit des scènes vécues ou alors la rencontre est une allucination, elle est une image de ce que souhaite le narrateur, c'est-à-dire ce qu'il souhaitait mais qui n'a jamais eu lieu. Ou encore et c'est sans doute l'explication qu'aimerait le narrateur: la présence de Pauline, est celle du fantôme qui revient de la mort pour réaliser un acte d'amour qui n'a pas eu lieu dans sa vie. L'amour est plus fort que la mort: *"elle est revenue de la mort"*. Ce serait elle qui a décidé son retour de l'au-delà. Mais le narrateur doit se rendre à l'évidence: *"Notre pauvre amour n'a pas arraché Pauline de la tombe [...] j'ai embrassé un monstrueux fantôme de la jalousie de mon rival"*. Le songe, l'allucination, le fantôme sont des nuances d'amour désabusé. La dernière explication est humiliante: le narrateur embrasse le produit de l'imagination du rival. Le bonheur vécu n'appartient pas à Pauline. La jalousie de Montero a fixé la scène d'il y a deux ans, la preuve: certains gestes et certaines paroles de Pauline qui sont ceux de Montero, l'image qu'il a créée lui ressemble.

Bioy Casares suggère toujours plusieurs explications possibles, pour finalement en garder une, mais l'insolite demeure. Le narrateur n'est pas capable de reconnaître la femme de l'image. Lui qui avait rejeté le livre, deux ans auparavant, éprouve sans le soupçonner, comme le docteur Faust, la jouissance d'une image, sans besoin de pacte avec le diable, simplement par le truchement de la jalousie de Montero. Le naufragé de L'Invention de Morel n'est pas entré dans la conscience de Faustine, comme le narrateur d' A la Mémoire de Pauline n'atteindra pas Pauline. La récurrence d'un protagoniste qui ne peut pas conquérir l'intimité d'une femme souligne que la réalisation de l'amour est une apparence, mais le narrateur de L'Invention de Morel sait que Faustine est une image produite par une machine tandis que le narrateur d' A la Mémoire de Pauline jouit de l'amour de l'apparence tout en l'ignorant.

"Le monde n'est que les projections de nos contenus mentaux" a dit Berkeley⁴⁶. Comme le remarque Pichon Rivière dans son introduction, Bioy Casares utilise *"des idées et des concepts de plusieurs philosophes pour obtenir ce va et vient de la passion à l'éternel retour"*. Une histoire d'amour et une histoire fantastique. Bioy Casares explique comment lui vient une idée et comment il la transforme, à partir d'une définition de Bergson: *"L'intelligence est l'art d'échapper des situations difficiles"* qu'il paraphrase: *"l'intelligence permet de trouver dans les situations hermétiques un petit trou par où échapper"*.⁴⁷ A partir de là, il cherche des situations sans issue celle de la vieillesse, la plus rapprochée de son âge car la seule issue est la mort. Dans Historias Desaforadas il a pensé qu'il pourrait trouver, arbitrairement, que les jeunes sont ceux qui grandissent, de là à trouver un médecin qui ferait grandir un vieillard maigre, d'un mètre quatre-vingts de hauteur jusqu'à

en faire un géant lui a semblé amusant. Il ne raconte pas la suite de l'histoire mais explique que pour L'Invention de Morel il cherchait la reproduction d'un homme de façon intégrale comme les glaces pour les yeux ou le disque pour l'ouïe...

La trame

1943 est probablement l'année de la conception de la Trame Céleste, dont le titre original était En la brillante trama, les éléments qui apparaissent dans le récit sont la doctrine de Blanqui⁴⁸, son livre. Après avoir lu les quelques lignes de Blanqui:

"il y a d'infinis mondes identiques, d'infinis mondes légèrement différents, j'ai eu l'idée d'un pilote d'essai qui après quelques acrobaties aériennes, en coïncidence avec les tours de passe des anciens mages, atterrit dans le champ d'aviation El Palomar, non pas le nôtre mais celui d'un Buenos Aires, d'un monde presque égal. Presque, parce que là-bas, il n'y avait pas de Basques. Après réflexion, l'absence de Basques m'a semblée trop évidente et comme il était convenable que le pilote se crût dans son Buenos Aires, à la place des Basques, j'ai éliminé les Galais. De la sorte le nom de Morris serait méconnu, ainsi que l'impasse "Pasaje Owen."⁴⁹

Dans son premier projet d'écriture Bioy Casares appelait son protagoniste Arthur Owen, Owen étant l'équivalent d'Arthur dans la littérature celte, ensuite Sabino Morgan, Ireneo Morgan et finalement Ireneo Morris. Il a aussi fait le relevé des rues, des places, des promenades de la ville de Buenos Aires portant des noms celtes.

Le narrateur de La Trame Céleste, sans nom, a reçu par la poste dit-il: une bague avec l'image d'une femme à tête de cheval, les oeuvres complètes de Blanqui, et un manuscrit ayant pour titre, c'est-à-dire comme une fiction, Les aventures du Capitaine Morris, avec pour signature les initiales: C.A.S. qui correspondent à Carlos Alberto Servian. La transcription de ce manuscrit constitue un récit après lequel le narrateur anonyme réalise des considérations au sujet de l'histoire de Servian. Le schéma est semblable à celui du Parjure de la Neige. Plusieurs niveaux de lecture correspondant aux trois versions des faits, sont possibles; celle de Morris, celle de Servian et celle du narrateur. Chacun a une explication plausible de cette réalité confuse. Morris raconte ce qu'il a vécu et son interprétation. Servian écoute et interprète les interprétations de Morris. Le narrateur lit et interprète la version de Morris et celle de Servian. Le tout semble être une exploration.

Le narrateur signale qu'à partir du manuscrit de Servian, l'histoire peut commencer de plusieurs manières. Fantastique: en faisant appel au merveilleux

de la légende celte. Réaliste: Morris est un traître et la transmutation n'est qu'une invention. Scientifique: l'astronomie n'est pas telle que nous la connaissons. Magique: les rituels d'une force occulte. Mais le narrateur prudemment en choisit une autre, "*recommandée par la méthode, sans pour cela répudier ni le surnaturel, ni les allusions ou les invocations du premier paragraphe*". Il possède la faculté d'imaginer l'ensemble de détails.

A l'imprécision temporelle du début: "*un 20 décembre*", "*par un de ces jours-là*", s'opposent les renseignements concrets sur: Buenos Aires, les nouvelles des journaux, le nom du journaliste est réel (et la presse d'habitude a du prestige, elle est synonyme de vérité) la description minutieuse de la bague. Mais cette bague est le premier indice que quelque chose s'écarte du quotidien. La phrase initiale: "*cette histoire pourrait commencer*"... suggère au lecteur que l'événement raconté, en quelque sorte renferme toutes les possibilités. Cette impression devient plus intense avec le paragraphe qui se rapporte aux légendes celtes, aux faits extraordinaires qui les accompagnent:

- le voyage d'un héros dans un pays qui se trouve de l'autre côté d'une fontaine;
- une prison infranchissable mais faite de rameaux nouveaux;
- une bague qui a le pouvoir de rendre invisible celui qui la porte;
- un nuage magique;
- une jeune fille qui pleure au plus profond d'une glace que tient dans la main, le chevalier qui la sauvera;
- la continuelle recherche, d'ailleurs sans espoir, du tombeau du Roi Arthur;

la première possibilité représente le voyage de Morris à un monde immédiat mais à la fois autre et pour ce faire il suffit d'un rite spécial dans un des mondes pour se retrouver dans l'autre. Bioy Casares a puisé dans la tradition celte où l'on trouve des fontaines magiques (qui réalisent des prodiges) et des régions merveilleuses, situées au-delà du monde quotidien et dont les frontières sont dangereuses: d'après Patch, cité par Beatriz Curia,

*"l'autre monde des celtes se trouvait sur cette terre, en général en Occident et parfois cet autre monde prenait la forme des Îles des Bienaventurados, du "Pays des ondes", de la "Montagne creuse" ou du "Pays derrière le brouillard" et même la combinatoire de plusieurs de ces éléments [...] pour y accéder, les mortels étaient appelés des dieux ou élites de l'Autre Monde; il y avait aussi ceux qui cherchaient l'Elysée et peut-être aussi les âmes des morts."*⁵⁰

Parfois, le passage se réalise lorsque le héros s'endort. Il se réveillera, alors, dans l'autre monde d'où il reviendra de la même façon. Ce qui nous rappelle que Morris dit "je vais m'évanouir" lorsqu'il passe dans l'autre monde; il éprouve la même sensation la seconde fois.

L'"*infranchissable prison faite de rameaux frais*" où se trouve Morris - la *apretada trama de los cielos* - fait allusion à la prison forgée par Viviane autour du mage Merlin. "*La fée qui abuse de l'amour et des leçons de l'enchanteur Merlin et l'enferme dans un cercle magique, d'où il ne peut plus sortir*".⁵¹

Les nuages, les brouillards magiques sont eux aussi des éléments récurrents dans la tradition celte au moment d'effectuer un pas dans l'autre monde ou d'en retourner. Voilà pourquoi le lecteur accepte que Morris "*heurta une vaste masse obscure (peut-être un nuage) et qu'il a eu une vision brève et heureuse, comme la vision d'un paradis rayonnant*". L'homme a toujours alimenté à travers la fantaisie, des idées étranges autour du pays des songes: pays des plaisirs qu'il aimerait visiter; souvenir perdu dans la nuit des temps ou encore rêve projeté dans l'avenir.

Arthur, que l'on peut identifier à Morris⁵², entreprend une expédition à la recherche de Guenièvre, enlevée par un roi mystérieux. Ce thème de l'enlèvement de la reine dans un pays lointain presque inaccessible et dont le retour est encore plus difficile, appartient déjà au monde grec, aux voyages d'Orphée et de Héraclès vers l'Hadès. Voyages que l'on peut comparer à celui de Morris et de Servian pour retrouver l'un Ibdal, l'autre sa nièce. Toutes deux existent dans une réalité semblable au quotidien, mais dans un certain sens différent comme les images inversées de la glace. Bioy Casares a réélaboré l'histoire d'Orphée en Mito de Orfeo y Euridice de Guirnaldas con amores et dans Las visperas de Fausto.

La bague est la seule preuve tangible que Morris a été effectivement dans un autre monde. Cette bague magique est présente dans les légendes d'origines diverses. Chez Platon, le berger Gygès de Lydie avait en sa possession un anneau d'or magique, avec lequel il pouvait devenir invisible, en le posant sur la paume de la main, comme dans le récit de Bioy Casares, celui qui porte cette bague avec la femme à tête de chien, est possédé par un dieu et symbolise l'initiation ou rite ésotérique. Dans la tradition bretonne, dans Yvain de Chrétien de Troyes, Lunette offre au héros une bague qui a le pouvoir de le faire invisible. Au Moyen Age si le dessin de la pierre se présente moitié femme moitié poisson celui qui la porte peut devenir invisible. La "*déesse à tête de cheval*" de Bioy Casares peut produire le même effet. Comme dans la Machine du temps de Wells, celui qui ramène une fleur, témoigne que son histoire n'est pas une hallucination⁵³.

L'oeuvre de Louis-Auguste Blanqui, déjà nommé au début de l'histoire contient la clé de l'aventure de Morris.

"Le mystère de la lettre m'incita à lire les oeuvres de Blanqui (auteur que je ne connaissais pas) [...]. A la page 281 de mon édition il n'y a aucun poème. Sans avoir lu en entier l'oeuvre, je crois que l'écrit auquel on fait allusion est "L'éternité par les Astres", un poème en prose; dans mon édition il commence à la page 307, du deuxième tome.

Dans ce poème ou essai, j'ai trouvé l'explication de l'aventure de Morris".⁵⁴

L'explication du narrateur devient par là plus vraisemblable, renforcée par la référence à Démocrite et à Platon. Blanqui est nommé lorsque le narrateur reçoit le colis qui contient la bague, la lettre et ses oeuvres complètes; lorsqu'il transcrit le paragraphe et deux fois encore. Cependant C. A. Servian ne connaissait pas cet écrivain. Ajoutons que Bioy Casares l'a inventé et que chaque version du conte contient un texte remanié. Le manuscrit de la première édition de 1944 et les versions postérieures diffèrent.

C'est donc à partir d'un paragraphe, que se pose la question des mondes parallèles dans d'autres galaxies ou simultanément dans le même espace, comme dans la fiction de Bioy Casares. Une autre explication est fournie par la légende celte. On peut accéder à un autre monde en traversant un bois, en plongeant dans un lac ou dans un nuage - c'est le cas de Morris -, dans un rêve, pour ce faire il y a des êtres et des endroits privilégiés. Dans La Trame Céleste, le pilote d'essai varie son schéma de vol. Du point de vue scientifique on a parlé: d'une nouvelle dimension, de champs de force, et comme dans le triangle des Bermudes ceux qui dépassent la ligne de démarcation ne retournent plus. Ce n'est pas le cas de La Trame Céleste; El gran Serafin; El atajo; El héroe de las mujeres; De la forme du monde; Historias desafortadas; La chambre sans fenêtre; dans ces récits l'espace, et ses dimensions, reçoit un traitement différent. Mais Bioy Casares semble avoir trouvé aussi des éléments dans "Salambô" de Flaubert (1862): les étangs avec des poissons sacrés, les conciles de vieillards, de prêtres du culte à Moloch, l'association de la déesse et du cheval, Tanit, le nom de Iddibal, le fidèle serviteur d'Amilcar, que Bioy Casares donne à l'infirmière Idibal, appartiennent à la vie carthaginoise, d'après le Dictionnaire Larousse XX^{ème} siècle. Le thème du passage dans un autre monde revient dans Rues de Guimaldas con amores.

Dans Le Parjure de la Neige, le titre est authentique. Le parjure est une violation de serment. Neige pour la société occidentale suggère blancheur, pureté, innocence, virginité, incarnées par Lucie. Le blanc peut aussi symboliser le

passage de la mort vers la renaissance, dans le cas du rite catholique; on peut voir la mort de Lucie comme sa délivrance. Le titre renferme d'un côté le faux-témoignage de Villafaña et de l'autre la rupture des fait répétés dans le chalet ou encore la perte volontaire de la virginité de Lucie.

Le récit fait allusion aux deux violations. L'épigraphe avance des pistes: "*Celui qui soutient la glace*", version espagnole du nom de l'auteur du livre apocryphe cité, qui reflète une image inversée: l'histoire-glace de Villafaña, l'acteur qui change de rôle et suggère le mensonge, car Meyrink est auteur de récits fantastiques, mais l'oeuvre nommée n'existe pas. Auteur réel, oeuvre irréaliste. Et "*le roi secret du monde*" peut faire allusion à Vermehren qui, dans le chalet, règle la marche du temps, bien que ce soit le temps, avec majuscule au début, dans le texte, le roi secret du monde; les réflexions sur la marche irréversible du temps qui sera justement altérée, viennent tout de suite après.

La composition suit le schéma de La Trame Céleste. Une introduction de l'auteur et éditeur du manuscrit de Juan Luis Villafaña. Les initiales A.B.C. correspondent à Alfonso Berger Cárdenas, l'histoire de Villafaña, et A.B.C. qui reprend avec d'autres versions et l'interprétation des événements.

A différence du texte qui du verso montre sa physionomie et de l'envers les fils embrouillés, ce récit est réversible: du revers un dessin où Oribe est le protagoniste et de l'envers un autre dessin où cette fois-ci, Villafaña en est le protagoniste. L'image est inversée, comme dans la glace ce qui est à droite, en réalité se trouve à gauche.

La première version appartient au récit écrit de Villafaña, témoin, mais le lecteur connaît à partir de la présentation de l'auteur qu'il s'agit de la version de Villafaña d'après A.B.C. Et que Villafaña a l'habitude d'écrire, sans mettre sa signature, même des discours pour plus d'un secteur du sénat, qu'il n'est pas fiable, qu'il boit beaucoup⁵⁵, qu'il est plus qu'un spectateur de cette terrible aventure, qui n'est pas aussi transparente qu'on le croirait à première vue et que c'est "*une tragédie de laquelle on a connu les horreurs, jamais les causes ni son explication*". Le narrateur nous parle aussi de la rancune que Villafaña porte à Oribe, d'ailleurs "*sa haine pour nous tous, les jeunes*". Oribe ne sera pas objectif dans ses appréciations. Le parallèle avec Coleridge est chargé d'intentions. Son témoignage est inacceptable comme celui de Villafaña. A.B.C. éditeur, avertit ses lecteurs, qu'il s'est permis des anachronismes naïfs, qu'il a introduit "*des changements dans les compétences, les noms et les lieux*".

La version de Villafaña est la seconde, avec les corrections de A.B.C. La troisième version, orale, celle de Oribe à A.B.C. et que celui-ci raconte oralement à Villafaña. A nouveau, l'histoire subit les déformations de la mémoire de A.B.C.,

dans la version du coprotagoniste de l'histoire. La quatrième version, de A. B. C., est réalisée à partir des versions des deux personnages du drame, le seul survivant. Le lecteur peut soupçonner une adultération du manuscrit et des versions oralement transmises. Dans son rapport des faits, Villafaña écrivait: "*J'avais feuilleté un livre de A. B. C. j'avais écrit sur le jeune écrivain, auteur de "Embolismo" et sur toutes les erreurs que sans trop d'efforts peut commettre un écrivain contemporain*". Le dictionnaire donne pour embolismo la définition suivante: 1/ intercalation, 2/ confusion, 3/ potin; les trois acceptions peuvent faire allusion au jeu textuel. Le lecteur ne saura pas si l'éditeur est désintéressé.

En lisant le manuscrit, le lecteur apprend que Oribe a l'habitude de pasticher. Le plagiat est son mode de vie, comme le lecteur, il s'identifie au mode de vie du héros du roman qu'il est en train de lire. Oribe vit les aventures de Villafaña. Voilà pourquoi dès le début le lecteur peut soupçonner que ce qu'a vécu Oribe, l'a été en réalité par Villafaña.

Le rapport de Villafaña révèle une autre piste. Le héros de la rébellion du Danemark n'a pas été Einar, celui qui, comme Villafaña, raconte les faits mais son frère Luis, l'autre personnage de l'histoire, Oribe. Quoiqu'il y ait inversion dans le Parjure, la révélation du véritable acteur des faits est la surprise finale du conte, l'effet est le même.

Une mort mystérieuse, celle de Lucie, un assassinat celui de Oribe, un suicide celui de Vermehen, une énigme sans solution, une enquête suivie par un journaliste, témoin des faits, des pistes vraies et des pistes fausses, une surprenante révélation finale: celui qui apparemment menait l'investigation est l'assassin et il est suspect de faciliter un suicide, qui d'ailleurs lui convient. L'enquête l'emporte sur le fantastique. Mais dans cette trame plane "*le roi secret du monde*". Le père a établi un rite afin d'arrêter le temps: tout le monde doit répéter, tous les jours, les mêmes gestes; tous les jours sont le même jour. Pendant quinze mois, le père immobilise le temps; il a fallu un intrus, Villafaña, pour que le temps retrouve sa marche progressive et Lucie meurt. Seule la foi du père a pu arrêter le temps. A nouveau, Bioy Casares, reprend le thème: par le pouvoir de la foi la possibilité de matérialiser une passion, une idée ou une image. Comme Montero, Istvan - L'autre labyrinthe - Vermehen réalise "*un monde incommuniqué*", autant qu'une île ou un bateau.

Dans la situation vécue à La Adela: deux contes traditionnels: Blanche Neige et La Belle au Bois dormant. Blanche Neige était aussi belle que la lumière du jour, le sens de Lucie est justement "*Luz de día*". Toutes les deux, dorment dans le bois. Le sommeil suppose vie latente et mort possible. Le temps s'arrête, le conte dit que quand la princesse s'est piquée au doigt avec le fuseau, tout s'est endormi "*même le feu*". Le père de Lucie est la fée protectrice et le château comme la

“estancia” sont fermés aux étrangers. Le bois est magique, il s’ouvre seulement au passage du prince qui sauvera la princesse. Mais l’étranger qui traverse le bois, dans les deux histoires, produit un effet contraire: le prince éveille la Belle et la ramène à la vie tandis que Villafañe provoque la mort de Lucie. Aucune des deux jeunes filles n’est surprise de l’arrivée du visiteur, toutes les deux semblent l’attendre. Le lecteur est libre de croire aussi que Lucie est libérée.

Nous inférons que la préparation de la surprise n’est pas un procédé isolé dans le récit, qu’elle fait partie d’un effort de construction et de cohérence. Tout contribue au système serré de rapports, soigneusement établis, qui visent le vraisemblable. Parfois la référence littéraire, l’allusion philosophique ou scientifique met en évidence l’érudition. Le but est d’enrichir, de suggérer, d’anticiper. Un titre, une épigraphe, une citation réelle ou inventée au besoin, même si le lecteur n’est pas capable de voir le jeu qu’établit Bioy Casares, contribuent à la vraisemblance. L’épigraphe “*El cómo o para qué nos encantó nadie lo sabe. Don Quijote II, 22*” de Un viaje o un mago inmortal se correspond au récit, mais en réalité c’est une suggestion pour que le lecteur découvre “*Merlin, aquel francés encantador que dicen que fue*”... de Cervantes, par contre le texte correspond à II, 23, c’est que Bioy Casares n’a pas l’intention de faire scientifique. L’épigraphe d’El lado de la sombra a été ajoutée après l’avoir écrit parce qu’il a appris qu’en Espagne, dans le langage des toros “*du côté de l’ombre*” a un sens spécial, mais ni la milonga ni Ferraris n’existent. Ceci peut avoir de l’importance pour le spécialiste mais non pour le lecteur qui n’ira pas vérifier, qui croit à son authenticité, comme “*une flamme et un violon diaboliques*” peuvent être acceptés parce qu’attribués à Benlliure dans Historias Prodigiosas. C’est encore le cas de Hommage à F. Almeyra. Bioy Casares situe l’événement du temps de Rosas, mais il est aussi valable pour le péronisme; l’épigraphe situe l’action en dehors du temps et lui confère une valeur universelle. Parfois elle laisse pointer un traitement humoristique de la médiocrité. Mais Bioy Casares cherche surtout la complicité du lecteur. Il aime raconter des histoires. Il reconnaît l’influence qu’ont pu exercer les lectures qu’il a effectuées le long de sa vie. Il est possible de retracer des allusions à des doctrines philosophiques dans sa production⁵⁶. De toute façon l’homme est ce qu’il est, ses expériences, ses intuitions du monde, ne peuvent pas être réduites aux lectures, même si elles sont importantes. “*Les hasards de notre biographie nous rendent sensibles de façon angoissante*” déclare-t-il⁵⁷. “*Il y aura beaucoup d’événements de ma vie littéraire qui ont formé l’homme que je suis*”.⁵⁸

Des critiques sont allés à la recherche de ces influences philosophiques et c’est un travail d’érudition. Mais il est certain qu’il y a une recherche d’absolu, que

Bioy Casares a appelé "Nostalgie", de vérité, d'ordre, d'éternité, de communication qui se heurte à l'apparence, au temps, à la mort, à l'incommunication. De là naît ce scepticisme de Bioy Casares cette difficulté de s'approprier la réalité. "*Le monde est fait de mondes infinis, comme les poupées russes*", répète-t-il, dans La otra aventura et dans Guirnalda con amores, la vie est trop courte et l'homme s'épuise dans la recherche de la connaissance du monde et d'autrui qu'il ne parviendra pas à appréhender. Tout est relatif. "*dans la vie il y a beaucoup de motifs d'émerveillement, mais les découvrir est richesse de l'observateur.*"⁵⁹

Guirnalda con amores

"J'ai pensé que ma vie se passait parmi les femmes et que je devais écrire des contes d'amour, c'est de là que sont sortis les contes de Guirnalda con amores a-t-il manifesté. L'amour devient le thème principal et en même temps l'humour est plus intense afin de mettre subtilement en évidence les défauts de l'homme, sans laisser de côté le temps et l'immortalité. Il a toujours essayé de comprendre le rapport du temps avec le monde, "le monde est interminable il est fait de mondes infinis..." qu'il répète dans Les Manuscrits de la Mer Morte, La Vision du monde et La Trame Céleste.

Dans ces récits où la fiction et le fantastique se mêlent au réel, les images et les souvenirs évoqués manifestent une vision intérieure et persistante de l'homme et du monde, faite de son passé, de la tradition familiale et des lectures réalisées depuis son enfance⁶⁰ L'imagination et les rêves me proportionnaient des histoires, dit-il dans ces Mémoires.⁶¹ Récits nuancés d'humour qui plus que la technique du conteur sont la manifestation de sa façon de voir l'homme et le monde. Le réel qui est multiple, variable, manque de souplesse. L'homme voit la réalité à travers ses habitudes dont certaines lui ont été transmises et d'autres acquises par son expérience. Elles produisent un tout ordonné et sans "fissures". L'humour consiste à regarder la réalité et à révéler l'inaperçu, les "fissures" et à montrer la variété. Le contraste met en évidence la relativité du savoir, l'apparence de toutes les sécurités de l'homme. Bioy Casares pour convertir sa perception accomplit une opération semblable à celle du cadreur qui décompose l'image dans une caméra avant la projection. L'image poétique avec ses ambiguïtés et ses évocations simultanées des éléments multiples qui entrent dans l'impression sensorielle est un procédé, même s'il est imparfait, pour communiquer la réalité de notre vision du monde. Entre ce à quoi l'homme aspire et ce que la réalité lui offre, naît le conflit et deux possibilités le tragique et le comique. Pleurer est l'échec face à un conflit sans solution, et rire c'est ne pas le prendre au sérieux, l'humour atténué le conflit.

*"L'homme sérieux, sage, veut toujours savoir quoi attendre, et le philosophe nous dit: comment sont ou ne pas sont les choses, mais l'humoriste reste sur le plan de l'ambiguïté de l'être et du non-être en même temps, du paradoxe, de la "conscience de l'autre", c'est à dire de l'ironie"*⁶².

Bioy Casares affirme: *"Je vois la comédie de la vie humaine, à laquelle je participe ainsi que ceux qui m'entourent. Je ne peux pas laisser de voir le côté absurde des choses dramatiques et tristes."*⁶³ L'humour se manifeste par le sourire qui englobe la totalité y compris l'humoriste. *"Il y a des écrivains qui se moquent de ce qu'ils aiment le plus; l'écrivain ironique sait que les choses qui provoquent le rire ne sont pas celles qu'il déteste. L'ironie vise la condition humaine, non les personnes en particulier."*⁶⁴ Et son sourire est chargé de compassion, de sympathie chaque fois que bascule une "sécurité de l'homme", chaque fois qu'une fissure surgit brusquement. Ce sourire résigné cache une réflexion: "Si l'ironie simple est apparence du sérieux au contraire l'humour est le sérieux de l'apparence. L'humour est un art de vivre, et "la vie est un jeu qu'il faut jouer le mieux possible pour autrui et pour soi-même."⁶⁵

Dans ses "histoires" l'humour révèle l'essence de l'homme, et l'équilibre renforce la connivence auteur-lecteur. Complicité en tant qu'actants du jeu de la vie car l'arrière-plan de cet humour déguise au premier abord le sérieux de la situation. Il explore la réalité et la réalité d'un conte peut apparaître contradictoire dans un autre conte. Les contes sont des contes. Faisant appel à l'humour pour contourner cette impossibilité de trouver quelque chose qui prolonge l'existence. Le temps montre que cette aspiration est démesurée. Mais, il faut insister, chez Bioy Casares, l'incertain de la réalité n'est pas obstacle pour vivre en plénitude. *"La vie est un jeu où nous jouons tous... nous jouons à être amant, ou "estanciero", ou avocat ou écrivain..."*, ⁶⁶ *"Le jeu est d'agir comme si les choses étaient d'une autre façon"*: Un tomo de la Enciclopedia. Sans s'y laisser prendre, la vie est un jeu qu'il faut affronter héroïquement, d'un "courage généreux", dans Intenciones et La Otra Aventura: Ensayistas ingleses il trouve l'origine de cette attitude dans son enfance, quand sa mère lui inculquait une conception stoïque face à la vie. Par contre sa recherche de perfection existe. L'écriture est un mode possible de jouer le jeu de la vie, l'effort de la tâche bien faite est à la mesure de l'homme.

En laissant de côté la trame, vers 1955, Bioy Casares revendique, avec Borges, le conte bref. L'anecdote, le récit court, la parabole, un sujet à contenu narratif, peut être un conte. C'est ce qui arrive avec les fragments ou brefs récits de Guirnalda con amores, de "véritables contes" dira-t-il, puisqu'ils peuvent être

racontés et qu'il y a du plaisir à les raconter ou à les écouter. "IL faut admettre, dit-il, l'existence de contes qui sont seulement le portrait d'une personne comme quelques contes de Maupassant..."⁶⁷ D'ailleurs composer des oeuvres intéressantes avec des phrases destinées à d'autres paragraphes, à d'autres situations doit être aussi difficile que composer avec des phrases inventées par soi-même⁶⁸. Actuellement il va publier un livre de voyages, En Viaje et un autre qu'il aime beaucoup parce qu'il n'y a pas une seule ligne à lui Jardines ajenos composé de poèmes brefs et de fragments "que j'ai aimés le long de ma vie donc travaillés pendant quarante ou cinquante ans et même plus et je travaille à un livre de contes Una magia modesta pour juin-juillet 1996"⁶⁹.

La plupart des fois l'homme perd ce qu'il considère important de la vie parce qu'il ne se ravise pas à temps. Voilà pourquoi il enregistre dans ses cahiers intimes, genre presque périmé, les événements de tous les jours qui lui permettent de reconnaître la surprise de vivre et de donner une entité à des faits qui disparaîtraient. Le secret de Bioy Casares est cet exercice de l'intelligence qui le pousse à compiler épigrammes, fragments, phrases, portraits, réflexions non à la façon de Benjamin Constant mais à celle de Santayana qui sont l'écho d'observations, de conversations, de lectures dans les bibliothèques qui nous permettent de découvrir que la vie est faite de répétitions⁷⁰; la phrase "pendant des années j'ai aimé, en est un exemple". Cette habitude qu'il conserve d'après Guirnalda con amores a l'avantage de suivre "le développement de situations dans lesquelles nous sommes plongés, avec l'espoir que la réalité se montre amusante et l'inconvénient de documenter la futilité de la vie". Il a plusieurs cahiers de voyage, cette intention cache le travail de l'écrivain, montre le désir d'appréhender le moment important et de retenir en mémoire le temps. Le sorcier Taboada du Songe des héros dit à Emilio que "la mémoire c'est la vie" qu'il faut conserver. Bioy Casares met tous ses efforts pour prolonger la vie, il enregistre les moments qui s'enfuient comme Morel qui a créé une machine pour l'immortalité. Dans ses histoires, Bioy Casares, présente le même personnage, un antihéros qui voit basculer tout ce qu'il croit savoir du monde, des autres et de soi-même. Convaincu de son triomphe, son image est pathétique. Entre ce qu'il sait et ce qui se passe véritablement il y a une fissure. Cet homme malheureux, un Argentin⁷¹ - son langage, son aspect extérieur, ses goûts, ses habitudes, en sont une preuve - représente l'homme incapable de comprendre les choses, il se trompe sur les autres, il emploie sa volonté mais se laisse dominer. Dans El viaje o El mago inmortal⁷² la trame est réduite au minimum⁷³. Poussé à faire un voyage sa curiosité le met en présence de l'inexplicable⁷⁴. Le lecteur pris comme témoin compréhensif de son aventure - racontée avec des parenthèses explicatives, des confidences "je ne crois pas aux

... mages [...] mais oui à la magie du monde [...] quand nous sortons d'un rêve pour entrer, réveillés, dans un autre [...] comme la vie fuit, je ne veux pas mourir sans entrevoir le surnaturel..."⁷⁵ et des expressions de la langue parlée qui soulignent l'oralité - est absorbé par la suite d'analogies: "El diablo cojuelo", "Hotel la Alhambra", "hotel Cervantes", "Berliner Ballet", le congrès de Fabricants de Marionnettes, "*le cinéma ou la photographie est magnifique mais incite...*". L'obstination du narrateur pour savoir comment il peut se passer dans la chambre d'à côté ce qu'il avait imaginé qu'il lui serait arrivé, "*j'ai imaginé [...], je me la représentais parfaitement*"⁷⁶ mais la sonnerie de son réveil achève avec son plan pour éliminer l'homme et rendre visite à la femme. Il s'installera devant la porte "*position stratégique*" pour voir la Péruvienne de ses rêves. "*Seulement qui désire peu, contemple l'incroyable*" et il verra émerveillé "*Un petit vieillard, maigre et gris, imberbe à force d'être vieux, qui représentait avoir mille ans et qui était absolument seul [...]. j'ai cru voir dans ses yeux brillants, qui me regardèrent pendant une seconde, la raillerie*"⁷⁷. Quand il demande au concierge le nom de son voisin la réponse est Merlin. "*J'aurais voulu être mage*". Le véritable enchanteur est Bioy Casares. "*L'imagination est un simulacre d'éternité. Elle est une éternité de poche que chacun possède et qui le conserve jeune, agile et capable de vaincre toutes les résistances du temps, de l'espace et des circonstances*".⁷⁸

L'Espace

Dans ce contexte, l'espace apparaît comme un espace géographique limité par l'itinéraire du ou des narrateurs et contribue admirablement à la vraisemblance du récit. Les personnages sont des êtres courants, donc en général contradictoires, leurs situations extraordinaires sont croyables, leur réalité quotidienne est semblable à celle de n'importe quel lecteur. Le narrateur anonyme boit du café, achète du pain, fait des cures, critique les autres, va au cinéma, a la grippe, lutte pour un idéal. Le langage courant - rioplatense - contribue lui aussi à la vraisemblance et crée l'atmosphère.

Des journaux et des revues, des films, des chevaux de course célèbres, des éditeurs, des équipes de football, des avions, des voitures situent les récits dans le temps et aussi dans l'espace, de même que le "mate"⁷⁹ ou le "dulce de leche"⁸⁰, le "tango" et la "milonga"⁸¹. L'illusion référentielle vise à la vraisemblance et Bioy Casares donne au monde de la fiction des traits qui s'imposent au lecteur comme existants dans le monde, ceci n'implique pas toujours une description détaillée. Le bruit de l'eau, la côte du Golfe de Saint-Tropez, la route de Nice, de Biarritz sont là pour mettre en évidence la solitude du narrateur, l'idée revient dans

Hombres y Mujeres de Guirnalda con amores, dans Una guerra perdida "un conte écrit en imitant Paulhan". Le narrateur -un homme- n'accepte pas d'être fixé comme les dunes, s'oppose aux femmes qui cherchent la sécurité.

C'est parfois la France ou ailleurs, dans le Béarn, un quartier, une rue, un hôtel, un aéroport, un restaurant sont incorporés, tout naturellement, dans le récit du narrateur qui suppose que le lecteur partage avec lui la connaissance de ces endroits, ce qui lui évite des descriptions trop détaillées. C'est-à-dire, l'espace confiné aux noms de lieux, privé de qualités spécifiques favorise l'ubiquité des personnages qui se déplacent dans un milieu sans résistance. Ces déplacements fréquents traduisent des mouvements affectifs. Le personnage-narrateur se trouve dans une situation limite de son existence; par contre l'espace qui le sépare de l'autre: Narrateur - Morel -> Faustine <- Narrateur-fugitif, est un espace significatif de l'impossibilité de franchir l'espace qui les sépare de Faustine. C'est cet espace qui est en général privilégié au dépens de la description du paysage ou du quartier. Dans L'Invention de Morel, l'espace réduit de l'île n'empêche pas une description topographique du milieu, ce sont tous les obstacles que doit franchir le narrateur. Dans ce paysage, les obstacles soulignent l'impossibilité de posséder Faustine. Ces déplacements sont de simples positions géographiques, l'espace transcende ses qualités physiques et devient un élément signifiant de la perception autre du protagoniste, où peut se présenter le fait étrange. La propriété de l'espace est de plonger dans l'imaginaire comme sensation inquiétante d'avoir perdu la route, d'être désorienté.

Dans la thématique de l'espace, le dénouement, qui peut paraître traditionnel, est chargé de sens. Les héroïnes des contes de Bioy Casares, meurent ou sont déjà mortes ou disparaissent et le narrateur retrouve la solitude car le temps est implacable et irréversible dans un monde fait de plusieurs mondes. Ce qui ne veut pas dire que dans Historias prodigiosas, Relatos de un Fauno le narrateur ne décrive pas le hall de l'hôtel à Evian, ou les bords du lac qu'il voit de sa fenêtre, mais tout est trop vite caractérisé: à Pau, deux adjectifs "desvaídos y monumentales" suffisent à peindre les salons de l'Hôtel France, la belle Madame Cazamayou: "*blanca, opulenta, con su descomunal rodete rubio*", avec un peu plus de précision et plus d'humour les nappes: "*ces nappes en fil, blanches et grises, avec des scènes de la vie d'Henri IV: Suis-moi Sully, ils vont croire que je te pardonne; Suivez mon panache blanc!*" ou "Chez Pierre" et le menu du pays, avec toutes ses friandises et le vin et le champagne. La Ford pour aller à Biarritz passe par Orthez. Le narrateur fait le plein d'essence à Mauléon.

Historias prodigiosas appartiennent aux Histoires d'amour, d'après l'édition de 1972 de Robert Laffont qui regroupe la production de Bioy Casares en

Histoires Fantastiques et Histoires d'amour. S'il est vrai que dans l'oeuvre de Bioy Casares, l'amour est toujours présent, qu'il est l'élan qui pousse le narrateur à la recherche d'absolu et étant donné que tout est relatif, la réalité de l'amour l'est aussi, dans un monde fait de plusieurs mondes. Toutes les femmes se ressemblent peint aussi un autre amour. Cette histoire est pleine d'un amour fait de "nostalgie" envers ses origines béarnaises. La perspective humoristique intensifie cette nostalgie. La psychologie du narrateur, un "criollo" et celle des autres personnages, soulignée par des traits subtils laisse apercevoir que cet amour se confond avec ce sentiment d'orgueil et en même temps de tristesse vague, d'un passé commun, fait de gestes, de moeurs, de manières d'être qui se répètent à Pau et au milieu de la pampa, à des centaines de mille de kilomètres de distance et de génération en génération. Comme à Pau, à Las Flores, le nom du propriétaire est peint sur la devanture des boutiques les plus représentatives de la pampa même sur celle d'une "fonda" - rioplatense: restaurant très pauvre mal mis, sa clientèle n'est pas toujours recommandable, les pauvres vont à la "fonda", les riches au restaurant - . C'est que celui qui s'est éloigné de son petit village, "le pèlerin" dit Bioy Casares, qui a laissé son petit village, qui ne figure même pas sur le guide de tourisme, celui-là, a aussi laissé sa chère "République", mais il conserve là-bas, au milieu de la pampa son amour pour son pays lointain. Ce pèlerin qui est parti très loin à la recherche de l'Amérique, de l'aventure, et bien, il gardera toujours cette nostalgie de son pays natal, que ce soit à Azul, à Olavarria, à Tapalqué ou à Las Flores. Mais, comme d'habitude l'image est inversée, c'est une image réfléchie dans la glace parce que le pèlerinage se fait en sens inverse. Ce "criollo" est le véritable pèlerin à la recherche de ses origines, et ce sont ses ancêtres qui lui ont transmis cet amour du pays. Voici le plus beau paragraphe de L'Invention et la Trame:

"Otro paraje donde el criollo vio siempre compartida su admirable fe en la realidad de la patria es Pau. En la capital del Béarn - levantada sobre alturas diversas, aun superpuestas, tan hermosa que alguien la reputó, junto a Grenoble, una de las dos ciudades más hermosas de Francia - el nombre del propietario pintado en el frente de la droguería, de la carpintería, de la panadería, de la herrería, de la peluquería o de la fonda, sugiere que el peregrino se halla de vuelta en el corazón de la República, precisamente en los partidos del Azul, de Olavarría, de Tapalqué y por cierto de Las Flores".⁶²

Sur les routes du pays béarnais et basque, sa Ford parcourt les routes, Margarita est à côté de lui, et la comparaison surgit tout naturellement: face à ce paysage qui n'a aucun rapport avec celui de la pampa, les différences sont trop évidentes:

*“Continuamos el camino, entre laderas labradas, vivos verdes, ocre de tierra desnuda, caseríos con techo de pizarra, y de tanto en tanto, un castillo. El europeo desdeña este paisaje ordenado; Byron y Lamartine le enseñaron a maravillarse ante la naturaleza feroz del valle de Ossau, hasta el punto de que si en la guía usted lee “camino pintoresco” descuenta que va a serpentear por las alturas, entre barrancos y peñascos. Cada uno se admira de lo que no tiene. El criollo prefiere el orden y el trabajo humano, porque el potrero y el cardo, la laguna y el duraznillo, lo aguardan en el primer hueco, a unos pasos de la plaza San Martín”.*⁸³

L'événement est là pour éclairer l'entreprise de l'écrivain. L'Autre et le Monde sont inassimilables. La mise en scène est trompeuse, le monde est fait de plusieurs mondes comme la poupée russe et l'autre n'est jamais tout à fait l'autre ni vraiment moi et le temps est irréversible. Dans la description de Buenos Aires, du “criollo”, du “gaucho”, les textes utilisés soulignent l'impossibilité de l'homme de saisir la réalité. C'est une recherche d'identité, le mot seul prolonge le monde, car chaque réalité renvoie à une image passée, cachée ou qu'il faut dévoiler. La parole établit la communication entre les hommes mais aussi entre l'obscurité et la clarté du visible, entre l'homme et les choses. Un narrateur anonyme bute une et mille fois contre le vide, l'incompréhension de ce qui lui arrive, il est maladroit, surpris, seul, étranger. Ce mode d'existence est douloureux, il comporte blessures et déchirures. Il habite l'ambiguïté entre la distance et l'admiration. Cet homme partagé entre sa sensibilité et son savoir, dans sa double appartenance c'est Bioy Casares.

Dans L'Invention et la Trame il participe de la parole, de l'imaginaire et du monde qu' il évoque, lointain, familier, et dans l'aventure de l'écriture ni étrange ni fantastique il entretient l'illusion de sa présence au monde. “*Chaque livre est une aventure extraordinaire*”⁸⁴. “*En définitive, le livre est toujours la postérité de l'écrivain. Se perdre et subsister dans l'oeuvre, déclarer, avec sa propre destinée tout ce qu'il y a de triste, de beau, de terriblement juste, dans la création, me semble ne pas être une étroite immortalité...*”⁸⁵

Une lecture superficielle de L'Invention et la Trame fait apparaître des noms Faustine, Morel, de noms de lieux, Biarritz, Pau, Évian, des expressions et des transcriptions de phrases et de vers, mais où rien n'est précisé, puisque l'accent est mis sur les particularités du criollo et de la pampa héritiers de ceux-là. Mais à une relecture, l'homme aboli revient dans l'île de Moreau, l'île du Diable, “l'affaire Dreyfus”. Les mythes et légendes celtes, Merlin, Blanche Neige et La Belle au Bois Dormant, L'Eve Future de Villiers de l'île d'Adam, Adolphe de Benjamin Constant,

renvoient des images fortement senties par Adolfo Bioy Casares héritier de la France et de sa culture.

“On aime ses idées, ses souvenirs, ses habitudes et on est conservateur. Nous aimons tous quelque chose de notre enfance, de notre façon d'être, el dulce de leche y el poncho de vicuña, parce que ce sont des choses qui nous ont toujours accompagné. Mais en définitive j'écris pour fasciner quelqu'un de la même façon que d'autres m'ont fasciné”.

Prof. Nataline Gambin

Notas

- 1- Adolfo Bioy Casares: La Invención y la Trama, édition de Marcelo Pichon Rivière, Tusquets, 2^e édition, 1992.
- 2- Adolfo Bioy Casares: A l'huere d'écrire, Tusquets, 1988.
- 3- Martino, Daniel: A.B.C. de Adolfo Bioy Casares, EMECE, 1989.
- 4- Revista First, N° 14.
- 5- Revista First N° 14.
- 6- A. Bioy Casares, La otra aventura, Libros y amigos, page 177.
- 7- "*Cuantos nos hemos formado en la triunfal república previa al 43, en alguna medida, compartimos tan altiva y cándida convicción y no sin doblegar una resistencia del instinto admitiremos que de un inmigrante puede obtenerse un auténtico gaucho...*", op. cit, page 46.
- 8- A. Bioy Casares, op. cit. Page 727.
- 9- Sorrentino, Fernando, op. cit Page 72.
- 10- Sorrentino, Fernando, op. cit, pages 46 et 47.
- 11- Op. cit, page 48.
- 12- Mazorca (la): Société politique organisée à Buenos Aires pendant le gouvernement de Rosas (1793-1877), inspirée par sa femme doña Encarnación Ezcurra et formée par les dits restaurateurs. Son symbole était un épi de maïs et un ruban rouge; son objectif, la persécution des opposants à Rosas.
- 13- Op. cit, page 54.
- 14- Op. cit, page 54.
- 15- Op. cit, page 56.
- 16- 1925 Iris y Margarita, novela de amor para una prima, plagiando Petit Bob de Gyps. 1928 Vanidad o una aventura terrorífica, cuento fantástico y policial. 1929 Prólogo, con correcciones de su padre. 1932 Inauguración del espanto, abandona la novela. 1933 17 disparos contra lo porvenir, con el seudónimo de Martín Sacastrú. 1934 Caos. 1935 La nueva tormenta o La vida múltiple de Juan Ruteno, con ilustraciones de Silvina Ocampo. 1936 La estatua casera, ilustrado por Silvina Ocampo. 1937 Luis Greve, muerto. 1938 abandona las novelas Pasado mortal, El problema de la torre china y La navaja del muerto.
- 17- Sorrentino, F. op cit, page 56.
- 18- Bioy Casares, Apprentissage, op. cit. page 729.
- 19- Autochronologie, op cit, page 742.
- 20- J'habite à La Plata depuis longtemps et j'ai retrouvé des endroits nommés dans L'Aventure d'un photographe à La Plata mais les adresses ne correspondent pas.

- 21- Jill Levine Suzanne: "La invención de Morel/Plan de evasión: dos novelas de Bioy Casares", La casa de la ficción Espiral/Revista 3, Madrid Fundamentos, 1971: "*La prédilection de Bioy pour le thème de la photographie semble être une obsession anecdotique de son enfance, ainsi que les hologrammes auraient comme antécédents littéraires les descriptions de certaines pratiques des moines du Tibet*", page 95 à 143.
- 22- Sorrentino, F. op. cit.
- 23- Quand Bioy Casares parle de sa mère il répète toujours: qu'elle lui racontait des histoires de bêtes qui s'éloignaient du terrier...; que la nuit, quand ses parents sortaient, il avait peur qu'ils ne rentrent pas et que sa mère avait une glace triple qui le fascinait. S'il est vrai qu'il dit avoir eu une enfance joyeuse, il ne s'épanche pas sur les rapports avec ses parents. Il va au cinéma avec le portier de l'édifice. Ses parents qu'il aime et desquels il est fier lui sont toujours restés distants.
- 24- Sorrentino, F. op cit, page 83.
- 25- Op. cit, page 83.
- 26- Colloque National à Lecture, Sept. 1993. L'homme et la machine.
- 27- Mesmerisme: Le magnétisme, refusé par la médecine traditionnelle, date de la fin du XVIII^e. Mesmer interdit en 1775 par l'Académie de Berlin, abandonne Veinne en 1778 et s'installe à Paris. L'année suivante il publie Mémoire sur la découverte du magnétisme animal et le Mesmérisme sera la cure "à la mode". Les disciples de Mesmer ont continué sa pratique: le marquis de Prységur est surpris de voir que ses malades s'endorment lorsqu'il leur impose les mains: Ce sera, en 1843, le chirurgien anglais James Braid celui qui donnera le nom d'hypnotisme à ce phénomène. Le professeur Charcot, (1825-1893) l'utilise à l'hôpital de la Salpêtrière. Mesmer soutenait l'existence d'un fluide universel. Une influence entre les astres, la Terre et les êtres vivants, exercée par un fluide qui s'étend dans l'univers sans laisser de vide. Théorie héritière de Platon, d'Aristoteles et de l'hermétisme d'où dérive la notion alchimiste de fluide.
- 28- Berkeley et Hume ont exercé une grande influence: "Ils ne sont pas passés en vain, "Plan d'évasion est le problème des sens et L'Invention de Morel fait l'homme comme un ensemble de renseignements des sens. Si on ramasse ces renseignements: l'image, le son, l'odeur, la résistance, le toucher, enfin... tout cela, on aboutit à l'homme de L'Invention de Morel". Revista First N° 14.
- 29- Le narrateur de L'Invention de Morel, pense écrire un Eloge à Malthus, allusion à la destinée de l'artiste.
- 30- P. J. Toulet, Le Mariage de Don Quichotte une île à gouverner [...] dans la mer: Iviça, par exemple, ou tout autre dans ce goût, s'il s'en trouve est offerte à Don Quichotte, op. cit, page 330.

- 31- Dans les Contrerimes de Toulet que Bioy Casares et Borges se plaisaient tant à lire Faustine est le nom de cette femme aimée, lointaine, insaisissable. Contrerime XI: "*Faustine, rit un matin vert...*"; LVI: "*O Faustine, et je vois se tendre / L'arc pur de ton sourcil*"; LXII; Poèmes inachevés II: "*Je revois sous sa jupe bleue Faustine étend ses bras*"; Lettres à soi-même et Journal et Voyages, Avril: La même description, le même début "*Il y avait un siècle que je n'avais vu Faustine [...] de sa fenêtre ouverte*", op.cit. page 1014 et 1380.
- 32- Sorrentino F., op. cit, page 71.
- 33- Op cit, page 60.
- 34- Voir: Curia, B., op cit.
- 35- A. Bioy Casares, op cit. page 729.
- 36- La Nación, Del rugby a la felicidad en la literatura, Interview de María E. Vásquez à Adolfo Bioy Casares, 27/1/87.
- 37- A. Bioy Casares, Guirnalda con amores, op cit, page 701.
- 38- Sorrentino, F. op cit, page 113.
- 39- Sábato, Ernesto. Prologue à la première édition de Plan de Evasión de Adolfo Bioy Casares.
- 40- Revue Gente, N° 499, 1974. Interview de Emilio Giménez Zapiola à Adolfo Bioy Casares.
- 41- El cuento policial, in Borges Oral EMECE, 1979, page 78.
- 42- A. Bioy Casares, op cit, page 568.
- 43- Macedonio Fernández 1874-1952. No todo es vigilia la de los ojos abiertos (1928); Papeles de Recienvenido (1929); Continuación de la nada (1945). Posthumes: Poemas (1953) et Museo de la novela eterna (1967).
- 44- Voir note 37.
- 45- A. Bioy Casares, op cit, page 264.
- 46- Berkeley, George (1685-1753): Philosophe idéaliste, Irlandais. Prêtre anglicain (1709) évêque de Cloyne (1734). Auteur du Traité de la connaissance humaine, du Dialogue entre Hylas et Philonouïs, de Siris... Il s'est proposé de combattre l'incrédulité et le matérialisme, il soutenait que la perception est à la base de toute connaissance, l'existence a son origine dans l'intelligence idéale et divine. Partant de la distinction établie par Locke entre les qualités premières et les qualités secondes des corps, il montre que toutes se ramènent à ces dernières qui n'ont de réalité que dans l'esprit.
- 47- Sorrentino, F., op cit, page 204 et ss.

- 48- Blanqui, Louis-Auguste (1805-1881) socialiste et révolutionnaire français, en 1830 un des chefs de l'opposition républicaine. A cause de ses conspirations il a passé plus de la moitié de sa vie en prison. En 1875 il fonde le journal Ni Dieu ni maître. Influencé par les jacobins et par Babeuf, opposé à Marx, il croyait que l'action révolutionnaire devait être menée par une minorité d'activistes qui une fois au pouvoir établirait une dictature ouvrière. Le chef de l'école phalanstérienne a été Fourier, François-Marié-Charles (1772-1837), philosophe et sociologue français.
- 49- Op cit, pages 37 et 38.
- 50- Patch, Howard Rollin. El otro mundo en la literatura medieval suivi d'un apendice: La visión de transmundo en las literaturas hispánicas par María Rosa Lida de Malkiel. Traduction de Jorge Hernández Campos. México F. C. E., 1956, p. 36. Cette oeuvre est connue de Bioy Casares puisqu'elle est citée dans: Borges, Jorge Luis, Bioy Casares, Adolfo. Libro del cielo y del infierno, 3e. Buenos Aires, Sur, 1975, page 121.
- 51- Steinbeck, John. Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros, según la obra de Sir Thomas Malory y otras fuentes. Traduction de Carlos Gardini, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977, pages 103-105.
- 52- Les quatre versions de la Trame Céleste permettent l'identification Morris-Roi Arthur-Arturo Owen du dernier manuscrit. Les quatre versions. 1- Le manuscrit (très corrigé) 1943? 2- Celle publiée par SUR (N°116 Buenos Aires, Juin 1944, p.35-69. 3- Celle éditée in volume: La Trama Celeste, Bioy Casares, Adolfo, Sur, 1948. 4- Celle de la même collection de 3, publié par l'Editorial Sur, en 1967 et 1970. (Les quatre proposent des variations) de Arturo Owen-Arthur et Owen.
- 53- Dans Le Mariage de Don Quichotte de Toulet, l'incomparable Gwendoline [...] l'homme au manteau rayé [...] la fée capricieuse Gulnare est la magicienne qui retient Don Quichotte qui dit ne pas croire à ses enchantements. Mais Don Sancho "*avait tiré de sa pochette une grosse bourse pleine de doublons et un gobelet d'or. Il fouilla de nouveau et, cette fois, fit étinceler un collier qui sembla éclairer les ombres*". C'est la preuve qu'ils n'ont pas rêvé, page 308. Un peu plus loin Don Quichotte dira qu'"il n'y pas de surnaturel... Il n'y a que des choses qui ne sont pas encore classées par la science. Peut-être même, quoique cela soit amer à penser, ne le seront-elles pas toutes, au moins pour les faibles enfants des hommes [...] Je bois, dit-il, à l'inexplicable", op. cit, page 320.
- 54- A. Bioy Casares, op cit, page 102. Mais ce poème L'éternité par les Astres est apocryphe. Dans son exemplaire La pluralité des mondes habités de Blanqui, édité par Flammarion, Bioy Casares n'a pas été capable de le retrouver.
- 55- Op cit, page 108.

- 56- Op cit, Autochronologie p. 742, la longue liste dressée par Daniel Martino, A.B.C. de Bioy Casares en sont un échantillon. La otra aventura: "D'une certaine manière l'auteur se répète.. Chesterton appelait la fatale habitude de presque tous... l'habitude de s'imiter soi-même... Le fait est qu'il existe une originalité [...] qui est le résultat de la maturation de l'oeuvre dans l'esprit de l'artiste, chaque crépuscule est différent", page 19.
- 57- La Nación, 14/3/71.
- 58- Sorrentino, F., op cit, page 195.
- 59- A. Bioy Casares, Journal de Leautaud, op cit, page 12.
- 60- Ses récits, romans, nouvelles et contes longs ou brefs il dit préférer les appeler des "histoires" un peu parce que le Français dispose de romans, nouvelles et contes, et que les traducteurs utilisent nouvelles pour "novela, novelita" mais surtout parce qu'il aime raconter des histoires à quelqu'un qui l'écoute: "J'écris parce que j'ai la facilité d'inventer des histoires, parce que j'aime les raconter". Martino, Daniel, op. cit "El impulso creador", page 24.
- 61- A. Bioy Casares, Memorias, Op. cit. page 61.
- 62- Fernández De La Vega, C., op cit.
- 63- Martino, D., op cit, page 104.
- 64- Op cit, page 83.
- 65- Op cit, page 104.
- 66- Op cit. Suspensiones de la Incredulidad, page 682.
- 67- La Prensa, 12/3/78.
- 68- A. Bioy Casares, La otra aventura, op. cit, page 18.
- 69- Conférence à La Plata, Feria del libro 95, 12/11/95.
- 70- Bioy Casares rapporte que B. Constant avait inventé un système numérique pour les éviter; 1, pour représenter l'amour, 2, sa décision de rompre avec M^e de Staël, 3, son conformisme avec cet état de choses, 4, le travail, 5, projets de voyage, 6, disputes, de sorte que l'on peut trouver dans ses cahiers des lignes telles que 4 mal, 3, 2, 5, 7.
- 71- "Me parece que soy muy argentino. Tengo una serie de costumbres, simpatías y singularidades iguales a las de tantos argentinos". Kociancih, Vlady: Adolfo Bioy Casares: indiscreciones de un escritor discreto. Revue Status, N° VII, Buenos Aires, 1978. "Nací en Buenos Aires en 1914. Entonces sí, soy argentino y ¿por qué se duda?" Rodolfo Braceli: Esta nota es un premio. Revue Gente, N° 1529, 10/11/94.

- ⁷²- A. Bioy Casares, op. cit, page 562.
- ⁷³- Coïncidence avec Cortázar. Bioy Casares à Montevideo, Cortázar à Paris.
- ⁷⁴- "Il n'y a que des choses qui ne sont pas classées par la science [...] Je bois dit-il, à l'inexplicable". Toulet, Le Mariage de Don Quichotte, op. cit, page 320.
- ⁷⁵- A. Bioy Casares, op. cit, page 563.
- ⁷⁶- Op. cit, page 565.
- ⁷⁷- Op. cit, page 567. "*Mais sa face glabre, et le sourire avec lequel il sembla se divertir, une seconde fois...*", Toulet, op. cit, page 320.
- ⁷⁸- Pájaro de fuego, interview de J. C. Trimarce avec Adolfo Bioy Casares, julio de 1989.
- ⁷⁹- Mate: Feuille séchée et hachée d'une variété de houx, dite aussi thé du Paraguay ou thé des Jésuites appelée yerba mate. - Courgette qui a été séchée et évidée et dont on a taillée la partie supérieure appelée mate. Dans cette courgette on met de la yerba mate que l'on boit moyennant une pipette appelée bombilla.
- ⁸⁰- Crème ou mermelade de lait.
- ⁸¹- Milonga: Air populaire et danse du Rio de La Plata accompagné de guitare.
- ⁸²- « Un autre endroit où le "criollo" a toujours vu partagée son admirable foi avec la réalité de la patrie est Pau. La capitale du Béarn - dressée sur des hauteurs variées, même superposées, si belle que quelqu'un l'a considérée avec Grenoble une des deux villes les plus belles de la France - le nom du propriétaire peint sur la façade de la droguerie, de la menuiserie, de la boulangerie, de la boutique du maréchal ferrant, de celle du coiffeur ou de la "fonda" suggère que le pèlerin est de retour au coeur de la République, justement dans les communes de Azul, de Olavarría, de Tapalqué et certainement de Las Flores. » page 617. Traducción de Silvia S. Naciff.
- ⁸³- « Nous avons poursuivi le chemin parmi des pentes taillées, des verts éclatants, des ocre de terre nue, des hameaux au toit d'ardoise, et de temps à autre, un château. L'Européen dédaigne ce paysage ordonné; Byron et Lamartine lui ont enseigné à s'émerveiller face à la nature sauvage du val d'Ossau, à tel point que si sur le guide vous lisez "chemin pittoresque" soyez sûr qu'il va serpenter dans les hauteurs, parmi des abîmes et des rochers. N'importe qui s'étonne de ce qu'il n'a pas. Le "criollo" préfère l'ordre et le travail de l'homme, parce que l'enclos et le chardon, la mare et le "duraznillo" (persicaire), l'attendent au premier détour, à quelques pas de la place San Martín." » p. 621. Traducción de Silvia S. Naciff.
- ⁸⁴- A. Bioy Casares, La otra Aventura, op cit, page 160.
- ⁸⁵- Martino, D. op. cit, page 43.

Bibliographie

- Bioy Casares, Adolfo (1992), *La Invención y la Trama*, Edición de Marcelo Pichón Rivière. TusQuets. 2º edición.
- Bioy Casares, Adolfo (1983), *La otra aventura*, Buenos Aires, EMECE.
- Bioy Casares, Adolfo (1989), *La Aventura de un fotógrafo en La Plata*, Buenos Aires, EMECE.
- Bioy Casares, Adolfo (1986), *Memoria sobre la Pampa y los Gauchos*, Buenos Aires, EMECE.
- Bioy Casares, Adolfo (1991), "Diccionario del Argentino Exquisito", *Revista Noticias*, Buenos Aires.
- Bioy Casares, Adolfo (1991), *La Invención de Morel*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- Bioy Casares, Adolfo (Abril 1994), *Memorias*, Colección andanzas, Barcelona, TusQuets, 1ª Edición.
- Bioy Casares, Adolfo (1994), *Un Campeón desaparejo*, Barcelona, TusQuets.
- Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo (1994), *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires, EMECE.
- Villiers de l'Isle, Adam (1986), *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade.
- Paul-Jean Toulet (1986), *Oeuvres complètes*, Ed. Robert Laffont.
- Sorrentino, Fernando (1992), *Siete Conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Edición Sudamericana.
- Martino, Daniel (1989), *A.B.C. de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, EMECE. (contient bibliographie exhaustive).
- Ministerio de Cultura (1991), *Adolfo Bioy Casares. Premio "Miguel de Cervantes" 1990*, España, Ed. Anthropos/Ministerio de Cultura, 1ª ed.. 1991.
- Ministerio de Cultura (1991), *Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1990. Adolfo Bioy Casares*, Albuñ. Centro de las Letras Españolas..
- Trinidad Barrera (1991), *Adolfo Bioy Casares. La Invención de Morel - El gran Seraffín*, Ed. de Trinidad Barrera. Cátedra Letras Hispánicas. 2ª ed.
- Varios et al (1991), "Adolfo Bioy Casares - Una poética de la pasión narrativa", *Anthropos - Revista de Documentación científica de la Cultura*. N° 127.
- Villordo, Oscar Hermès (1993), *El grupo Sur*, Planeta.

Curia, Beatriz (1981), *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Beatriz Curia a réalisé une étude approfondie du conte fantastique et de la conception du conte de Adolfo Bioy Casares, auquel je renvoie pour: le conte et le conte fantastique.

Ayerza de Castilho, Laura y Felgine, Odile (1992), *Victoria Ocampo*, Editorial Sudamericana.

Blanco Amor, José (1969), *Encuentros y desencuentros*, Ensayos Literarios, Editorial Losada S.A.

Bajtín M. M. (1992), *Estética de la creación verbal*, Siglo Veintiuno, 4ª Edición.

Todorov, T. (1982), *Introducción a la Literatura fantástica*, Ediciones Buenos Aires.

Boileau-Narcejac (1975), *Le Roman Policier*, PUF, N° 1623.

Barthes, Roland (1992), *La chambre claire*, Editions de l'étoile, Gallimard-Le Seuil.

Lidia Díaz (Abril-Junio 1990), "La estética de Macedonio Fernández y la vanguardia Argentina", *Revista Iberoamericana* N° 151.

Ana María Amar Sánchez (Abril-Junio 1990), "La Ficción del testimonio", *Revista Iberoamericana* N° 151.

Ilan, Stavans (Abril-Junio 1990), "De regreso al "Ensayo de un crimen"", *Revista Iberoamericana* N° 151.

Elena M. Martínez (Abril-Junio 1990), ""En breve cárcel": la escritura/lectura del (de lo) otro en los textos de Onetti y Molloy", *Revista Iberoamericana* N° 151.

Willy O. Muñoz (Abril-Junio 1990), "Julio Cortázar: Vértices de una figura comprometida", *Revista Iberoamericana* N° 151.

Martha Paley Francescato (Abril-Junio 1990), "Re/creación y des/construcción de la historia en Terra Nostra de Felipe Montero", *Revista Iberoamericana* N° 151.

Voir aussi

Anderson Imbert, Enrique (1964), *Historia de la literatura Hispanoamericana*, H.e. México. Fondo de Cultura Económica. 2 V.

Anderson Imbert, Enrique (1979), *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires, Marymar.

Araujo, Juan Carlos (1979), "Adolfo Bioy Casares: Siempre soñé con ser campeón mundial de tenis", *Para ti*, N° 2973, Buenos Aires, Atlántida, 2 de Julio de 1979, págs. 72-76).

Bajarlia, Juan Jacobo (1964), *Cuentos de crimen y misterio*, Buenos Aires, Jorge Alvarez.

Barcia, Pedro Luis (1978), "Adolfo Bioy Casares. Berve diccionario del argentino exquisito", *Revista Nacional de Cultura Buenos Aires*, Año I, N° 1, República Argentina. Ministerio de Cultura y Educación, Julio-Septiembre, págs 145-148. Reseña.

Baronian, Jean-Baptiste (1978), *Panorama de la littérature française*, Paris, Stock.

Barrenechea, Ana María (1972), "Ensayo de una tipología de la Literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, N° 80, Pittsburg.

Borges, Jorge Luis (1955), *Adolfo Bioy Casares: El secreto de los héroes*, Buenos Aires, Ed. Losada.

Borges, Jorge Luis (1936), "Adolfo Bioy Casares: La Estatua Casera", *SUR*, Año VI, N° 18, Buenos Aires.

Borges, Jorge Luis (1937), "Luis Greve, muerto", *SUR*, año VII, N° 39, Buenos Aires.

Borges, Jorge Luis (1953), "Prólogo" en Bioy Casares, Adolfo. "La Invención de Morel", Buenos Aires, Emecé.

Castagnino, Raúl H. (1975), *Márgenes de los estructuralismos*, Buenos Aires, Nova.

Cocaro, Nicolás (1979), *Cuentos fantásticos argentinos, La corriente literaria fantástica en la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 1ª edición.

Conte, Rafael (1972), *Lenguaje y violencia: Introducción a la novela hispanoamericana*, Madrid, Al Borak.

Cortázar, Julio (1977), *La vuelta al día en ochenta mundos, Más sobre la seriedad y otros velorios*, Madrid, Siglo XXI, 1er. Ed. 1967, Tomo I.

Cozarinsky, Edgardo (1959), *Adolfo Bioy Casares: Guirnalda con amores*, Buenos Aires, Emecé, et SUR N° 261, Buenos Aires.

Crespo, Julio (1963), *El lado de la sombra por Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Emecé, et Señales N° 143, Buenos Aires.

Cuneo, Dardo (1946), "Presencia de la imaginación con Bioy Casares", *Cuadernos Americanos*, Año V, N° 4, México.

Echeverría, Evelio (1969), *Adolfo Bioy Casares. Diario de la guerra del cerdo*. Buenos Aires, Emecé, et "Revista Iberoamericana", Vol. XXXVI, N° 73; Pittsburg, Octubre-Diciembre de 1970.

Fevre, Fermin (1977), Selección y estudio preliminar de *Cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Kapeluz.

Ghiano, Juan Carlos (1958), "Dos cuentistas extraños: Bioy Casares y Gloria Alcorta", *Ficción N° 11*, Buenos Aires.

Ghiano, Juan Carlos (1953), "Literatura argentina del siglo XX", *Constantes de la literatura argentina*, Buenos Aires, Raigal.

Goimard, Jacques (1973), "Bioy Casares entre Stevenson et Robbe-Grillet", *Le Monde*, Paris, 9 août 1973, pág. 9.

Irneo, Jorge Omar (1979), "La vida es un gran bolillero donde, a veces, se nos da una", *Radiolandia 2000*, Año L, N° 2661, Buenos Aires.

Jill Levine, Suzanne (1977), "La invención de Morel/Plan de evasión, dos novelas de Bioy Casares", *Espiral*, Revista 3, Barcelona, Fundamentos.

Karvelis, Ugné (1975), "Une lumière nouvelle sur Adolfo Bioy Casares", *Le figaro*, Paris, Samedi 3 mai 1975.

Kovacci, Ofelia (1963), *Espacio y tiempo en la fantasía de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Kovacci, Ofelia (1963), "Introducción", *Bioy Casares, Adolfo. Antología*, Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia.

Loubet, Jorgelina (1976), "Las máquinas célibes y La Invención de Morel", *La Nación*, Buenos Aires, dimanche 26 septembre 1976, 3^{ème} Section.

Llopis, Rafael (1974), *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar.

Mansau, Andrée (1993): "L'homme et la machine", *Lecture Colloque National*.

Mastronardi, Carlos (1949), "La Trama Celeste", *SUR*, Año XVII, N° 179, Buenos Aires.

Matas, Julio (1978), "Bioy Casares o la aventura de narrar", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXVII, N° 1, México, El Colegio de México.

Pages Larraya, Antonio (1961), "Fantasía y Prodigio", *La Prensa*, Buenos Aires, dimanche 24 septembre 1961.

Paz, Octavio (1969), "La máscara y la transparencia". *Corriente alterna*, 3^a ed. México, Siglo Veintiuno.

Puig Zaldivar, Raquel (1974), "Bibliografía de y sobre Adolfo Bioy Casares", *Revista Iberoamericana*. Vol. XL, N° 86, Pittsburg.

Rosales, César (1949), "La Inversión de Morel", *SUR*, N° 179, Año XVII, Bs. Aires.
Ruiz Díaz, Rodolfo (1963), "Aventura, mitología y destino", *Revista Humanidades*, Año 6, N° 6, Córdoba.

Sábato, Ernesto (1945), *Adolfo Bioy Casares: Plan de evasión*, Emecé, Buenos Aires.

Schoo, Ernesto (1959), "Los infinitos mundos de Bioy Casares", *La Nación*, Buenos Aires, dimanche 21 juin 1959.

Speck, Paula (1976), "Las fuerzas extrañas: Leopoldo Lugones y las Raíces de la Literatura Fantástica en el Río de la Plata", *Revista Iberoamericana*, N° 96-97, Pittsburg.

Tamargo Maribel (1976), "La invasión de Morel: Lectura y Lectores", *Revista Iberoamericana*, N° 96-97, Pittsburg.

Trimarco, Juan Carlos (1980), "La imaginación es un simulacro de eternidad; reportaje a Adolfo Bioy Casares", *Pájaro de Fuego*, Año 27, Buenos Aires.

Castagnino, Raúl H. (1977), *Cuento - artefacto y artificios del cuento*, Buenos Aires, Nova.

Bioy, Adolfo (1958), *Antes del novecientos; (Recuerdos)*, Buenos Aires, Compañía Impresos Argentina.

Bioy, Adolfo (1963), *Años de mocedad; (Recuerdos)*, Buenos Aires, Nuevo Cabildo.

Castex, Pierre Georges (1962), *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, Nouvelle Edition.

Modem, Rodolfo Enrique (1962), *Arturo Cancela*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia.

Ulla, Noemí (1990), *Aventuras de la imaginación, Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemí Ulla*, Corregidor, Buenos Aires.

Notices biographiques

Aux notices biographiques qui apparaissent dans les ouvrages consultés il faut ajouter des événements tous récents:

- 4/12/1993: la mort de sa femme Silvina Ocampo, passée presque inaperçue pour la presse argentine;

- janvier 1994: la mort de sa fille, Marta Bioy;

- janvier 1994: Docteur Honoris causa de l'Université de Grenoble.

- avril 1994: Docteur Honoris causa de l'Université Nationale de Cuyo.

- avril 1994: "Mémoires", Editions Tusquets.

- novembre 1994: Premio Konex.

- mars 1995: Prix Roger Caillois, de la Mairie de Reims, France.

- 12 novembre 1995: Ciudadano Ilustre de la ciudad de La Plata.

A SITE OF STRUGGLE

Prof. SILVANA NOELI FERNÁNDEZ

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

A SITE OF STRUGGLE

Two of the main justifications for concentrating on Chinua Achebe's *Things Fall Apart*¹ and *No Longer at Ease*² are that the symptomatic³ reading of these two texts will reveal how the use of language incorporates the warning that the site of the 'shared' discourse- the literary text- is not the site of a shared mental experience and how the construction of counter-hegemonies is in part contingent on the very structure of language itself .

We will avail ourselves of the concept of discourse as developed in the work of Michel Foucault. A discourse in the Foucaultian sense is a system of possibility for knowledge. The concept of truth is paramount here. Foucault says:

The important thing here, I believe, is that truth isn't outside power, or lacking in power: contrary to a myth whose history and function would repay further study, truth isn't the reward of free spirits, the child of protracted solitude, nor the privilege of those who have succeeded in liberating themselves. Truth is a thing of this world: it is produced only by virtue of multiple forms of constraint. And it induces regular effects of power. Each society has its régime of truth, its 'general politics of truth', that is, the types of discourse which it accepts and makes function as true; the mechanisms and instances which enable one to distinguish true and false statements, the means by which each is sanctioned; the techniques and procedures accorded value in the acquisition of truth; the status of those who are charged with saying what counts as true. ⁴

And adds:

My problem is rather this: what rules of right are implemented by the relations of power in the production of discourses of truth? Or alternatively, what type of power is susceptible of producing discourses of truth that in a society such as ours are endowed with such potent effects? What I mean is this: in a society such as ours, but basically in any society, there are manifold relations of power which permeate, characterise and constitute the social body, and these relations of power cannot themselves be established, consolidated nor implemented without the production, accumulation, circulation and functioning of a discourse. There

can be no possible exercise of power without a certain economy of discourses of truth which operates through and on the basis of this association. We are subjected to the production of truth through power and we cannot exercise power except through the production of truth. ⁵

Also Ashcroft, Griffiths and Tiffin, in *The Empire Writes Back*, argue that 'Power is invested in the language because it provides the terms in which truth itself is constituted' and that 'the structure of power is perpetuated through language, which is also the medium through which conceptions of 'truth', 'order' and 'reality' become established'.⁶

In order to approach this question of how the use of language incorporates the warning that the site of the 'shared' discourse is not the site of the shared mental experience it is necessary to mention three important features of postcolonial writing. The first feature is the silence and marginalization imposed on the postcolonial voice by the imperial centre. The second is the abrogation of this imperial centre within the text and the third the active appropriation of the language and culture of that centre. Before advancing it is necessary to define the last two processes. Ashcroft, Griffiths and Tiffin define the abrogation or denial of the privilege of English as 'a rejection of the metropolitan power over the means of communication; a refusal of the categories of the imperial culture, its aesthetic, its illusory standard of normative or 'correct' usage ...'.⁷ They regard the process of appropriation as one in which the language is captured and remoulded to new usages and 'made to 'bear the burden'⁸ of one's own cultural experience'.⁹ Post-colonial literatures are therefore cross-cultural because they negotiate a gap between 'worlds', a gap in which the simultaneous processes of abrogation and appropriation continually strive to define and determine their practice. Here we shall take up Homi.K.Bhabha's concept of hybridity. He writes in *The Location of Culture*¹⁰: '... colonial hybridity is not a problem of genealogy or identity between two cultures... Hybridity is a problematic of colonial representation and individuation that reverses the effects of the colonialist disavowal, so the other 'denied' knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority- its rules of recognition'. In the Introduction to the same book he writes: 'What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences'. His interest lies in those 'in-between' spaces, those interstices where negotiation constitutes itself. Power does not disappear in that other space but because of the nature of

the confrontation its semiotic system changes and the same values are not ascribed to the same signs.¹¹

In *Things Fall Apart* it is Achebe who writes the story, it is his voice that tells the tale. As James Snead writes in *European Pedigrees / African Contagions* Achebe 'expropriates and pre-empts (albeit only in fiction) an attempted white usurpation of his story'.¹² He says at the end of the book:

... in the book which he planned to write he would stress that point.... The story of this man who had killed a messenger and hanged himself would make interesting reading... He had already chosen the title of the book, after much thought: *The Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger*.¹³

It is not the District Commissioner- the delegate of power- who speaks in the name of that terrible Other, but it is the black voice itself that speaks. Achebe not only abrogates the means of communication but appropriates it, 'pushing back those limits to appropriate his idea'. He makes the language 'bear the burden of his experience'. Some of the strategies he resorts to are glossing, untranslated words, similes - based on African not European realities, allusion and difference, code-switching and vernacular transcription.¹⁴ Achebe inserts a glossary at the end of *Things Fall Apart*, and here he matches words from the Ibo language to English. To show how this strategy works, let us take one gloss. In matching 'obi' and 'hut' Achebe is revealing the general inadequacy of the glossing. The putative referentiality of the words *obi* []¹⁵ (hut) is put into question by the implicit gap between them. It is this gap that establishes 'obi' as a cultural sign and highlights the continual reality of cultural distance. As for untranslated words, the only example available in *Things Fall Apart* is the song that Ikemefuna sings on his way to death:

Eze elina, elina!
Sala
Eze ilikwa ya
Ikwaba akwa oligholi
Ebe Danda nechi eze
Ebe Uzuzu nete egwu
*Sala*¹⁶

Achebe's refusal to gloss the song aims at making overt that alterity which is implicit in glossing and negating the higher status glossing gives to the translated word. In *No Longer at Ease* Achebe has already discarded glossing. Words like *ojare* (p.117), *aghada* (p.191), *uli* (p.145) and *garri* (p.55) remain untranslated clearly

showing it is not the putative referentiality of the word but its use in the situating context which confers meaning. When it comes to similes we have to say that they are mainly drawn from the African tradition. Let us give some examples:

...words that filled the mouth like the proverbial dry meat.¹⁷

'It is like the story of white men who, they say, are white like this piece of chalk,' said Obierika ...

'And these white men, they say, have no toes.'

'And have you never seen them?' asked Machi.

'One of them passes here frequently,' said Machi.

'His name is Amadi.' Those who knew Amadi laughed. He was a leper, and the polite name for leprosy was 'the white skin'.¹⁸

... proverbs are the palm oil with which words are eaten.¹⁹

We shall take issue here with the second of the similes since it is the one that most blatantly challenges our own cultural assumptions. For us white is synonymous with innocence; for Africans white is synonymous with leprosy, with disease. As regards code-switching and vernacular transcription, we have to say that they are perhaps the most common methods of inscribing alterity by the process of appropriation. One of these features is the narrator who 'reports' in Standard English but moves along in the dialogue of the characters. One of the examples of switching between codes occurs when Achebe transcribes 'broken' English. In *No Longer at Ease* the bus driver is saying to Obi:

'Why you look the man for face when we want give um two shillings?' he asked Obi.

'Because he has no right to take two shillings from you.' Obi answered.

'Na him make I no de want carry you book people,' he complained. 'Too too know na him de worry una. Why you put your nose for matter way no concern you? Now that policeman go charge me like ten shillings.'²⁰

Another case in point is when Joseph, Obi's friend, says:

*'Ah? Na Obi go buy you that-o. Me I never reach that grade yet.
Na squash me get.-o.'*

And then the narrator says:

Whether Christopher spoke good or 'broken' English depended on what he was saying, where he was saying it, to whom and how he wanted to say it. Of course that was to some extent true of most educated people, especially on Saturday nights. But Christopher was rather outstanding in coming to terms with a double heritage.²¹

Finally, allusion and difference also register cultural distance. We shall take our example from *No Longer at Ease*. While Obi is making the journey home to Umuofia, in the Eastern region, some traders burst into song. The song is not in English.

Obi knew the refrain, he tried to translate it into English, and for the first time its real meaning dawned on him.

*'An in-law went to se his in-law
Oyiemu-o
His in-law seized him and killed him
Oyiemu-o
Bring a canoe, bring a paddle
Oyiemu-o
The paddle speaks English
Oyiemu-o.'*

On the face of it there was no kind of logic or meaning in the song. But as Obi turned it round and round in his mind, he was struck by the wealth of association that even such a mediocre song could have. First of all it was unheard of for a man to seize his in-law and kill him. To the Ibo mind it was the height of treachery. Did not the elders say that a man's in-law was his chi, his personal god? Set against this was another this was another great betrayal; a paddle that begins suddenly to talk in a language which its master, the fisherman, does not understand. In short, then, thought Obi the burden of the song was 'the world turned upside down'.²²

This example is very telling. In spite of the fact that the song has been translated into English, it is so crammed with cultural signifiers that we need Achebe to explain it to us. Once the context with its allusions and differences has been grasped we, too, can make sense of the song.

In the article entitled *The Role of the Writer in a New Nation* Achebe declares:

*For an African writing in English is not without its serious setbacks. He often finds himself describing situations and modes of thought which have no direct equivalent in the English way of life. Caught in that situation he can do one of two things. He can try and contain what he wants to say within the limits of conventional English or he can try to push back those limits to accommodate his idea. The first method produces competent, uninspired and rather flat work. The second method will produce something new and valuable to the English language as well as to the material he is trying to put over. But it can also get out of hand. It can lead to simply bad English being accepted and defended as African or Nigerian. I submit that those who can do the work of extending the frontiers of English so as to accommodate African thought-patterns must do it through mastery of English and not out of innocence.*²³

The aforementioned strategies allow Achebe to construct difference and appropriate English. Such uses of language have an important function in inscribing difference. They signify a certain cultural experience which they cannot hope to reproduce but whose difference is validated by the new situation. In this sense they are directly metonymic of that cultural difference which is imputed by the linguistic variance. The use of English inserts itself as a political discourse in postcolonial writing.

It is necessary here to link the process of appropriation and discourse. We consider it relevant to engage ourselves with the problem of how power and political relations in society produce different fields of knowledge. Foucault says: '*... it (power) doesn't only weigh on us as a form that says no, but that it traverses and produces things, it induces pleasure, forms knowledge, produces discourse*'.²⁴ Foucault remarks that we often hear the cliché '*power makes mad*'²⁵, but we should consider the fact that '*... the exercise of power itself creates and causes to emerge new objects of knowledge ...*'.²⁶ Here the concept of discourses as practices that systematically form the objects of which they speak is of special interest. As Jean-Paul Sartre says in the Preface to Fanon's *The Wretched of the Earth* '*Not so very long ago, the Earth numbered two thousand million inhabitants:*

five hundred million men, and one thousand five hundred million natives. The Former had the Word; the others had the use of it'.²⁷ In *Things Fall Apart* Achebe subverts this. He is writing the story from the perspective of the margin, the colonized, the diaspora and so the traditional image evoked is now stood on its head. He escaped from the oblivion of silence, from the 'white prison' of history. Had the District Commissioner written his book *The Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger*, we would have had the coloniser's vision imprinting on the native the reductive but convenient stamp of the demonic and the coloniser-observer established as the unquestioned source for knowledge and power. In *Things Fall Apart* and *No Longer at Ease* colonisers are put under glass, as in an aquarium.²⁸ In *No Longer at Ease* Mr Green, Obi's boss, gives his opinion about Obi's case and about Africans in general:

'The African is corrupt through and through.'

'They are all corrupt,' repeated Mr Green. 'I'm all for equality and all that. I for one would hate to live in South Africa. But equality won't alter facts.'

*'The fact that over countless centuries the African has been the victim of the worst climate in the world and of every imaginable disease. Hardly his fault. But he has been sapped mentally and physically. We have brought him Western education. But what use is it to him?'*²⁹

Here we have what Edward Said sees as one of the common traits of centuries of orientalism. Africans are not presented as beings with potentialities or history in process of development, rather they are presented to us as static stereotypes, almost ideal.³⁰ In saying that Africans have '*been sapped mentally and physically*' and that '*equality won't alter facts*', Mr Green is ostensibly alienating his own language of liberty and producing another knowledge of its norms. As Homi. K. Bhabha says the desire for a reformed recognizable Other, a subject of a difference that is almost the same but not quite is the sign of a double articulation. It is, he says, '*a complex strategy of reform, regulation and discipline*' and, at the same time, '*the sign of the inappropriate, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an immanent threat to both normalized knowledges and disciplinary powers*'.³¹ He argues that for the 'colonial' to be represented there must be some kind of limitation or prohibition within the authoritative discourse itself.

Consider what Obi's father tells him when he learns that his son wants to marry an *osu* (an outcast):

'We are Christians,' he said. 'But that is no reason to marry an osu.'
'The Bible says that there are no bond or free.'
*'My son,' said Okonkwo, 'I understand what you say but this thing is deeper than you think.'*³²

In saying this Mr Okonkwo is not only mocking his moral project but he is violating a central Christian tenet which forbade any tolerance of heathen faiths. Take as another example the following:

*...the white man had not only brought a religion but also a government. It was said that they had built a place of judgement in Umuofia to protect the followers of their religion.*³³

*..in this way Mr Brown learnt a good deal about the religion of the clan and he came to the conclusion that a frontal attack on it would not succeed. and so he built a school and a little hospital in Umuofia.*³⁴

What Achebe is saying here is that the missionaries were producing not only a knowledge of Christianity but a knowledge of Christianity as a form of social control. Nevertheless, the authority of colonial discourse is profoundly disturbed by the effect mimicry has on it. The 'normalization' of the colonial subject brings about the production of another knowledge of the norms of the civilising discourse. Let us illustrate this point by looking at *No Longer at Ease*. On returning to Nigeria Obi is given a welcome. At this reception Obi speaks about the value of education on the threshold of independence.

*'Education for service, not for white-collar jobs or comfortable salaries.'*³⁵

The audience, however, is not impressed by his address. They expect a man from England to speak 'the kind of English they admired if not understood: the kind that filled the mouth, like the proverbial dry meat'.³⁶ Despite the fact that Obi shows willingness to trust European declarations, regarding them as literal truths rather than class- and history-determined remarks of interests and groups, he speaks 'is' and 'was'. There is a tension between the audience's expectations of a discourse of power for which language is itself a sign -the incorporation in the centre- and the demonstration in Obi's language of the opposite process, that is, resistance. He is,

in this way, appropriating the language, emerging as a conscious antagonist, disrupting received notions of truth, proposing claims and advancing arguments. The authoritative, compelling right usage which mastered the procedures of intellectual mastery finds here its opposite in this 'impure' language. This process of 'normalization' of the colonial subject does not allow us to overlook the fact that imperialism occurred at the level of economic laws, political decisions as well as education. In *No Longer at Ease*, Obi is holding a meeting with a Nigerian recently arrived from England. This man's sister wants to apply for a scholarship in England and he is asking Obi to do him a favour. As there is a European, Miss Tomlinson, in the office the man asks Obi to speak in Ibo. Yet

*Although he (Obi) spoke in Ibo, there were some words that he had to say in English. Words like school certificate and scholarship. He lowered his voice to a whisper when he came to them.*³⁷

The fact that Obi has to resort to English is a telling clue to the status of education. These two words are the purveyors of the mysteries which will always be inaccessible to the 'uneducated', for education, class status, and an ability to speak 'standard English' will always be synonymous. In *No Longer at Ease* Achebe says:

Mr Okonkwo believed utterly and completely in the things of the white man. And the symbol of the white man's power was the written word, or better still, the printed word. Once before he went to England, Obi heard his father talk with deep feeling about the mystery of the written word to an illiterate kinsman:

'Our women made black patterns on their bodies with the juice of the uli tree. It was beautiful but it soon faded. If it lasted two market weeks it lasted a long time. But sometimes our elders spoke about uli that never faded, although no one had ever seen it. We see it today in the writing of the white man. If you go to the native court and look at the books which clerks wrote twenty years ago or

*more, they are still as they wrote them. They do not say one thing today and another tomorrow, or one thing this year and another next year ...'*³⁸

In the Preface to *The Wretched of the Earth* Sartre claims that a trait of the modern form of imperialism was that it was, or at least, purported to be an educational movement. Sartre says:

*The European elite undertook to manufacture a native elite. They picked out promising adolescents; they branded them, as with a red-hot iron, with the principles of western culture; they stuffed their mouths full with high-sounding phrases, grand glutinous words that stuck to the teeth. After a short stay in the mother country they were sent home, white-washed.*³⁹

This point can be supported by the following lines from *No Longer at Ease*.

A university degree was the philosopher's stone...

*And the disparity in salary and amenities did not tell even half the story, to occupy a "European" post was second only to actually being a European.*⁴⁰

University education allowed Nigerians to occupy a 'European post'. This was considered second 'only to actually being a European' - the same, but not quite. As Mr Green says, '*But what use is it to him? He has been sapped mentally and physically*'. His words uncover the fact that even 'on the threshold of independence' 'the nineteenth century divide between native and Westerner'⁴¹ still holds. After being arrested for taking bribes and while the trial is taking place we learn that Obi is 'able to look words like *education* and *promise* squarely in the face'.⁴² As Bhabha says, '*It is from this area between mimicry and mockery where the reforming civilizing mission is threatened by the displacing gaze of its disciplinary double...*'.⁴³ He has violated the law and the inviolability of their worlds of discourse. As Foucault says, subjugated knowledges have voice and the fallacy of representation is broken.⁴⁴ There has been an '*insurrection of subjugated knowledges*'.⁴⁵

Let us now take issue with the two poems quoted in *Things Fall Apart* and *No Longer at Ease: The Second Coming* and the *Journey of the Magi*. As Bhabha says in *Nation and Narration* Achebe takes the title for his book *Things Fall Apart* from Yeats' poem, *The Second Coming* but he rewrites the text. The choice is not a small or negligible point. We must bear in mind that, despite the fact that Yeats has been incorporated into the English canon, he is a poet that belongs in a tradition not usually considered his, that of the colonial world ruled by British imperialism during an insurrectionary stage. It should be observed here that although Yeats sounds the nationalist and nativist note as a result of the colonial encounter he cannot go further, that is, he cannot cross the threshold of reactive native defensiveness. The difference between Yeats and Achebe thus lies in the accents and inflections of liberation that traverse Achebe's discourse. His is a discourse of liberation that marks the second moment of decolonization, the era of liberationist anti-imperialist

resistance, the first being the period of nationalist anti-imperialism. This liberationist anti-imperialism fuels the cultural task in hand: rewriting a history and culture that, although shared, enslaved. In *Things Fall Apart* Achebe sets out to fulfill this task by adopting the idea of cycle used by Yeats but instead of presenting the cycle to us as barbarism (negative)- Christian era (positive)- third period (negative) he disrupts this and stresses the negative effect that this Christian phase had on African culture. Yeats:

THE SECOND COMING

*Turning and turning in the widening gyre
The falconer cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world, and
everywhere
The ceremony of innocence is drowned,
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.*

*Surely some revelation is at hand,
Surely the Second Coming is at hand.
The Second Coming! Hardly are those words out
When a vast image out of Spiritus Mundi
Troubles my sight: somewhere in sands of the desert
A shape with lion body and the head of a man,
A gaze blank and pitiless as the sun
Is moving its slow thighs, while all about it
Reel shadows of the indignant desert birds.
The darkness drops again; but now I know
That twenty centuries of stony sleep
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
And what rough beast, its hour come round at last
Slouches towards Bethlehem to be born? ⁴⁶*

In *Things Fall Apart* we can see how Achebe subverts and reverses 'the white man's exclusivist definitions of history and culture'. On his first visit to Okonkwo in exile Obierika brings him 'a woeful story': Abame has been destroyed by white men and a few survivors have fled to Umuofia. Obierika says:

'If I had not seen the few survivors with my own eyes and heard their story with my own ears, I would not have believed.'

'They (the men of Abame) have paid for their foolishness,' said Obierika. 'But I am greatly afraid. We have heard stories about white men who made the powerful guns and the strong drinks and took slaves away across the seas, but no one thought the stories were true.'

'There is no story that is not true,' said Uchendu.

*'The world has no end, and what is good among one people is an abomination with others.'*⁴⁷

Two years after Obierika's first visit the missionaries are already in Mbanta. There are six of them and one is a white man. Out of curiosity the people of Mbanta gather to see him. Then the white man begins to speak to them through an interpreter. He tells them that their gods are 'gods of deceit' and that there is one true God. One man asks him:

'if we leave our gods and follow your god who will protect us from the anger of our neglected gods and ancestors?'

The white man answers:

*'Your gods are not alive and cannot do you any harm,' replied the white man. 'They are pieces of wood and stone.'*⁴⁸

Here we have the evangelizing/conquering authority deploying the binary oppositions of true god/ gods of deceit and reality/appearance and making the first element in the opposition the bearer of truth. In such a way Western man is imposing his way of seeing and believing and downplaying the indigenous gods and ancestral traditions. But Achebe reverses the missionary/coloniser's view when he reports Okonkwo's feelings on his son's treachery.

*Now that he had time to think of it, his son's crime stood in its stark enormity. To abandon the gods of one's father and go about with a of effeminate men clucking like old hens was the very depth of abomination. Suppose when he died all his male children decided to to follow Nwoye's steps and abandon their ancestors. Okonkwo felt a cold shudder run through him at the terrible prospect, like the prospect of annihilation.'*⁴⁹ (my italics)

Okonkwo offers us a different view of things. For him and others like him Christianity represents the threat of annihilation looming ahead- '*things fall apart; the centre cannot hold;*'.

In *No Longer at Ease* Achebe avails himself of the *Journey of the Magi* by T. S. Eliot. The writer and intellectual who now seizes the lines of this poem does so in a catachrestic gesture of reinscribing it and using it to transform the locus of thought and writing in his postcolonial critique. The aim of this strategy is to rearticulate the Western knowledge of Christianity from the perspective of those that resist totalization. As Bhabha says in *The Location of Culture*: '*The very possibility of cultural contestation, the ability to shift the grounds of knowledge, or to engage in the 'war of position'⁵⁰ marks the establishment of new forms of meaning and strategies of identification*'.⁵¹ The repetition is not the same, that is, the repetition of the sign is in each social practice, in this playing across cultural sites, different. Let us look at this stanza to get a better hold of the kind of reversal Achebe performs on the poem.

Journey of the Magi

*All this was a long time ago, I remember,
And I would do it again, but set down
This set down
This: were we led all that way for
Birth or Death? There was a Birth, certainly,
We had evidence and no doubt. I had seen birth and death,
But had thought they were different; this Birth was
Hard and bitter agony for us, like Death, our death.
We returned to our places, these kingdoms,
But no longer at ease here, in the old dispensation,
With an alien people clutching their gods.
I should be glad of another death.*⁵²

For the Magi this Birth represents life in the new faith and the Death of their old selves, their being 'no longer at ease with the old dispensation'. After the journey their own people have become 'alien'. For Obi and millions like him this Birth represents death. Achebe is concerned with a complex cultural situation where the imposition of foreign ideas, cultural representations and structures of power subjugated and rendered invisible indigenous spiritual and intellectual needs. Let us illustrate our point by looking at a passage from *No Longer at Ease*:

'Olulu ofu oge, 'he began in the tradition of folk tales, but that was all he knew. His lips quivered but no other sounds came out. '53

On being asked by the teacher to tell the rest of the class a folk story, Obi is unable to do so. What we have here is the impossibility of re-membling ⁵⁴, of putting together a dismembered past and culture. Hannah, Obi's mother, had stopped telling her children folk stories because her husband forbade her to do so.

'We are not heathens, ' he had said. 'Stories like that are not for the people of the Church. '55

In the words of Obi's father we can hear both the voice of the native catechist converting the heathen and the oppositional voices of a native culture of resistance silenced by the Word of God.

Let us now take issue with Obi's journey. After his 'journey', his voyage *in* Obi is 'no longer at ease in the old dispensation'. As Sartre says: *'After a short stay in the mother country they were sent home, white-washed. These walking lies had nothing left to say to their brothers; they only echoed'.* ⁵⁶

Consider this episode in *No Longer at Ease*. This is what Joseph tells Obi when he learns that he wants to marry Clara - an *osu*.

'Look at me, 'said Joseph, getting up and tying his coverlet as a loincloth. He now spoke in English. 'You know book, but this is no matter for book. Do you know what an osu is? But how can you know ?' In that short question he said in effect that Obi's mission-house upbringing and European education had made him a stranger in his country - the most painful thing one could say to Obi. '57

In Joseph's words we glimpse what Bhabha has described as the 'mimic man' ⁵⁸. He says, quoting Macaulay: *'A class of interpreters between us and the millions whom we govern - a class of persons Indian in blood and colour, but English in tastes, in opinions, in morals and in intellect'.* ⁵⁹ The effect of a process, *'in which to be Anglicized is emphatically not to be English'* ⁶⁰, that is, almost the same, *but not quite.* ⁶¹ He has endorsed the Western predicament and therefore questions, disputes and disavows his people's age-old customs. After his mother's death Obi no longer feels guilty for the suffering his decision to marry an *osu* inflicted on her.

He no longer felt guilt. He, too, had died. Beyond death there are no ideals and no humbug, only reality. The impatient idealist says: 'Give me a place to stand and I shall move the earth.' But such place does not exist. We all have to stand on the earth itself and go with her at her pace. The most horrible sight in the world cannot put out the eye.⁶²

Thus for Obi and many like him this Birth represents Death. It is important here to insist on the reversal performed by Achebe on the vision of Christianity depicted by Yeats and Eliot. For the Nigerian writer the intrusion of Christianity and Western values was destructive since it disrupted the values that gave these societies their moral cohesion. Here there is one point worth making about *No Longer at Ease*. This point is that in this novel Achebe seems to be unable to get beyond a dispiriting phase of strong disaffection with the process of independence. Saying this by no means involves denying Achebe's appropriation of English to create an anti-hegemonic counter-discourse. As Sartre says, 'a new generation came on the scene, which changed the issue'.⁶³ For this new generation Europeans are no longer 'valid intermediaries' but 'the object of their speeches'.⁶⁴ Achebe himself belongs to that generation of poets, scholars and political leaders from Africa, Asia and the Caribbean that have challenged and overtaken the massive edifice of Western empire.

By way of conclusion, Achebe's work is only 'apparently dependent'⁶⁵ since he appropriates the language to put it to new uses. The emergence of the fragility of the word, of the word in its fragility is not an act of weakness. Rather, 'it is an action in itself- a dangerous act'.⁶⁶ He is, in a Gramscian sense, an organic intellectual⁶⁷ related to the mass resistance to empire. He is a new social operator who designs a specific cultural politics and reflects on cultural practices as counter-hegemony.

Prof. Silvana Noeli Fernández

NOTES

1. Chinua Achebe (1997), *Things Fall Apart*, Oxford, Heinemann New Windmills.
2. Chinua Achebe (1994), *No Longer at Ease*, New York, Doubleday.
3. I use the word symptomatic as used by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (1989), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, London and New York: Routledge, p.52:

For Bhabha it is preferable to read the tropes of the text as metonymy, which symptommatizes the text, reading through its features the social, cultural, and political forces which traverse it.

The word is also repeatedly used by Edward Said (1994), *Culture and Imperialism*, London: Vintage. Take as one example the following:

That neither Yeats nor Fanon offers a prescription for making a transition after decolonization to a period when a new political order achieves moral hegemony is symptomatic of the difficulty that millions of people live with today. (p. 284)

The word is also used by Homi.K.Bhabha (1995), *The Location of Culture*, London and New York: Routledge. Take as one example the following:

Nor can it be represented as a dialectical problem or a symptomatic contradiction constitutive of the materiality of the 'real'. (p.24)

4. Michel Foucault (1980), *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Great Britain: Harvester Wheatsheaf, p.131.
5. *ibid*, p.93.
6. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (1989), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, London and New York: Routledge, pp. 167-168
7. *ibid*, p.38.
8. Quoted in Chinua Achebe (1975), *Morning Yet on Creation Day*, New York: Doubleday, p.62. Achebe is quoting the American writer James Baldwin but I cannot trace the reference further.
9. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, p.38.
10. Homi. K. Bhabha (1995), *The Location of Culture*, London: Routledge, pp.114 - 1.
11. Homi.K. Bhabha (1997), 'La cultura de Internet no es cosmopolita', *magazin literario*. No.4, pp.72-73.
12. James Snead (1995), 'European Pedigrees/African Contagions: nationality, narrative and communality in Tutuola, in Homi.K. Bhabha, *Nation and Narration*, London and New York: Routledge, p. 242.

13. Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, p.183.
14. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*.
15. As used by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, p.62.
16. Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, p.53.
17. Chinua Achebe, *No Longer at Ease*, p.37.
18. Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, pp. 64--65.
19. *ibid*, p.6.
20. Chinua Achebe, *No Longer at Ease*, p.50.
21. *ibid*, p.125.
22. *ibid*, p.53.
23. Quoted in Gilbert Phelps (1995), "Two Nigerian writers: Chinua Achebe and Wole Soyinka", in *From Orwell to Naipul*, in *The New Pelican Guide to English Literature*, ed. Boris Ford, London: Penguin Books, vol. 8, pp.320-321.
24. Michel Foucault, *Power/Knowledge*, p.119.
25. *ibid*, p.51.
26. *ibid*, p.51.
27. Frantz Fanon (1990), *The Wretched of the Earth*, London: Penguin Books, p.7.
28. Marina De Chiara (1996), "A Tribe called Europe", in Iain Chambers and Lidia Curti (eds), *The Postcolonial Question: Common Skies Divided Horizons*, London and New York: Routledge.
29. Chinua Achebe, *No Longer at Ease*, p.4.
30. Edward W Said (1990), *Orientalismo*, Madrid: Libertarias.
31. Homi. K. Bhabha, *The Location of Culture*, pp.85- 86.
32. Chinua Achebe, *No Longer at Ease*, p.151.
33. Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, p.136.
34. *ibid*, p.159.
35. Chinua Achebe, *No Longer at Ease*, p.37.
36. *ibid*, p.37.
37. *ibid*, p.98.
38. *ibid*, p.144.
39. Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, p.7.
40. Chinua Achebe, *No Longer at Ease*, p.105.
41. Edward Said, *Culture and Imperialism*, p.269.
42. Chinua Achebe, *No Longer at Ease*, p.3.
43. Homi.K.Bhabha, *The Location of Culture*, p.86.
44. Miguel Morey (1983), *Lectura de Foucault*, Madrid: Taurus Ediciones, p.235.

45. Michel Foucault, *Power/Knowledge*, p.81.
46. William Butler Yeats (1969), "The Second Coming", in *The Collected Poems of W.B Yeats* Edinburgh: Macmillan, p.210.
47. Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, p.123.
48. *ibid*, p.127.
49. *ibid*, p.134.
50. Bhabha is using a Gramscian concept. I quote from Fred Inglis (1995), *Cultural Studies* Oxford: Blackwell, p.75:

Much struck by the analogy of war between classes which was one of communism's earliest slogans, Gramsci applied the analogy with unusual thoroughness to politics. He saw class warfare as a 'war of position' like the World War in which the trenches were the deeply embedded frontline of a massive structure of provision and reinforcement. The trenches may be broken into here and there, but unless that vast structure is riddled and shifted, such victories are merely tactical. In a famous formulation, 'the superstructures of civil society are like the trench-systems of modern warfare.

Inglis is quoting from Antonio Gramsci (1974), *Selections from the Prison Notebooks*, ed. and trans. by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell-Smith, Lawrence & Wishart, p. 235.

51. Homi.K.Bhabha, *The Location of Culture*, p. 162.
52. T.S. Eliot (1966), "Journey of the Magi", *Selected Poems*, London: Faber, p.98.
53. Chinua Achebe, *No Longer at Ease*, p.66.
54. Homi.K.Bhabha, *The Location of Culture*, p.63.
55. Chinua Achebe, *No Longer at Ease*, p.65.
56. Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, p.7.
57. Chinua Achebe, *No Longer at Ease*, p.82.
58. Homi.K.Bhabha, *The Location of Culture*, p.87.
59. *ibid*, p.87. Bhabha is quoting from T.B. Macaulay, "Minute on Education", in W. Theodore de Bary (ed.) (1958), *Sources of Indian Tradition*, New York: Columbia University Press, vol. 2, p.49.
60. *ibid*, p.87.
61. *ibid*, p.86.
62. Chinua Achebe, *No Longer at Ease*, p.190.
63. Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, p.9.
64. *ibid*, p.9.
65. Edward W Said (1994), *Culture and Imperialism*, London: Vintage, p.293.

66. Michel Foucault (1994), "Introducción", in *De Lenguaje y Literatura*, Barcelona: Ediciones Paidós, p.17.

67. The concept of *organic intellectual* was developed by the Italian intellectual Antonio Gramsci. Each social group effects a new type of intellectual that gives it homogeneity and understanding of its own function in the economic, social and political field. But each new social group, on its coming into existence from the previous economic structure and as an expression of the changing process of production, finds pre-existing intellectual categories that appear as representatives of a historic continuity, not even interrupted by the most radical political or social changes. Gramsci calls them *traditional intellectuals*. These two concepts must be understood within the framework of his strategy of cultural politics. Here we must engage with the concept of *hegemony*. A predominant class produces and maintains power or, as Gramsci calls it, hegemony, via civil society, where a set of ideological practices guarantees the *status quo* anchored in political society. Most accounts appear to regard hegemony as predominant power that manages to assure spontaneous consent- not coercion- to its dominant operations. Gramsci sets out to understand the operations of hegemony, the operations of predominant ideologies and languages, as well as the operation of counter-hegemony and what he proposes is rationally planned political and cultural intervention. The object of his cultural programme is not to work for a public opinion that legitimates economic social and political inequities. Its object is to understand the needs of readers and consumers, and then to transform and homogenize them through a process of organic systematic thought. So in designing his cultural politics, in reflecting on cultural practices as counter-hegemony to bourgeois culture and ideology, Gramsci operates with the concept of a new social operator, an engineer, an organic intellectual who designs plans and instruments for implementing a new culture. Lastly, he understands language, or communicative practices, as a territory which both enables and delimits possibilities of freedom. The materiality of language thus figures in Gramsci's understanding of consciousness and its relation to the production of hegemony and counter-hegemony. For Gramsci this invention of counter-hegemonies is in part contingent on the structure of language itself. (my italics)

I have, for convenience, composed this passage from different sources:

1. Antonio Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, pp.9-27.
2. Fred Inglis (1995), *Cultural Studies*, Oxford: Blackwell, pp. 75-79.
3. Raymond Williams (1983), *Keywords*, New York : Oxford University Press, pp. 144-146.

BIBLIOGRAPHY

- Achebe, Chinua (1994), *No Longer at Ease*, New York, Doubleday.
- Achebe, Chinua (1997), *Things Fall Apart*, Oxford, Heinemann New Windmills.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth and Tiffin, Helen (1989), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, London and New York, Routledge.
- Bhabha, Homi.K.(1997), 'La cultura de Internet no es cosmopolita', *magazín literario*, N^o 4.
- Bhabha, Homi. K.(1995), *The Location of Culture*, London and New York, Routledge.
- De Chiara, Marina, "A Tribe called Europe", *The Postcolonial Question: Common skies Divided Horizons*, London and New York, Routledge.
- Eliot, T.S (1966), "Journey of the Magi", *Selected Poems*, London, Faber.
- Fanon, Frantz (1990), *The Wretched of the Earth*, London, Penguin Books.
- Foucault, Michel (1994), "Introducción", *De Lenguaje y Literatura*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- Foucault, Michel (1980), *Power / Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Great Britain, Harvester Wheatsheaf.
- Gramsci, Antonio, *Los Intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Gramsci, Antonio (1998), *Selections from the Prison Notebooks*, London, Lawrence and Wishart.
- Inglis, Fred (1995), *Cultural Studies*, Oxford, Blackwell.
- Morey, Miguel (1983), *Lectura de Foucault*, Madrid, Taurus Ediciones.
- Phelps, Gilbert, "Two Nigerian writers: Chinua Achebe and Wole Soyinka", in *From Orwell to Naipul*, in *The New Pelican Guide to English Literature*, Ford, Boris (ed.), London, Penguin, vol. 8.
- Said, Edward (1994), *Culture and Imperialism*, London, Vintage.
- Said,Edward(1990),*Orientalismo*,Madrid,Libertarias.
- Williams, Raymond (1983), *Keywords*, New York, Oxford University Press.
- Yeats, William Butler (1969), "The Second Coming", *The Collected Poems of W.B. Yeats*, Edinburgh, Macmillan.

INDICE

Nota Editorial	pag. 1
Prólogo	pag. 5
IMAGES de la FRANCE dans L' OEUVRE de BIOY CASARES	pag. 7
A SITE OF STRUGGLE	pag. 53

Diagramación :
Departamento de Medios Audiovisuales
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Octubre de 1999



**FUNDACION DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS DE LA EDUCACION**



**DEPARTAMENTO DE LENGUAS Y LITERATURAS MODERNAS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

ISSN EN TRAMITE