

L'INFLUENCE DE L'ORALITÉ SUR LA LITTÉRATURE :  
ANALYSE DE LA COLLABORATION ENTRE  
J. L. BORGES ET A. BIOY CASARES

Fabiana SABSAY

*Université Paris 8*

*En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino.*

J. L. Borges<sup>1</sup>

Le dialogue est inhérent à toute création artistique. Un dialogue que le créateur a au moins avec lui-même, mais dans lequel ne seraient pas exclus d'autres interlocuteurs : maîtres, collègues, amis, parents, empreintes multiples. Il s'agit d'un dialogue interne, muet, d'un dialogue sans paroles, dans lequel l'oralité<sup>2</sup> serait absente. Mais il existe une forme de création artistique, dans laquelle vient s'ajouter à ce dialogue « interne » un dialogue « externe » ; il s'agit de la création en collaboration. C'est précisément sur ce type de production artistique et sur une collaboration littéraire tout à fait exceptionnelle<sup>3</sup> comme celle de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, que nous centrerons notre réflexion.

Cette étude ne vise pas seulement à analyser l'œuvre finie mais plutôt le processus de création duquel résulte celle-ci ; « l'étape de gestation », l'œuvre avant l'œuvre.

Bien que l'artiste, en l'occurrence l'écrivain, soit seul, au moins physiquement, au moment de produire son œuvre, sur le plan psychique, une telle solitude n'existe pas. À vrai dire, toute écriture, toute création artistique, au sens large, est dialogue. Un dialogue interne, un dialogue qui ne peut pas s'entendre de l'extérieur, mais qui, néanmoins, comme tout dialogue, s'exprime à travers la voix. Des voix qui paradoxalement ne produisent pas de bruit ; des voix inté-

rieures. Celles-ci peuvent être considérées comme une « première forme d'oralité » qui se développe au sein du créateur, en contact avec d'autres voix internes qui appartiennent à des personnes qui sont significatives pour lui. C'est ainsi qu'une polyphonie de voix différentes serait présente dans tout processus de création artistique.

L'écrivain, comme tout artiste, cherche dans sa tête, dans son être intime, ses interlocuteurs ; il recherche l'Autre qui l'aidera à sortir de la solitude que constitue l'acte d'écrire. L'Autre devient, ainsi, une présence dans l'absence, et lui permet de surmonter le désarroi que suppose toujours l'écriture. Dans le « dialogue interne » qui se développe au moment de créer, l'écrivain s'écoute lui-même, mais, il est aussi, à l'écoute d'une autre parole, de la parole de l'Autre, dont l'œuvre portera la trace. Ainsi, l'artiste a pour objet la discussion d'un sujet par plusieurs voix différentes ; c'est l'interaction des voix qui compte au moment de la création. De ce fait, écrire est aussi « parler », et cette affirmation est doublement vraie en ce qui concerne une écriture à « quatre mains »<sup>4</sup>.

En effet, toute œuvre en collaboration a comme particularité le fait d'être avant tout, dialogue entre les auteurs. Précisément, et, en référence à l'œuvre en collaboration de Borges et de Bioy Casares, Michel Lafon, note fort pertinemment :

Cette collaboration est comme l'apothéose d'une amitié indéfectible, sa concrétisation récurrente et joyeuse, au gré des circonstances. Et son vecteur est la parole : l'écriture à quatre mains est d'abord une écriture à deux voix, un dialogue, une relance, une joute entre les deux coauteurs, et cette oralité triomphante ne cesse de contaminer leur création, dont chaque personnage (...) pousse la frénésie d'expression jusqu'à des extrémités parfois pathologiques.<sup>5</sup>

Nous nous arrêterons, d'abord, sur la première partie de ce paragraphe, pour aborder ensuite, la deuxième, c'est-à-dire les conséquences de l'oralité sur l'œuvre conjointe de Borges et de Bioy Casares.

Effectivement, dans une création littéraire à deux, ou à plusieurs, il existe une oralité « explicite », perceptible à l'oreille, qui précède l'œuvre écrite. Cette oralité est constituée, d'un côté, par le dialogue entre les auteurs, et, d'un autre côté, par la lecture à haute voix qu'implique toute écriture en collaboration. Cette oralité audible extérieurement, n'annule pas, pour autant, le « dialogue interne », sourd, que l'auteur a avec lui-même, et que nous avons caractérisé plus haut comme une « première forme d'oralité ». C'est ainsi que dans le processus de création d'une œuvre en collaboration interviennent au moins quatre voix différentes. L'Autre « interne » ne disparaît pas en présence d'un Autre « externe » ; ce qui disparaît, c'est la solitude du processus créatif. Bien entendu, la présence d'un collaborateur est beaucoup plus complexe ; selon les déclarations de Borges et de Bioy Casares, il joue aussi un rôle essentiel, d'exigence, de critique<sup>6</sup> et en même temps il aide à résoudre les difficultés : « Quand deux personnes ont une entière confiance entre elles — comme c'était le cas entre Silvina et moi et avec

Borges —, il est plus facile d'écrire à deux que d'écrire seul. Les difficultés rencontrées par un écrivain sont résolues par l'autre »<sup>7</sup>.

À cause de sa cécité, dès la fin des années quarante<sup>8</sup>, les collaborateurs furent indispensables pour Borges. Bien entendu, tous n'ont pas eu la même importance ; ce n'est pas la même chose d'écrire « en collaboration » que d'écrire « avec la collaboration » de quelqu'un<sup>9</sup>, mais ce que nous voudrions souligner ici, c'est que l'un des écrivains les plus importants du XX<sup>e</sup> siècle va devenir à partir de cette époque un « écrivain oral » et produira une partie conséquente de son œuvre en tant que tel. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les années cinquante furent une période de grande productivité pour Borges, et ceci, aussi bien pour des livres qu'il publiera en collaboration comme pour ceux qui portent seulement sa signature. Il est étonnant que Borges n'ait jamais envisagé d'apprendre le braille, ce qui l'aurait « libéré », au moins en partie, de la présence inéluctable d'un scribe.

C'est ainsi que pour Borges, l'Autre devient indispensable pour pouvoir écrire ses œuvres ou plutôt pour pouvoir les dicter, verbe que lui-même choisit, dans la préface d'*El informe de Brodie*<sup>10</sup>, pour faire référence à sa méthode de travail. Pendant de longues années la place de secrétaire fut occupée par sa mère, Leonor Acevedo, une figure déterminante non seulement dans sa vie littéraire mais dans sa vie tout court, comme en témoigne le fait qu'il lui dédie en 1972 ses *Obras Completas*. En outre, il nous semble intéressant de noter que Borges lui-même a déclaré que la fin de « *La intrusa* » lui avait été suggérée par sa mère<sup>11</sup>. Bien que l'on connaisse l'influence que Doña Leonor a pu exercer sur son fils on peut, néanmoins, se demander si la présence des différents scribes qui transcrivent le texte dicté par Borges n'a pas, elle aussi, laissé des traces dans son œuvre.

Pour sa part, Bioy Casares a toujours eu besoin, comme il l'a signalé dans ses *Memorias*<sup>12</sup> et à plusieurs reprises dans les interviews qui se sont multipliées surtout à la fin de sa vie, de raconter ses récits à quelqu'un de son entourage. Il lui fallait un interlocuteur valable, l'opinion de l'Autre, avant de passer à l'écriture elle-même. Tout au long de sa vie il a eu plusieurs interlocuteurs mais deux d'entre eux ont occupé une place privilégiée : sa femme, l'écrivain Silvina Ocampo et son *alter ego* Jorge Luis Borges. Après la mort de ces derniers et de presque tous ses amis écrivains, Bioy n'a pas pour autant changé sa méthode de travail ; il a cherché d'autres interlocuteurs à qui raconter ses fictions, et il les a trouvés, en particulier, chez deux écrivains plus jeunes avec qui le rite des dialogues et des repas partagés a continué ; nous pensons à Vlady Kociancich et à Francis Korn.

Bien que dans des circonstances distinctes et en répondant à des besoins différents, aussi bien dans l'œuvre de Borges que dans celle de Bioy Casares, l'oralité précède l'écriture. Oralité qui, comme il ne pouvait pas en être autrement, précédera aussi leur écriture conjointe.

Bien entendu, dans toute collaboration littéraire, le dialogue entre collaborateurs est une condition essentielle pour l'échange des idées, mais l'oralité ne s'arrête pas là, elle se prolonge avec la lecture postérieure du manuscrit et les remaniements probables qui auront lieu avant d'arriver à la version définitive du texte surtout dans le cas spécifique de notre « duo ».

Dans l'œuvre en collaboration de Borges et de Bioy Casares, l'oralité est à l'origine d'un phénomène assez particulier qui mérite d'être relevé. En effet, c'est à partir du dialogue entre nos auteurs que surgit un « troisième écrivain » ; c'est-à-dire, un écrivain dont le style est différent de celui de ses « géniteurs » dans leur œuvre individuelle. Selon les circonstances « cet écrivain » va s'appeler H. Bustos Domecq, B. Suárez Lynch, B. Lynch Davis, El Falso Swedenborg, Farrel du Bosc, etc. Nous ferons allusion à « lui » avec le pseudonyme que Borges et Bioy Casares ont le plus utilisé dans leur écriture conjointe, celui de Bustos Domecq.

De plus, en ce qui concerne notre objet d'étude, l'oralité dépasse l'instance de production pour franchir la frontière de la fiction. À vrai dire, le style littéraire de Bustos Domecq résulte d'une sensibilité spéciale à l'égard du langage ; toute son œuvre comporte un défi linguistique ; le langage est plus important que le narrateur et même que l'histoire. Parfois, la trame semble être seulement une excuse pour déployer toute la richesse des différentes variantes de « la langue des Argentins ». Ainsi, nous pouvons constater avec Emir Rodríguez Monegal que les personnages sont « moins des figures narratives que des figures de parole »<sup>13</sup>. L'expression orale sert à Bustos Domecq de source d'inspiration pour définir ses personnages. Les personnages créés par le « troisième écrivain » s'approprient les voix des autres : des expressions du « unfardo », l'argot de Buenos Aires, le jargon des vieux immigrants de souche italienne, les discours pédants des pseudo-intellectuels qui aiment utiliser des mots en français et en anglais pour ponctuer leurs expressions, etc. Dans ce « patchwork » linguistique les jeux de mots sont tellement excessifs que la langue qui en résulte est artificielle. Le résultat de cette imitation frauduleuse de la langue, de cette parodie linguistique, est un récit « parlé ».

Jusqu'ici nous avons pu constater que les dialogues entre Borges et Bioy Casares sont à l'origine du récit, récit qui à son tour se construit sur les dialogues et les monologues des personnages. Mais il existe une troisième sphère de communication à laquelle nous n'avons pas fait allusion ; il s'agit de celle qui s'établit entre les écrivains et les personnages de leurs fictions. Précisément, par rapport à ces dialogues, l'auteur de *La Invención de Morel* avait déclaré : « Cuando colaborábamos (...) llegaba a casa y me decía (Bioy Casares fait allusion à Borges) : « Estuve con Fulano de Tal y me dijo tal cosa ». Pero Fulano de Tal era un personaje del texto que estábamos escribiendo nosotros »<sup>14</sup>.

Les souvenirs de Bioy Casares ne nous étonnent guère, car, pour Borges, la littérature était plus réelle que la vie même. Pour nos auteurs, il ne s'agissait que

d'une barrière imaginaire qui séparait la réalité de la fiction, et celle-ci pouvait disparaître à n'importe quel moment. Dans le cas qui nous occupe, réalité et fiction s'entremêlent à partir d'une projection de la langue orale sur l'écrit. Mais, peut-être que l'exemple le plus extrême de ce que nous venons d'affirmer est celui de Bustos Domecq lui-même ; un auteur dont l'identité, le « je », se serait formé à partir du dialogue entre Borges et Bioy Casares, dans une situation de création littéraire tout à fait particulière.

Dans tout processus créatif il y a un mixage profond d'instances différentes ; en ce qui concerne l'œuvre en collaboration de nos auteurs, l'oralité est omniprésente. En effet, nous l'avons retrouvée sur deux instances différentes : d'abord, sur le plan de l'instance de production, au moment où il y a exigence de création, et, ensuite, sur le plan de l'objet créé, c'est-à-dire l'œuvre sous sa forme achevée.

---

<sup>1</sup> J. L. Borges, « Aspectos de la literatura gauchesca », *Número*, 5, Montevideo, 1950, p. 8.

<sup>2</sup> Bien que le sens du terme oralité soit beaucoup plus large nous le réduisons ici à l'expression vocale.

<sup>3</sup> Cet adjectif nous semble approprié pour qualifier un travail littéraire conjoint qui, pendant quarante ans (1936-1977), se développe parallèlement à l'œuvre individuelle de Borges et de Bioy Casares, et qui comprend aussi bien une œuvre écrite en collaboration (trente neuf textes narratifs, quatre prologues et deux scénarios de films, regroupés en six volumes) qu'un travail sur la littérature (une revue éphémère, des anthologies, collections, traductions, études critiques, etc.).

<sup>4</sup> Nous empruntons l'expression au domaine musical et plus spécifiquement au piano, « jouer à quatre mains », puisque, sauf si les deux écrivains tapent à la machine en même temps pour écrire leur manuscrit (ce qui d'ailleurs n'était pas le cas pour nos auteurs), le texte serait fait plutôt à deux mains ou bien à une.

<sup>5</sup> M. Lafon, « L'invention d'Adolfo Bioy Casares », Introduction Générale à *Adolfo Bioy Casares. Romans*, Paris, Robert Laffont, 2001, p. XXVI.

<sup>6</sup> Comme le rappelle le réalisateur argentin H. Santiago qui fut collaborateur de Borges et de Bioy Casares dans deux scénarios de films, *Invasion* et *Les Autres* : « Il (Santiago fait référence à Borges) a fait une longue tirade sur ce qui était bien ou pas bien dans la

collaboration avec quelqu'un. Pour moi, ça a été définitif, il a tout dit sur le sujet. Ça tournait autour de la constante et nécessaire critique. Sur l'exigence, sur la nécessité, sur le plaisir de l'exigence ; et cette espèce d'exigence qui, dans la pratique du travail, pouvait se faire comme un jeu —c'était très ludique ; au travail Borges était extraordinairement ludique. ». « Propos de Hugo Santiago recueillis par Annick Louis, Paris 1997 », *La. Latina america Revue des deux océans*, « Le dossier : le mystère Casares » (sic), Biarritz, Atlantica, 1997, p. 342.

<sup>7</sup> Cf. G. de Cortanze, « Un champion fragile », *La. Latina america Revue des deux océans*, *op. cit.*, p. 254.

<sup>8</sup> Cf. J. L. Borges, *Livre de préfaces* (1975) suivi d'*Essai d'autobiographie* (1970), trad. franç., Paris, Gallimard, Collection Folio, p. 325.

<sup>9</sup> Sur ce sujet, je me permets de renvoyer à mon étude, « Una efímera colaboración literaria : Jorge Luis Borges y Luisa Mercedes Levinson », *Variaciones Borges*, n° 9, janvier 2000, p. 227-237.

<sup>10</sup> J. L. Borges, *El informe de Brodie*, Buenos Aires, Emecé, 1970, p. 10.

<sup>11</sup> Cf. O. Ferrari, *Jorge Luis Borges. Nouveaux dialogues*, trad. franç., Paris, Éditions Zoé / Éditions de l'Aube, 1990, p. 128.

<sup>12</sup> En faisant allusion à *Diario de la guerra del cerdo* il écrit : « Una noche conté a Peyrou y a Borges el primer capítulo de la novela que estaba escribiendo. Inmediatamente ambos adivinaron el tema », Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 184-185.

<sup>13</sup> E. Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges Biographie littéraire*, trad. franç., Paris, Gallimard, 1983, p. 430.

<sup>14</sup> A. Bioy Casares, *Memorias*, *op. cit.*, p. 109.