

Silvina Ocampo + Bioy Casarès =

Los que aman, odian

1+1=3

JULIEN ROGER

SORBONNE UNIVERSITE – FACULTE DES LETTRES

CRIMIC (EA 2561)

julien.roger@sorbonne-universite.fr

1. *Écritures collectives – écrire ensemble* : l'objet ce volume collectif, après celui sur *Les écritures palimpsestuelles : Le texte et ses liens* (Lepage, Lucien, Roger, 2019), se situe clairement dans le champ théorique et méthodologique de la transtextualité théorisé par Genette dans *Palimpsestes*, puisque collaborer veut dire, étymologiquement parlant, *travailler ensemble*, au sens que Compagnon a donné au sous-titre de son étude sur la citation : *La seconde main ou le travail de la citation*, inscrivant dès lors ce travail dans le champ de la poétique. Car, comme le souligne Peeters, *a priori et par extension* tout texte procède *a minima* de deux voire de plusieurs textes : « toute écriture, si l'on veut, est une écriture « en collaboration » ; tout livre, toute littérature « collaborent » [au moins métaphoriquement parlant] avec tous les livres et toutes les littératures. » (Peeters, 2015)
2. De la même manière, en poussant les choses à leur extrême limite, Pierre Ménard est tout autant l'auteur du *Quichotte* que Cervantès, et peut-être un peu plus, puisque le *Quichotte* de Ménard est une production à quatre mains, écrit avec Cervantès.
3. Mais si l'on dit que la collaboration est l'essence même de l'écriture, la tentation serait donc de voire le champ de la collaboration partout, dans l'immense intertexte de la littérature, donc nulle part (Peeters, 2015).
4. Par ailleurs, force est de constater que longtemps l'écriture en collaboration est demeurée l'impensé de la poétique, jusqu'aux travaux de Peeters et Lafon (Peeters-Lafon, 2006). À cela, rien de bien surprenant. En effet, dans son célèbre article sur la mort de l'auteur, Barthes écrivait à cet égard :

L'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions [...] : l'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa « confidence » (Barthes, 1968 ; 41).

5. Barthes l'écrit de manière sans doute inconsciente, mais il l'écrit tout de même explicitement dans l'extrait cité : « celui qui l'a produite » et « une seule et même personne », comme s'il allait de soi que l'auteur, en tant que personne physique, ne pouvait être qu'un, et non pas double. Et, puisque pour Barthes, dans le texte « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » (Barthes, 1968 ; 41), peu importerait donc la personne physique de l'auteur, ce dernier n'est pas un *individu*, mais plutôt une fonction ou une instance, une construction textuelle. De ce fait, après cet article fondateur et maintes fois commenté, les nouveaux critiques se sont intéressés donc moins au producteur qu'à sa production – ce qui a permis l'éclosion et la venue de nouvelles disciplines, véritables grammaires textuelles telle que la narratologie genettienne.
6. Cela étant, l'article de Barthes sur l'auteur a été écrit avant tout en réaction par rapport à une critique (ancienne, représentée par Lanson ou Picard) qui mettait l'auteur au centre du dispositif herméneutique, au détriment du texte lui-même et du lecteur. Si mort de l'auteur il y a, c'est avant tout son rôle dans le processus de lecture et d'interprétation, comme conclut Barthes.
7. Quelques années plus tard dans *Le plaisir du texte*, Barthes reviendra sur sa position en la nuancant et en postulant un « retour amical à l'auteur » : « dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection, comme il a besoin de la mienne (sauf à 'babiller'). » (Barthes, 2000 ; 101). Et c'est cette phrase, cette nuance apportée par Barthes qui permettra par la suite la publication de travaux théoriques sur l'auteur, en particulier celui de Maurice Couturier qui reprend les termes de Barthes dans le titre de son essai *La Figure de l'auteur* (Couturier, 1995).
8. Pour ce qui nous intéresse, les travaux de Couturier permettent une réelle avancée théorique, en particulier sur l'écriture en collaboration. En effet, la question de l'auteur et la construction de sa figure dans le processus de lecture sont capitales. Comme il le souligne avec pertinence : « On ne

peut lire un roman sans se poser à un moment ou à un autre la question de sa provenance » (Couturier, 25), et quelques pages plus loin : « Le lecteur moyen a une fâcheuse tendance à identifier le « je » inventé dans l'histoire avec son auteur » (Couturier, 38). L'œuvre écrite en collaboration met, à mon sens, puissamment en jeu ce « désir d'auteur » présent et construit dans le texte. Dans le cas d'un auteur double et d'un narrateur unique, le lecteur est perdu, troublé, désorienté : comment lire ce texte en sachant qu'il procède d'une écriture à quatre mains, alors que « celui qui dit 'je' » dans le texte est un personnage (donc, pour faire très bref, une représentation d'une personne telle que se la figure le lecteur) singulier ? Il y a là une aporie que le lecteur tente de résoudre (ou non), et c'est cette incertitude, ce trouble qui est capital dans la lecture d'un texte écrit en collaboration.

9. Si l'on se limite au domaine de la littérature argentine, une des expériences les plus connues (car fondatrice) d'écriture en collaboration qui vient à l'esprit est celle formée par le duo Borgès et Bioy Casarès : comme on sait, ils ont commencé par écrire des plaquettes publicitaires pour vanter les mérites de produits laitiers de la marque la Martona (du nom de la mère de Bioy) et ont poursuivi ensuite avec des romans policiers, sous le pseudonyme Honorio Bustos Domecq, Benito Suárez Lynch, ou avec leur propre nom¹. Mais un roman policier, *Los que aman, odian*, écrit non pas par Bioy et Borgès, mais par Silvina Ocampo et Bioy Casarès (mari et femme à l'état civil depuis 1940) et publié en 1946 dans la collection « El séptimo círculo », fondée par Bioy et Borgès, a été assez peu travaillé par la critique.
10. Et pour cause : Silvina Ocampo, dans un entretien avec María Esther Vázquez publié dans *La Nación* le 14 avril 1985 disait :

Los que aman, odian lo escribimos Adolfo y yo hace unos cuarenta años. Fijate que la primera edición es de 1946 y se imprimieron cuatro mil ejemplares y se agotó. Luego ese libro se perdió y nadie lo podía encontrar. Por fin apareció en el fondo de un cajón y ahora lo reeditaron. [...] Lo habíamos perdido, estaba agotado totalmente y no teníamos copia. Hasta de Inglaterra lo habían pedido. A mí me parece, te vas a dar cuenta cuando lo termines de leer, que es un tema que quedaría bien en el cine (Ocampo, 2014 ; 304-306).

11. Bioy également avait caressé cette possibilité de l'adaptation cinématographique dans son *Descanso de caminantes*, à l'entrée du 25 septembre 1983 : « Fischerman, el director de cine, de quien me sentí muy amigo en

1 Pour un panorama et une étude complets, voir l'article de Michel Lafon dans la *Historia crítica de la literatura argentina* (Lafon, 2004).

dos o tres entrevistas que tuvimos; él deseaba filmar *Los que aman, odian* (escribió el guión). » (Bioy Casarès, 2001 ; 277).

12. Les auteurs ont été exaucés en 2017, puisque ce roman a été adapté au cinéma par Alejandro Maci, avec Guillermo Francella et Luisiana Lopilato dans les rôles principaux. Le film a été tourné à Pinamar, l'endroit qui a inspiré Silvina et Bioy, comme elle raconte dans l'entretien cité plus haut (Ocampo, 2014 ; 305), et qui est devenu dans le roman *Bosque del Mar*. Même si la question de l'adaptation au cinéma n'est pas mon propos, on tient ici une collaboration au carré, puisque ce roman écrit en collaboration a été adapté au cinéma par une tierce personne, Alejandro Maci². L'adaptation cinématographique étant, dans ce cas et pour le moins, assez infidèle au roman.

13. Avant de commencer l'analyse du roman, il convient de se pencher sur un autre épitexte qui me semble important. Lorsque Silvina Ocampo répond au célèbre questionnaire imaginé par Marcel Proust, le 23 décembre 1963, à la question « Quels sont les héros de romans que vous préférez ? », elle répond de manière un peu énigmatique : « Les romans eux-mêmes » (Ocampo, 2014 ; 174). Je serais assez tenté d'interpréter cette réponse, somme toute, en pariant sur l'auto-référentialité des textes littéraires. En d'autres termes, ce ne sont pas tant les personnages qui comptent que l'univers spatio-temporel dans lesquels ils évoluent (la diégèse), et, surtout, le texte lui-même. Dans la lecture que l'on fait des personnages, ce qui compte, c'est avant tout le texte dans lequel ils évoluent qui est important, comme si ce dernier était en quelque sorte au-delà de ses personnages : nous verrons quelles implications ce postulat engendre.

14. Le genre roman policier, en 1946, est assez neuf, pour Silvina Ocampo : elle concède, dans la revue *Claudia*, de janvier 1983, avoir peu de goût pour lui, Bioy lui ayant un peu forcé la main : « Adolfo me convenció de que escribiera con él una novela policial a pesar de que no me sentí dotada para ese género. Pero él me dijo que si uno quería adquirir oficio debía escribir de todo. Y lo hicimos » (Ocampo, 2014 ; 366). Le peu de goût de Silvina pour le genre policier est sans doute (peut-on se risquer à cette hypothèse ?) qu'elle préfère toujours les récits qui ne disent pas tout, qui ne révèlent pas tout d'un coup : le genre policier, du moins dans son acception

2 En outre, María Julia Rossi signale que le roman a été partiellement réécrit par Ocampo dans les années 1970 pour donner lieu à une pièce de théâtre qui n'a jamais vu le jour (Rossi, 2014).

classique consiste à élucider un crime. Or, *élucider*, c'est bien un mot qu'a banni Silvina de sa production littéraire, voire, de manière plus large, de sa poétique, laissant volontiers les choses en suspens, ouvertes, dans ses récits, ses poèmes, ou son roman, *La promesa*.

15. *Los que aman, odian* met en scène, dès le premier chapitre, un médecin, le docteur Humberto Huberman (un nom qui ressemble étrangement à celui du narrateur de *Lolita* de Nabokov, publié dix ans plus tard, Humbert Humbert), qui est également le narrateur du roman. Ce dernier, dont le passe-temps consiste à écrire des scénarii pour le cinéma, arrive à l'Hotel Central, tenu par la cousine de Huberman, Andrea et son mari Esteban, à Bosque del Mar (allusion à Mar del Plata où Bioy et Silvina ont écrit le roman) pour écrire l'adaptation du *Satyricon* de Pétrone ; l'humour est un de ses traits de caractère :

¿Cuándo renunciaremos a la novela policial, a la novela fantástica y a todo ese fecundo, variado y ambicioso campo de la literatura que se alimenta de irrealidades? ¿Cuándo volveremos nuestros pasos a la picaresca saludable y al ameno cuadro de costumbres? » (Ocampo-Casarès, 2002 ; 6-7).

16. Comme le souligne Mónica Zapata³, Bioy et Silvina ont bien dû s'amuser en écrivant ce roman, comme le remarque également María Julia Rossi : « se trata de una novela escrita en muy poco tiempo y concebida como un divertimento que mucho se alimentó del entorno inmediato de los autores. » (Rossi, 99).
17. Mais ce qui est particulièrement intéressant dans ce début prometteur, c'est l'intention transtextuelle qui transparait dans cet incipit : adaptation de Pétrone et inscription en creux du roman dans une catégorie architextuelle : à n'en pas douter, le texte que l'on va lire est auto-réflexif et transtextuel, j'y reviendrai.
18. L'intrigue est assez simple, du moins au début. Après son arrivée à l'hôtel, le narrateur-médecin rencontre sur la plage une de ses anciennes patientes dont le lecteur devine qu'il est un peu amoureux : María Gutiérrez, surnommée Mary, qui va se baigner et qui manque de se noyer, sous le regard de sa sœur, Emilia, et du fiancé de cette dernière, Enrique Atuel comme il sera expliqué par la suite. Il est fait mention d'un personnage-enfant, Miguel, un orphelin, le neveu d'Andrea, l'hôtelière, que cette dernière

3 « *Los que aman, odian* y la co-creación del género », à paraître dans la col. Classiques Garnier, 2019.

a recueilli, et qui vit dans un bateau échoué et abandonné, le *Joseph K.* Le lendemain, Mary est retrouvée empoisonnée, de la strychnine a été versée dans la tasse de chocolat qu'elle boit tous les soirs avant de se coucher : suicide ou meurtre, déduit logiquement le docteur Huberman, qui endosse en partie le rôle de détective. Il mène l'enquête, bientôt rejoint par des policiers, le commissaire Raimundo Aubry et le docteur Cecilio Montes, ce dernier étant souvent imbibé de boisson, et raillé en cela par le narrateur. Tout le monde est suspect, même le docteur Huberman (qui se soigne avec des granules homéopathiques d'arsenic) puisque tout le monde a eu accès au local qui contient le poison. Tout le monde est donc interrogé, à l'exception du petit Miguel, jugé trop sensible et à protéger. Ce roman se déroule dans un huis-clos (à part une escapade mémorable sur la plage, dans les bancs de crabes) : impossible d'ouvrir les fenêtres de l'hôtel, elles sont condamnées car le sable y rentre souvent et menace d'engloutir progressivement l'édifice.

19. Après de nombreuses péripéties et rebondissements, il apparaît que le meurtrier, contre apparemment toute attente, est l'enfant, Miguel : il était secrètement amoureux de Mary, la morte, et celle-ci a repoussé ses avances. On peut y voir, sans doute, la marque de Silvina Ocampo, dont la littérature est peuplée d'enfants, voire d'enfants cruels (c'est un *topos* de son univers littéraire). Par ailleurs, Miguel a empaillé un albatros, qui est retrouvé dans sa chambre. Comment ne pas penser, ainsi, au conte de Silvina « Mimoso », publié dans *La furia y otros cuentos* (Ocampo, 1996 ; 65-70), dans lequel la maîtresse d'un chien, dont le nom est le titre du conte, fait empailler ce dernier et le donne à manger à un invité moqueur pour se venger ? Un autre conte jusqu'à peu inédit de Silvina Ocampo, publié dans le recueil *Las repeticiones* et intitulé « Albo Zoïnac » met en scène un jeune homme, Albo Zoïnac, qui « embalsamaba pájaros, trabajo que me repugnaba. » (Ocampo, 2006 ; 37)

20. Néanmoins, il me semble un peu réducteur, dans l'étude d'un texte écrit en collaboration, de chercher à démêler la part de l'un et la part de l'autre. Comme je le soulignais en introduction, l'œuvre écrite en collaboration met en jeu, de manière puissante, un désir d'auteur. Couturier l'écrit très bien : « Le lecteur [ici d'un texte écrit en collaboration] se laisse prendre à cet hameçon parce qu'il a le sentiment, sans doute justifié, qu'à l'autre bout de la ligne est accroché le désir toujours quelque peu inavouable de l'auteur réel. » (Couturier, 61). Et, comme le produit d'une

création en collaboration induit une très grande distance entre l'auteur et le narrateur (en tout cas plus grande que dans le cas d'un seul auteur), le lecteur veut combler à tout prix cette distance en recherchant ce qui relève de l'un ou de l'autre auteur : « La colaboración suele hacer surgir tanto en el público como en la crítica, de manera más sistemática que la escritura individual, la pregunta del 'cómo' » (Lafon, 2004 ; 68). Un auteur fuyant (Couturier, 109), insaisissable, car double : les repères habituels du lecteur sont brouillés, et c'est pour cela que sa tendance naturelle est de remonter à la source de l'écriture.

21. Comme le souligne Benoît Peeters à la fin du texte d'hommage publié l'année qui a suivi la mort de Michel Lafon :

Bref, à aucune étape de l'étude de l'écriture en collaboration il ne convient, à notre avis, de se focaliser sur la question du "qui a écrit quoi ?". C'est le piège que tend la collaboration à la critique, et exemplairement, donc, à la critique génétique, c'est aussi le piège qu'elle tend à la théorie, c'est la pente facile et gratuite du lieu commun. La collaboration est précisément cette pratique instable, rebondissante, explosive où je peux pousser la délicatesse, la complicité ou la perversité jusqu'à proposer à l'autre, pour la page commune, une séquence qui semble issue directement de lui, en espérant que l'autre, en retour, me proposera une séquence qui paraisse sortie directement de ma bouche, ou de ma plume... (Peeters, 2015)

22. D'où le sous-titre de cet article : « $1+1=3$ », à savoir que la somme de la production des deux auteurs engendre (au sens de la poétique) un texte hybride, qui est plus que la somme de ses parties, un texte autre, qui contient certes une part de chaque auteur, mais qui produit un texte autonome et hybride, presque au sens biologique du terme, un être où il devient difficile de distinguer la part de chacun, et en fait ainsi un objet unique. Un peu comme la création d'un troisième homme dans le cas de la collaboration entre Borgès et Bioy :

Esta voz no es la suma de dos voces, ni su superposición [...], sino su copresencia o trascendencia, que surge de un misterioso entre dos [...]. Su originalidad y longevidad descalifican cualquier tipo de búsqueda de paternidad, en una empresa de colaboración en donde la clave última podría ser que cada uno fue, de algún modo, el padre del otro (Lafon, 2004 ; 79).

23. Ou, pour filer une métaphore chromatique : le mélange du jaune et du bleu produit du vert, à savoir une couleur autre, certes héritière de ses composantes, mais différente, dans laquelle il est difficile de discerner avec précision ce qui révèle des deux couleurs d'origine.

24. Revenons à l'intrigue. Ainsi, on pourrait supposer que cette trouvaille finale (faire de l'enfant-empailleur le meurtrier), vienne de Bioy, comme un hommage à Silvina. Mais peu importe lequel des deux auteurs a eu l'idée.

25. Plus précisément, il me semble essentiel de souligner que l'enfant est le meurtrier car c'est l'unique personnage qui est *seul* dans le roman.

26. En effet, ce roman met en scène une série de doubles, de paires, de manière assez troublante, et ce dès l'arrivée du Dr. Huberman, dès l'incipit :

Desde mi punto de vista, el primer capítulo transcurre en un salón comedor, en el tren nocturno a Salinas. Compartían mi mesa un matrimonio amigo – diletantes en literatura y afortunados en ganadería – y una innominada señorita (Ocampo-Casarès, 2002 ; 5).

27. Ce couple bien sûr désigne l'instance double de l'écriture, comme si l'énoncé était le miroir de l'énonciation-écriture.

28. Il y a certes un narrateur, mais ce dernier porte un nom qui se redouble : **Humberto Huberman**, et, il précise, moqueur, que dans son cabinet il est secondé par « una pareja de enanos correntinos » (Ocampo-Casarès, 2002 ; 43). À l'hôtel de Bosque del Mar, tenu par un couple (Andrea et Esteban), il est aidé par un autre docteur, le docteur Montes. La victime, Mary, a une sœur, Emilia. Il y a aussi le personnage d'Atuel, qui a un double statut (fiancé-suspect et enquêteur-inspecteur, dont on apprend qu'il s'appelle en réalité Atwell, avec un « double v », donc). Bref, la figure du double sature le texte, sature l'intrigue.

29. Face à ces doubles, le personnage de l'enfant est présenté comme étant particulièrement solitaire. Après le crime, Andrea conduit le narrateur dans sa chambre, la chambre de Miguel :

Seguí a Andrea hasta las profundidades de la casa, hasta el cuarto de baúles, donde le habían puesto la cama a Miguel. [...] Andrea encendió **un** fósforo. Después prendió **un** resto de vela en **un** candelero celeste, sobre **un** baúl.

El niño no estaba.

Clavada en la pared había **una** página recortada de *El Gráfico* : el equipo de **primera** división de Ferrocarril Oeste. Sobre **un** diario extendido, como **una** carpeta, sobre **un** baúl, había **un** frasco de gomina vacío, **un** peine, **un** cepillo de dientes y **un** atado de cigarrillos. (Ocampo-Casarès, 2002 ; 44-45)

30. Inutile d'insister plus longtemps : en somme, face à tous ces personnages doubles, à toutes ces paires dupliques (ce que souligne en passant le titre du roman, *Los que aman, odian*⁴), c'est le personnage qui est seul qui

4 Et qui est expliqué dans le dernier paragraphe de celui-ci : « Sólo me falta agregar que

est coupable. Silvina Ocampo l'a elle-même dit dans un entretien avec María Esther Vázquez, cité plus haut : « El drama de este chico se presentó de una manera terrible, estaba tan solo » (Ocampo, 2014 ; 306) et qui thématise le fait que le coupable est seul.

31. Ainsi, on pourrait postuler avec Michel Lafon, que l'*écrire ensemble*, que le texte écrit en colloboration, met en scène, de manière métaphorique certes, sa genèse double, et que le seul élément isolé est voué aux gémonies. Bref, que le roman écrit en collaboration *figure* (au sens genettien du terme) son origine double. Tout indique en effet, au-delà des personnages, que leur activité thématise, puisqu'il faut bien employer le mot, le double, voire la nature relationnelle et palimpsestuelle de la littérature, ce que Michel Lafon résume par cette formule efficace : « la escritura de dos manos suele ser escritura de segundo grado. » (Lafon, 2004 ; 83).
32. Le narrateur-médecin (qui a une double fonction, donc, à la fois dans l'énonciation et dans la diégèse) Huberto Huberman, vient à Bosque del Mar pour traduire et adapter le *Satyricon* de Pétrone, tel qu'il le réfère au premier chapitre : « Ahora la Gaucho Film Inc., me encarga la adaptación, a la época actual y a la escena argentina, del tumultuoso libro de Petronio. Una reclusión en la playa era imprescindible » (Ocampo-Casarès, 2002 ; 6) : en somme il veut s'isoler pour écrire un texte double mais il est rattrapé par tous les doubles de l'intrigue qu'il raconte.
33. Ce docteur Huberman est pétri de littérature : lorsqu'il arrive à l'hôtel et qu'il voit la mer, il s'écrie : « Divisé a la distancia una franja cristalina. Saludé al mar : Thalassa, thalassa... se trataba de un espejismo. Cuarenta minutos después divisé una mancha violeta. Grité para mis adentros: « *Epi oinopa ponton* » (Ocampo-Casarès, 2002 ; 14), la mer, couleur de vin, qui est une allusion au chant V de l'*Odyssée*, chant du retour d'Ulysse.
34. Et, toujours dans ce registre hypertextuel, la victime, Mary, est également traductrice, tout comme le narrateur : « Los únicos libros que leo son los que traduzco » (Ocampo-Casarès, 2002 ; 30), ce qui n'est pas mince en matière d'opérations transtextuelles.
35. Pour finir, les intertextes sont légion dans le roman : par exemple ce clin d'œil des auteurs à la fin de *La invención de Morel*, au chapitre 10 de

Emilia y Atwell se han casado y que, según creo, son felices. En ocasiones me pregunto cómo será la intimidad de estos enamorados que tantas veces se miraron creyéndose criminales y que nunca dejaron de quererse » (Ocampo-Casarès, 2002 ; 135).

Los que aman odian : « En todas partes me encontraba incómodo y no lo estaría más en el cuarto de la muerta. Acompañar a Emilia era un acto de piedad. » (Ocampo-Casarès, 2002 ; 49), qui rappelle la fin du roman de Bioy Casarès : « Búsqúenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso. » (Bioy Casarès, 2003 ; 186). Mais on aura beau jeu de me reprocher de tomber dans le travers que je signalais plus haut, confondant critique littéraire et enquête de police...

36. Ainsi, ce roman qui a une provenance double (deux auteurs), met en scène des doubles qui passent leur temps à s'aimer et à se détester, et dont l'un des personnages, le seul à être solitaire⁵, est un meurtrier, ce roman met en scène une pratique de la littérature d'une nature double, la bien nommée inter ou transtextualité. Ce qui est également, soit dit au passage, la caractéristique des ouvrages écrits en collaboration par Borgès et Bioy, comme le souligne Michel Lafon à propos de *Seis problemas para don Isidro Parodi* :

En cuanto a la literatura, es de notar que muchos de los personajes, aun los más alejados en principio del mundo de las letras, no paran de hablar de ella: la reescritura, la parodia, el plagio, la adaptación, la adaptación, la trascripción, la traducción, la publicación no solamente son temas obsesivos, sino que se convierten a veces en motor o en motivo clandestino del crimen: pasiones literarias que matan (Lafon, 2004 ; 71).

37. Que Bioy et Silvina aient thématiqué la genèse de leur livre, cela me semble une des voies d'entrée pour ce roman, et tout indique que la littérature écrite en collaboration parle du double, au niveau des énoncés et de la diégèse. Et que le résultat de cette collaboration est un texte, à la fois héritier de leur propre pratique d'écriture certes, mais un texte autonome, reflet, mais aussi contre-reflet de leur collaboration. Écrire ensemble, ce serait peut-être écrire que l'on écrit ensemble, c'est en tous cas la thèse défendue par Lafon et Peeters dans *Nous est un autre*, et qui fonctionne, me semble-t-il, pour *Los que aman, odian*. La littérature écrite en collaboration est en fait la plus belle illustration que les énoncés sont les miroirs des énonciations : « un texto escrito en colaboración habla de su extraño modo de producción, la escritura en colaboración habla de la escritura en colaboración » (Lafon, 2004 ; 74). Ce roman, *Los que aman, odian*, permet

5 Il n'est d'ailleurs pas anodin que les auteurs n'aient pas écrit d'autre roman en collaboration, exception faite de l'*Anthologie de la littérature fantastique*, avec Borgès, Silvina Ocampo, elle, a écrit une autre œuvre de théâtre en collaboration, avec Juan Rodolfo Wilcock, *Los traidores*, publiée en 1956.

ainsi cette permutabilité, cette transfusion perpétuelle entre les textes, véritable « perfusion transtextuelle », nous dit Genette à la fin de *Palimpsestes* « incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine. » (Genette, 1982 ; 456)

Bibliographie

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte, suivi de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Manteia*, n°5, 4^otrimestre 1968, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, tome III, 2002, p. 40-45.

BIOY CASARÈS Adolfo, *Descanso de caminantes*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

BIOY CASARÈS Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid, Cátedra, 2003.

COUTURIER Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

LAFON Michel, « Algunos ejercicios de escritura en colaboración », *Historia crítica de la literatura argentina*, tome 9 (*El oficio se afirma*), Noé Jitrik (dir.), Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 65-90.

LAFON Michel, PEETERS Benoît, *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, Flammarion, 2006.

LAFON Michel, PEETERS, Benoît, *Escribir en colaboración. Historias de dúos de escritores*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, trad. César Aira.

LEPAGE Caroline, LUCIEN Renée-Clémentine, ROGER Julien, *Les écritures palimpsestuelles. Le texte et ses liens*, *Crisol*, n°7, Université Paris Nanterre, 2019, consulté le 5 juin 2019. URL : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/issue/view/49>

OCAMPO Silvina, *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza editorial, 1996.

_____, *Las repeticiones*, Buenos Aires, Lumen, 2006.

_____, *El dibujo del tiempo. Recuerdos, prólogos, entrevistas*, Buenos Aires, Lumen, 2014.

OCAMPO Silvina, Bioy Casarès Adolfo, *Los que aman, odian*, Buenos Aires, Emecé, 2002.

PEETERS Benoît, « Écrire ensemble. Un projet inachevé », *Les Cahiers de l'ILCEA* [En ligne], 24 | 2015, mis en ligne le 03 novembre 2015, consulté le 25 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3523>

ROSSI María Julia, « Un manuscrito de *Los que aman, odian*. ¿Borrador o reescritura? », *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXX, n°246, Enero-Marzo 2014, p. 95-110.