

## Métacritique de l'écriture dans *Prisión perpetua* de Ricardo Piglia

Carolina FERRER

*Si mon désir devait se réaliser, j'insiste sur le fait que la véritable exécution de ma théorie romanesque ne pourrait s'accomplir qu'en écrivant le roman de plusieurs personnes qui se réunissent pour en lire un autre, de sorte que ces lecteurs-personnages, lecteurs de l'autre roman, personnages de celui-ci, se profilent incessamment comme des personnes existantes, non comme des « personnages » conventionnels, en contrepoint avec les figures et les images du roman qu'ils lisent.*

Macedonio Fernández,  
*Musée du Roman de l'Éternelle*

Les Espagnols conquièrent l'Amérique avec l'épée dans une main et la croix dans l'autre. Les peuples amérindiens subirent ainsi une domination non seulement militaire, politique, sociale et économique mais aussi spirituelle. Obligés d'abandonner leurs dieux et rituels, ils appréhendèrent la foi catholique, bâtirent des églises, parfois à même les ruines de leurs anciens temples, et repeuplèrent leur imaginaire avec le Christ, les vierges et les saints. Les conquérants et leurs descendants suivirent cette conversion de très près afin d'empêcher la déroute de ces âmes auparavant infidèles. Parmi les multiples moyens de contrôle, les colonisateurs appliquèrent une stricte censure, comme nous le rappelle Mario Vargas Llosa : « Les inquisiteurs espagnols [...] interdirent la publication ou l'importation de romans dans les colonies hispano-américaines sous prétexte que ces livres ineptes et absurdes, c'est-à-dire mensongers, pouvaient être préjudiciables à la santé spirituelle des Indiens<sup>1</sup> ». Pour le continent hispano-américain, la relation

---

<sup>1</sup> Mario Vargas Llosa. *La vérité par le mensonge*. Paris : Gallimard, 1992, p. 9.

entre transcendance et imaginaire prend ainsi un curieux tournant : pour sauver l'âme, il faut interdire à l'imagination d'errer trop loin dans la fiction. Ainsi, selon le critique uruguayen Emir Rodríguez Monegal, les romans hispano-américains qui commencèrent à être publiés après les guerres d'indépendance<sup>1</sup>, s'inscrivent dans la tendance « du réalisme tellurique [...] et de la chronique réaliste<sup>2</sup> ». Cependant, vers 1940 surgissent « des formes narratives beaucoup plus complexes, associées aux avant-gardes des années trente, et à une vision où les différentes dimensions de la réalité, incluant les surnaturelles et les oniriques, apparaissent harmonieusement intégrées<sup>3</sup> ». Le critique observe dans les années cinquante un « approfondissement dans les essences mythiques de l'Amérique » alors que les années soixante correspondent clairement à l'apparition des « grands romans », époque connue comme le boom de la littérature hispano-américaine<sup>4</sup>. Cet essor constitue jusqu'à nos jours un des sujets les plus polémiques des lettres de ce continent.

Curieusement, le boom, à la fois relié à la Révolution cubaine et aux maisons d'éditions catalanes sous Franco, puise dans les mythes américains et s'inspire des écrivains étrangers tels que Faulkner, Dos Passos, Joyce. Pendant cette véritable révolution des lettres hispano-américaines, alors qu'une incroyable quantité de livres de qualité indiscutable est publiée, surgit en 1969 une question centrale : comment réconcilier la réalité, notamment sa dimension politique, et l'imaginaire<sup>5</sup> ? Cette polémique est d'autant plus importante

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 9. D'après le romancier, le premier roman se publia à Mexico en 1816.

<sup>2</sup> Emir Rodríguez Monegal. *El boom de la novela latinoamericana. Ensayo*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972, p. 76.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Voir José Donoso. *Historia personal del boom*. Barcelona: Seix-Barral, 1983.

<sup>5</sup> Voir Philip Swanson. *The new novel in Latin America. Politics and popular culture after the Boom*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

que, dans certains récits hispano-américains de ces années<sup>1</sup>, l'imaginaire, cette réalité autre, constitue précisément l'élément central.

En fait, les auteurs du boom sont à maintes reprises accusés de trahir la Révolution avec leur création qui se dérobe à la réalité, et qui ne peut donc que s'adresser à une élite bourgeoise puisqu'elle demeure incompréhensible pour le peuple. L'accusation du cubain Óscar Collazos en est un exemple. Dans son essai, il affirme voir dans la production de certains romanciers une « mystification de l'acte de création, en tant qu'autonomie verbale, comme un autre monde en dispute avec la réalité, en concurrence avec Dieu<sup>2</sup> ».

Sans tarder, Julio Cortázar signale le lien entre la révolution et la littérature car celle-ci permet d'accéder à d'autres couches de la réalité :

le signe de toute grande création est qu'elle naît d'un écrivain qui d'une certaine façon a déjà rompu ces barrières et écrit à partir d'une autre optique, en appelant à ceux qui pour des raisons évidentes n'ont pas pu encore franchir cette palissade, en incitant avec ses propres armes à accéder à cette liberté profonde qui peut naître seulement des plus hautes valeurs de chaque individu<sup>3</sup>.

Selon l'écrivain argentin, cette littérature qui s'attarde à réfléchir sur elle-même et comporte de riches mondes fictionnels constituerait un chemin à suivre pour le peuple. Afin de sortir de la pauvreté et de la domination, il faut rompre avec les vieux schémas, libérer pensée et imagination pour renverser la lourde réalité hispano-américaine. En ce

---

<sup>1</sup> Rodríguez Monegal fait de *Marelle* de Julio Cortázar l'avant-coureur du roman du langage : « Après *Marelle* les structures externes ou internes du roman en notre langue ne seront plus jamais les mêmes. » (Rodríguez, *op. cit.*, p. 82.)

<sup>2</sup> Óscar Collazos. « Encrucijada del lenguaje ». México: Siglo XXI, 1970, p. 10.

<sup>3</sup> Julio Cortázar. « Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar ». México: Siglo XXI, 1970, p. 64.

sens, l'imaginaire constituerait une voie vers une transcendance bien différente de celle imposée par le dogme catholique des conquérants; il s'agirait d'une libération sur Terre permettant de bâtir une réalité plus vivable pour le peuple. La tension se trouve entre l'imaginaire et la réalité; et, dans la mesure où la littérature parviendrait à nous éloigner du quotidien, une prise de conscience, qui se transforme en action, peut surgir en modifiant la réalité. De cette façon, l'œuvre dépasse ses limites, se projette dans la transcendance.

Pendant que révolutionnaires et intellectuels s'acharnent sur ces questions, les dictatures militaires mettent fin aux expériences socialistes du cône sud de l'Amérique. La réalité accapare lourdement le centre d'intérêt du continent avec ses milliers de personnes disparues ou exilées. Cette période, nommée post-boom et clairement identifiable avec le post-modernisme<sup>1</sup>, se poursuit toujours une fois la démocratie restaurée, puisque la réalité reste encore un difficile fardeau à porter en l'absence de vérité, avec les deuils inachevés, le devoir de mémoire, le besoin de justice. Ainsi, la plupart des écrivains penchent vers une littérature réaliste ou néo-réaliste<sup>2</sup>.

Cependant, durant les dernières décennies du 20<sup>e</sup> siècle, même si le néo-réalisme semble constituer le courant principal de la littérature hispano-américaine, certains écrivains déploient un style expérimental et tissent un riche

---

<sup>1</sup> Voir Raymond L. Williams. *The Postmodern Novel in Latin America. Politics, Culture, and the Crisis of Truth*. New York: St. Martin's Press, 1995.

<sup>2</sup> Antonio Skármeta, par exemple, signale : « Ce qui chez Cortázar est une recherche dramatique et réjouie de la transcendance à partir de l'ironie et de la dé-lecture du texte dans la lecture, est chez les plus jeunes une ascension dépourvue des problèmes du quotidien comme source autosuffisante de vie et d'inspiration. Peu importe à quel point la structure ou le langage reste expérimental. La réalité s'achève, en dernière instance, sous notre nez ». Voir « *Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano* ». In *Del cuerpo a las palabras: La narrativa de Antonio Skármeta*. Madrid: Raúl Silva Cáceres, LAR, 1983, p. 140. En espagnol dans l'original, je traduis. Désormais toutes les traductions seront de moi.

imaginaire où la violence de la réalité apparaît esthétiquement transformée<sup>1</sup>. L'auteur argentin Ricardo Piglia en est un exemple. Dans son oeuvre, nous apprécions la confluence de l'histoire politique argentine<sup>2</sup>, des théories scientifiques<sup>3</sup> et des multiples intertextes<sup>4</sup>. Par ailleurs, chez Piglia l'accent est déplacé vers la confrontation entre narration et vérité. La vérité étant ce qui fait toujours défaut dans le cône sud de l'Amérique. En ce sens, son livre *Prisión perpetua* nous interpelle en plaçant l'écriture au centre de la discussion. Les deux nouvelles qui constituent le livre, se trouvent traversées par différents aspects de la création littéraire et laissent entrevoir une forme circulaire dans laquelle l'écrivain met en scène sa perception de la réalité et sa mémoire avec leurs multiples distorsions, ainsi que l'acte même de création. Au-delà de la métafiction cortazarienne, la proposition de Piglia se présente sous des formes de lecture et de réécriture. De nombreux intertextes facilitent le rapprochement entre le narrateur et la vérité, dans la mesure où celui-ci se détache de la réalité et arrive ainsi à la surmonter. C'est l'interprétation que nous proposons pour la nouvelle édition de *Prisión perpetua*<sup>5</sup>.

À la fin du volume, composé de deux nouvelles finalement rassemblées (« *Prisión perpetua* » et « *Encuentro en*

<sup>1</sup> Notamment, dans *La nave de los locos* de Peri Rossi, *Desorden en un cuerno de niebla* de Patricio Manns, *Respiración artificial* et *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia.

<sup>2</sup> Voir les textes: Avelar. « *Cómo respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia* ». *MLN*, 110: 2 (1995), p. 416-432; Balderston et al. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987.

<sup>3</sup> Voir les liens entre deux de ses romans et la théorie du chaos dans Carolina Ferrer « *Las huellas perdidas del orden: teoría del caos en Leviathan y Respiración Artificial* ». *Taller de Letras* 26, (1998), p.161-170; et ma thèse doctorale « *Matrices de sentido y teoría del caos: fin de mundo y supervivencia en novelas hispanoamericanas contemporáneas* ». Universidad de Chile, 2000.

<sup>4</sup> Voir Sergio Waisman « *Ethics and Aesthetics North and South: Translation in the Work of Ricardo Piglia* ». *Modern Language Quarterly* 62.3 (2001) 259-283.

<sup>5</sup> Ricardo Piglia. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Seix-Barral, 1998. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PP*.

*Saint-Nazaire* »), se trouve une note signée R. P. à Buenos Aires : l'auteur y annonce que dix ans après les avoir écrits, il s'est rendu compte que les deux récits étaient « jumeaux ». Dans la première édition qui date de 1988, « *Prisión perpetua* », qui est la version d'un texte présenté par Piglia en avril 1987 au cycle « *Writers talk about themselves* » dirigé par l'écrivain Walker Percy à New York, est accompagné d'un ensemble de contes, tandis que « Rencontre à Saint-Nazaire » est la traduction française d'un texte que Piglia avait composé à la suite d'une invitation à la Maison des Écrivains Étrangers et Traducteurs en France. Tel que nous le dit l'auteur, il y a un effet de miroitement entre les deux nouvelles. Cependant, ce miroir ne se contente pas de dupliquer les images : il les dévie plutôt, les diffracte, les multiplie pour les renvoyer de nouveau à elles-mêmes, tout en tissant un réseau de commentaires sur la littérature.

Dès le début du recueil, l'identité du narrateur est brouillée non seulement par la présence d'auteurs qui l'ont fortement marqué, mais aussi par le fait que les manuscrits de ces écrivains, jadis rencontrés par le narrateur et maintenant absents, se mêlent aux siens et même à sa vie. Dans « *Prisión perpetua* », le narrateur esquisse un compte rendu des circonstances dans lesquelles il commence à écrire et, en particulier, de l'influence exercée sur lui par l'écrivain Steve Ratliff. « *Encuentro en Saint-Nazaire* », quant à lui, comporte une transcription du texte « *A Personal Dictionary* » publié par Granta en hommage à Stephen Stevenson, seule trace de l'auteur qui a précédé le narrateur à la Maison des écrivains.

Steve Ratliff et Stephen Stevenson existent-ils réellement? Difficile à savoir. Si jamais cette question fait appel à votre rôle de détective littéraire, laissez-moi vous avertir : il n'y a aucun renseignement sur eux dans les catalogues des bibliothèques, ni dans les maisons d'édition, ni sur Internet. C'est que nous nous trouvons face à l'un des jeux préférés de Piglia, celui de la narration par opposition à la vérité : « Raconter, disait mon père, c'est comme jouer au

poker, tout le secret est de paraître un menteur alors qu'on dit la vérité<sup>1</sup>. »

Ainsi, il n'est pas question de représenter fidèlement ou non la réalité. Il s'agit plutôt de mettre en branle une technique ludique par le biais de laquelle le narrateur présente la vérité voilée par une apparence mensongère. Reste à découvrir quelle est la vérité et quel est le voile. Tâche bien difficile si nous tenons compte de la coexistence de plusieurs vérités, par ailleurs parsemées de doutes.

Dans le cas particulier de *Prisión perpetua*, le jeu porte sur l'acte d'écriture. Comme les deux nouvelles sont construites autour de journaux d'écrivains, le procédé décrit par Macedonio et cité en exergue se déplace dans *Prisión perpetua*, puisque les personnages ne se réunissent pas pour lire un roman déjà écrit, mais pour témoigner sur des auteurs, face à leurs manuscrits. Ce faisant, Piglia se trouve au centre de la métacritique<sup>2</sup> par la présence dans le récit de « discussions qui sont reliées à la littérature<sup>3</sup> », et par le fait « que les personnages [...] sont intéressés par la littérature et en parlent<sup>4</sup> ».

« *Prisión perpetua* » se compose de deux parties, « *En otro país* », à son tour divisée en I, II et III, et « *El fluir de la vida* », censée être un récit oral fait par un autre narrateur, « l'Oiseau Artigas ». Le narrateur commence par un compte rendu des circonstances qui le poussent à écrire son journal lorsque, traquée par les adversaires politiques de son père, sa famille doit fuir Adrogué pour s'installer à Mar del Plata.

<sup>1</sup> « Narrar, decía mi padre, es como jugar al poker, todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad. » (PP, p. 28)

<sup>2</sup> Il s'inscrit ainsi dans la lignée des auteurs du Río de la Plata, constituée par Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges et Julio Cortázar. Par ailleurs, il considère Cervantes et Joyce parmi les ancêtres de la métacritique.

<sup>3</sup> « discusiones que tengan que ver con la literatura ». Ricardo Piglia. « *Conversación en Princeton* ». PLAS Cuadernos, n° 2 (septembre 2001), p. 19.

<sup>4</sup> « [Q]ue a los personajes [...] les interesa la literatura y hablan de eso ». Ricardo Piglia. *Ibid.*, p.19.

Cependant, nous ne trouvons qu'une seule date sur le manuscrit : le 3 mars 1957. Par elle, le narrateur introduit une scission dans son récit. D'un côté, il parle du fait de raconter sa propre vie comme un acte ridicule qui transforme son auteur en clown — et c'est peut-être pour éviter ce ridicule qu'il se dédouble et exprime l'étrangeté qui l'envahit chaque fois qu'il en relit des pages —, et d'autre part, tout en disant qu'il ne doit pas raconter l'histoire de son père puisqu'il doit parler de lui-même, son récit porte sur Steve Ratliff que l'on pourrait considérer comme son père littéraire. Ainsi, le narrateur introduit une tierce personne, cet écrivain désigné comme « l'Anglais », mais originaire de New York, à qui le jeune Argentin confesse devoir ses lectures ainsi que son écriture.

Comme s'il s'agissait de nous montrer le genre d'écriture de Steve, plusieurs micro-récits suivent cette ouverture. Ces ébauches de contes se voudraient une preuve de l'existence de Ratliff. Néanmoins, le narrateur déclare : « Il est mort sans rien laisser, comme s'il n'avait été qu'un narrateur oral. C'est Steve qui l'a dit ? » Mais est-ce que Steve aurait pu dire une telle chose après sa mort, alors qu'il n'a laissé aucun écrit ? Nous nous trouvons donc bel et bien devant les pages du journal de l'Argentin.

Au début de la section II, nous rencontrons un autre personnage, Morán. Celui-ci aurait fait la connaissance de Ratliff lors de son arrivée à Mar del Plata en 1956. Le discours semble plus ancré dans la réalité, alors que le désir de Steve, comme celui du narrateur, est de s'évader hors d'elle car ils demeurent étrangers à cette ville. Nous voici projetés à nouveau dans la création littéraire du Nord-Américain, entremêlée à celle du jeune Argentin : « Le roman de Steve a fini par appartenir à mon propre passé. Lorsque j'écris j'ai toujours l'impression de raconter son histoire, comme si tous les récits étaient des versions de ce récit

---

<sup>1</sup> « *Murió sin dejar nada, como si sólo hubiera sido un narrador oral. Lo dijo Steve?* » (PP, p. 37.)

interminable<sup>1</sup> ». À la suite de cette déclaration, nous trouvons des histoires-récits un peu plus longues que celles de la section précédente, et dont plusieurs reprennent les thèmes qui y étaient ébauchés et qui, toutes, commencent par la formule : « Il y avait... »

Dans la troisième section survient un fait très important. Lors d'une escapade en dehors du village, après avoir visité un Musée et alors qu'ils sont dans un bar en train de boire du gin, Morán raconte au narrateur la secrète histoire d'amour de Steve. Ratliff s'est exilé en Argentine en suivant la femme dont il était tombé amoureux à New York. Après avoir passé l'été ensemble au Village, la femme a épousé un ingénieur américain qui travaillait à Mar del Plata. Ratliff la suivit. Elle a tué son mari et confessé son crime. Depuis, Ratliff la visite tous les dimanches en prison où elle subit une peine de dix ans et passe les nuits au bar « Les deux mondes » à parler de littérature et boire du gin. En 1960, Steve détruit tous ses écrits et se suicide.

Vient alors la dernière partie de cette nouvelle, « *El fluir de la vida* ». Ces pages, selon ce que nous indique l'auteur, auraient pu s'appeler « *Páginas de una autobiografía futura* », titre qui nous renvoie au jeune narrateur, ou bien « *Los rastros de Ratliff* » qui renverrait plutôt à Steve<sup>2</sup>. Une fois encore, nous entamons un récit avec plus de doutes que de certitudes; mais cette phrase : « Nous sommes au bar, l'un des deux a dix-sept ans<sup>3</sup> », laisse toutefois supposer qu'il s'agit bel et bien du narrateur. Ainsi commence le récit que

<sup>1</sup> « *La novela de Steve ha terminado por formar parte de mi propio pasado. Cuando escribo tengo siempre la impresión de estar contando su historia, como si todos los relatos fueran versiones de ese relato interminable.* » (PP, p. 42.)

<sup>2</sup> Par ailleurs, si je pense à un écrivain qui vit à Mar del Plata, souffre d'un amour impossible, écrit des textes dont il ne laisse aucune trace, passe ses jours à parler de son roman et de ses variations infinies, est capable de séduire toutes et chacune des femmes et établit cette illusion d'intimité avec ceux qui l'entourent, alors je ne peux m'empêcher de suggérer un nom: Macedonio Fernández. Il me semble voir ici un hommage à peine caché à l'influence exercée par Macedonio sur Piglia et maints autres auteurs hispano-américains.

<sup>3</sup> « *Estamos en el bar, uno de los dos tiene diecisiete años.* » (PP, p. 66.)

« l'Oiseau Artigas » fait de son histoire d'amour avec Lucía Nietzsche. La relation date de sa jeunesse, mais fidèle à son amour, il continue de lui rendre visite tous les dimanches dans la prison psychiatrique où elle est enfermée depuis des années. Leur rencontre s'était produite peu après l'arrivée de Lucía et de son père en Argentine. Allemands initialement réfugiés au Paraguay, ils doivent s'enfuir à nouveau après l'assassinat de la mère de Lucía perpétré par son père. Une fois installés dans une grande maison, le père exerce son métier de photographe pendant que Lucía s'amuse avec Artigas à lire des lettres qu'elle a trouvées. Elle lui propose de comparer deux textes. D'une part, elle garde une lettre envoyée par Friedrich Nietzsche à sa sœur Elizabeth, grand-mère de Lucía, ignorant qu'elle est décédée depuis trois mois. D'autre part, elle lui présente un billet provenant d'un sac trouvé dans sa maison et rempli de lettres adressées à Eva Perón, la femme du président. Il s'agit d'une lettre que lui envoie un prisonnier sans savoir qu'elle est morte depuis trois jours, ignorance qui s'explique par le temps que mettent les nouvelles à parvenir dans une prison, espace clos de la réalité. Dans cette lettre, le prisonnier affirme que de la prison il peut voir l'avenir, et annonce à la Première Dame que des rivières de sang couleront en Argentine<sup>1</sup>.

À ce moment, Lucía est appelée par son père. Artigas reste seul au fond de la cour et lorsqu'il se lève pour protéger les documents des insectes qui bourdonnent tout autour, il découvre que les pages que Lucía lui lisaient sont des notes écrites par elle-même. Artigas explique alors comment cette femme lui donna une leçon fondamentale : « elle m'apprit à ne pas confondre la réalité avec la vérité, elle m'apprit à concevoir la fiction et à apprécier ses nuances. Elle me lisait des lettres apocryphes ou véritables et me racontait des histoires, les histoires que je voulais entendre, tout un été<sup>2</sup> ».

<sup>1</sup> Prémonition devenue réalité lorsque Lucía et Artigas s'acharnent à la comparaison de textes.

<sup>2</sup> « [M]e enseñó a no confundir la realidad con la verdad, me enseñó a concebir la ficción y a distinguir sus matices. Me leyó cartas apócrifas o verdaderas y me contó historias, las historias que yo quería oír, todo un verano. » (PP, p. 80.)

Cependant, les faux-semblants ne s'arrêtent pas là. Artigas, grâce à une étrange combinaison des angles et des reflets, aperçoit une image dans un miroir : « Lucía qui étreint et embrasse enfin celui qu'elle m'avait dit être son père<sup>1</sup> ». Ainsi se termine l'illusion de l'Oiseau Artigas : tout comme Ratliff, il a été piégé dans sa relation amoureuse. Et nous devons nous aussi nous rendre à l'évidence du piège du récit. Au début, nous avons essayé de trouver un sens aux micro-récits. Ensuite, nous avons cru comprendre l'envol de ces ébauches dans la section II. Puis, finalement, lorsque nous avons commencé à goûter la fluidité de la narration d'Artigas, qui apparemment donne un sens à tous les échantillons précédents, nous voici confrontés au fait que le tout n'était qu'un fabuleux trompe-l'œil.

Entrons maintenant en d'autres méandres de la narration de Piglia à travers cet autre récit qui est sensé se réfléchir dans le premier comme dans un miroir.

« *Encuentro en Saint-Nazaire* » se compose de trois parties : I, II et « *Diario de un loco* ». Dans I et II, il est question d'un écrivain qui retourne en France pour rencontrer Stephen Stevensen, mais ne rencontre finalement que l'absence. La réalité devient alors difficile à fixer et différentes versions règnent éparées dans des ébauches de journaux, de multiples fragments d'écriture, des récits oraux brouillant encore les pistes de l'identité des voix narratives<sup>2</sup>. Parmi les allusions à plusieurs textes, qui indiquent certains repères, le nom de Stevensen nous renvoie au roman de Piglia *La ciudad ausente*. Ainsi, nous sommes face à la machine narrative, personnage principal du roman qui raconte des histoires à partir du conte de Poe « William Wilson ». Néanmoins, puisque la machine introduit des variations, elle construit une autre histoire : « Stephen Stevensen ».

---

<sup>1</sup> « Lucía abrazada y besándose, en fin, con el que ella me había dicho que era su padre. » (PP, p. 81.)

<sup>2</sup> Cette façon de raconter nous renvoie à Borges qui citait livres, encyclopédies, et légendes pouvant ou non exister dans la réalité.

Souvenons-nous que dans le récit de Poe, il est question d'un homme qui cache son véritable nom sous celui de William Wilson pour raconter maintes rencontres avec son homonyme, né le même jour que lui, et qui le conduit pratiquement à la folie en faisant irruption dans sa vie. À la fin, Wilson tue Wilson, et les dernières paroles de la victime ne font que confirmer la correspondance de leurs identités : « En moi tu existais, — et vois dans ma mort, vois par cette image qui est la tienne, comme tu t'es radicalement assassiné toi-même! »

Maintenant, si à partir de Poe nous lisons le récit de Wilson modifié par la machine, qui est Stevensen? Mon hypothèse est que lui et le narrateur ne font qu'un. Voilé sous l'existence de Stevensen, le narrateur nous parle de l'expérience d'écrire à partir de ses journaux. Pour ce faire il a besoin de se dédoubler et d'observer sa vie, les récits qu'il en fait, comme si elle ne lui appartenait pas<sup>2</sup>. Grâce à cette mise en scène, le narrateur peut nous parler de cette expérience qui consiste à *se lire de loin* : « Avec la scène du port comme paysage personnel, presque sans quitter la maison, je commençais à relire mon passé. Au début j'entrais dans les cahiers par n'importe quel bout. Je cherchais une piste pour m'orienter dans l'obscur jungle de ma vie<sup>3</sup>. »

En même temps, ce stratagème permet à l'auteur de nous faire croire que Stevensen possède la capacité de prévoir l'avenir puisqu'il a déjà écrit ce que fera l'Argentin. Arrêtons-nous ici pour élaborer quelques conjectures. Si le nouveau visiteur de la Maison des Écrivains Étrangers et

---

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe. « William Wilson ». *Nouvelles histoires extraordinaires*. Traduction Ch. Baudelaire. Paris: Garnier, 1956, p. 60.

<sup>2</sup> Technique utilisée aussi par Borges qui établissait des dialogues entre lui et lui-même. Voir, par exemple, « *Borges y yo* ». *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

<sup>3</sup> « *Con el escenario del puerto como paisaje personal, casi sin salir de la casa, empecé a releer mi pasado. Al principio entraba en los cuadernos por cualquier lugar. Buscaba una pista que me orientara en la selva oscura de mi vida.* » (PP, p. 100-101.)

Traducteurs de France apparaît dans le texte de Stevensen, c'est qu'il est l'un de ses personnages; et si au moment de la lecture du journal de Stephen l'Argentin « relit son passé », cela confirme que les deux ne font qu'un seul. Ce qui explique pourquoi l'Argentin ne rencontre pas Stevensen à Saint-Nazaire, dans la mesure où il ne se dédouble pas dans ce deuxième voyage pendant lequel il a rejoint la voix narrative. La seule chose qui reste de Stevensen est le « *Diario de un loco* », publié chez Granta, où nous trouvons l'écho de la folie de Wilson du récit de Poe chaque fois que son homonyme vient le troubler. Remarquons alors une des entrées de ce « Journal », qui a la forme d'un dictionnaire : « AUTEUR. [...] Personne ne peut dire quoi que ce soit sur soi-même, mais sur autrui, c'est possible, peut-être, sous certaines conditions particulières, prévoir (et deviner) comme qui déchiffre son propre destin, le nœud qui noue le sens<sup>1</sup> ».

Les cahiers de Stephen, renfermant une énigme, contiennent peut-être aussi sa solution. Une fois Stevensen parti, le narrateur retourne dans la chambre où se trouve l'ordinateur de Stevensen. Il lui reste, pour déchiffrer l'énigme, le journal contenu dans l'ordinateur et dans les cahiers, en plus des plans et diagrammes collés au mur. C'est à ce moment qu'il se rend compte de l'importance de la forme, et c'est le « Journal d'un fou » qui nous donne encore une fois une clef : « FIN. Trouver alors une forme parfaite qui n'a pas de fin, qui seulement l'annonce. Une forme circulaire, qui renvoie d'un point à l'autre de la structure, un récit linéaire qui néanmoins fonctionne comme un jeu de miroirs, ou une devinette circulaire<sup>2</sup> ». Si nous considérons « *Prisión perpetua* » et « *Encuentro en Saint-Nazaire* » comme un ensemble, nous voyons clairement la boucle qui commence à

---

<sup>1</sup> « AUTOR. [...] Nadie puede decir nada sobre sí mismo, pero sobre otro, es posible, quizá, en ciertas condiciones 'particulares', prever (y adivinar) como quien descifra su propio destino, el nudo que ata el sentido ». (PP, p. 117.)

<sup>2</sup> « FINAL. Encontrar entonces una forma perfecta que no tenga final, que sólo lo anuncie. Una forma circular, que remite de un punto a otro de la estructura, un relato lineal que sin embargo funciona como un juego de espejos, o una adivinanza circular ». (PP, p. 133.)

se dessiner sous nos yeux et où prévalent tantôt les similitudes, tantôt les différences entre les deux récits.

Toutefois, le jumelage que nous apercevons implique une relation plus complexe que linéaire, et la ressemblance des noms d'écrivains autour desquels se tissent les deux récits indique une relation bien plus puissante qu'une simple coïncidence. Par ailleurs, le miroir doit avoir des imperfections car les histoires, au lieu de simplement se refléter, entrent en tension sans pour autant s'annuler.

Dans *Prisión perpetua*, le narrateur essaie de délimiter quelles histoires furent élaborées par Ratliff et lesquelles le furent par lui-même. Son journal contient des épisodes de sa vie dont il ne se souvient pas, peut-être parce qu'en fait elles appartiennent à Steve et non à lui. Le mouvement que le narrateur ébauche est un élan de détachement envers Ratliff pour récupérer son identité. Par contre, dans « *Encuentro en Saint-Nazaire* », le narrateur voit sa vie racontée, écrite, anticipée dans le manuscrit de Stevensen. Dans ce cas, le mouvement décrit en est un de dédoublement poussé à son paroxysme. En effet, dans le « *Diario de un loco* », nous trouvons une plainte de Stevensen qui relate comment l'Argentin a envahi sa vie : « Premièrement il rentra dans la Maison, ensuite il rentra dans mon laboratoire de l'hôtel de la République et enfin il rentra dans la vie de ma sœur<sup>1</sup> ». Malgré toutes les correspondances entre sa vie et celle de Stevensen, l'Argentin maintient ce jeu sur l'identité propre à l'auteur du journal.

Voici peut-être la vérité ultime que veut nous transmettre Piglia au sujet de son écriture. Pour lui, cet acte implique ce double exercice : d'une part, imprégner sa création de celle d'autres écrivains au point de ne plus savoir qui en est l'auteur; et, d'autre part, se dédoubler en autrui pour prendre de la distance par rapport à sa propre vie et ainsi donner libre cours à ce tourment interne qu'est l'écriture.

---

<sup>1</sup> « *Primero irrumpió en la Maison, luego irrumpió en mi laboratorio del hotel de la República y por fin irrumpió en la vida de mi hermana* ». (PP, p. 146.)

Souvenons-nous, par ailleurs, que la réalité politique de cet écrivain et des milliers d'habitants de cette zone de l'Amérique est traversée par le mensonge et la torture, la duplicité, l'hypocrisie et l'effacement. Nous pouvons alors déceler dans les deux nouvelles de Piglia, et dans leur miroitement où nous risquons de perdre la notion même d'identité, non seulement un imaginaire essentiellement littéraire qui s'ouvre sur la vérité de cet auteur, mais une voie pour surpasser la mort omniprésente. Ainsi, l'avertissement des conquérants espagnols se trouve inversé : l'imaginaire que nous proposent les écrivains, du moins certains auteurs expérimentaux et en particulier ceux qui pratiquent la métacritique, constitue une chance de transcender la violence qui continue de caractériser le continent hispano-américain.