

Cortázar ou l'impossibilité du thrène

Javier García Méndez, Yvon Rivard and François Hébert

Volume 26, Number 3 (153), June 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60391ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Méndez, J. G., Rivard, Y. & Hébert, F. (1984). Cortázar ou l'impossibilité du thrène. *Liberté*, 26(3), 94–110.

CORTÁZAR

1914-1984



JAVIER GARCÍA MÉNDEZ

CORTÁZAR ou l'impossibilité du thrène

Si vous avez un faible pour les situations qui, à l'insu de ceux qui y participent, deviennent comme la matérialisation d'une figure de rhétorique, je vous recommande de vous procurer une publication dont une des pages intérieures, mise en situation, vous fera à coup sûr évoquer l'adunaton. Il s'agit de l'avant-dernier numéro de février de l'édition internationale du royaliste et madrilène *ABC*, qui orne sa première page d'une photographie dont l'intensité, digne de Mantegna, est renchérie par cette description: «Devant la mère de l'enfant mort, déchirée de douleur, Dona Carmen Polo, veuve de Franco et dame de Meirás, se fond dans une étreinte avec Cristóbal Martínez-Bordiú, marquis de Villaverde, composant la pathétique scène d'affliction de notre page couverture». A la page 3 de ce numéro, un membre de l'Académie Royale Espagnole dont je ne veux pas me rappeler le nom, quoique je ne puisse oublier que je partage avec lui une partie de mon patronyme, signe une note obituaire titrée *Julio Cortázar*, de laquelle vous commencez déjà à deviner — sinon à craindre — la teneur. Votre intuition ne vous trompe pas, et c'est justement la solennité langagière de cette note, que vous prévoyez comme presque inévitable, qui vous renseignera à propos des possibi-

lités de manifestation de cette figure de l'impossible qu'est l'adunaton. Je vous citerai à peine la fin du dernier paragraphe, qui donne une idée assez adéquate du ton de l'ensemble: «Le coup de la porte que la mort a fermée aura-t-il été le coup d'air de l'immortalité?»

Vous aurez, en lisant ce colophon, le sentiment d'avoir été escroqué, tant vous semblera hénaurme l'inadéquation entre les façons du laudateur et la manière de celui que son panégyrique prend pour objet; celui-là même, vous vous souvenez, qui vous avait entretenu, dans son *Cronopes et fameux*, «de la conduite à adopter dans les veillées funèbres», celui qui, dans un texte où il réfléchissait sur la littérature de son pays, posait comme question liminaire: «Qui nous délivrera du sérieux?» Vous irez alors vers votre bibliothèque, vous prendrez tous les livres de Cortázar que vous avez — vous constaterez en passant que vous avez prêté un ou deux d'entre eux à des amis, irréversiblement —, vous les étalerez sur votre table et, les feuilletant au hasard, vous découvrirez que le style de l'émule de Bossuet est justement ce contre quoi se bat chaque ligne de l'écriture cortazarienne.

Puisque vous vous êtes rappelé d'abord *Cronopes et fameux*, prenez-le en premier et ouvrez-le à «Etiquette et protocole», où parle un membre de cette ravissante famille dont la curiosité pour le langage des autres laisse croire que ce n'est pas par hasard qu'elle a choisi d'avoir pignon sur rue Humboldt. Remarquez alors jusqu'à quel point elle fait de la manière de s'exprimer un motif de réflexion, de recherche et même d'inquiétude:

Il nous semble qu'on ne peut à la légère attribuer à quelqu'un un surnom qu'il devra assimiler et porter toute sa vie. Les dames de la rue Humboldt appellent leur garçon Toto, Coco ou Bébé, et leur fille Pépé, Lulu ou Zizi, mais chez nous ce genre de diminutif n'a pas cours et moins encore ceux, terriblement recherchés et m'as-tu-vu, comme P'tit Sou, Brise-Fer ou Traîne-Patte qui

abondent du côté des rues Godoy Cruz et Paraguay. Comme preuve du soin que nous apportons à ces choses, il me suffira de citer le cas de la plus jeune de mes tantes. Bien que la sachant d'un derrière imposant, nous ne nous serions pas permis de céder à la tentation des sobriquets habituels: ainsi, au lieu de l'affubler du surnom brutal d'Amphore Etrusque, nous avons préféré d'un commun accord celui plus décent et familier de Grosses-Miches.

Séduit par la mesure, la retenue et le tact avec lesquels cette famille, à l'heure de nommer les autres, s'oppose à toute pompe et à toute grossièreté, vous sautez au paragraphe suivant et vous constatez que ces qualités ne sont pas seulement en action lorsqu'il s'agit de choisir un surnom, mais aussi au moment d'entreprendre n'importe quelle conversation:

Nous n'aimons la vulgarité sous aucune de ses formes et il suffit que l'un de nous entende à la cantine des phrases comme «Ce fut un match des plus mouvementés» ou «Les buts de Faggioli furent précédés d'un remarquable travail d'infiltration préliminaire de l'avant-centre», pour qu'immédiatement nous reprenions en des termes plus châtiés et plus adaptés à la circonstance: «Y'en a eu de la bagarre, j'te dis que ça» ou «D'abord on te les contourne et après on leur fonce dedans».

Arrivé à ce point de la lecture, vous vous dites que Cortázar est peut-être là en train de fictionnaliser sa propre poétique et de faire agir à ses personnages sa volonté de modifier, à travers l'écriture, les routines et les traditions langagières. Vous vous dites également qu'il serait peut-être possible d'identifier Cortázar lui-même à l'un des membres de cette famille de la rue Humboldt, non pas à celui qui raconte l'histoire, mais à cet oncle dont il est question à la fin du même texte, et qui applique aux discours des livres les mêmes paramètres qu'aux dialogues des cantines: «L'ainé de mes oncles qui lit les auteurs argentins dit qu'on devrait faire la même chose avec

plusieurs d'entre eux mais il n'a pas donné d'autres explications. Dommage.» Et en effet, ce n'est pas tout à fait sans raison que vous avez pensé cela, étant donné que vous avez lu dans *Marelle* quelque chose qui va absolument dans le même sens; c'est ce dialogue entre la Sybille et Oliveira au début du chapitre 20:

— *Tu n'as aucune raison de partir — dit la Sybille. Jusqu'à quand vas-tu imaginer des faussetés?*

— *Imaginer des faussetés — dit Oliveira. Tu parles comme dans les dialogues des meilleurs romans du Rio de la Plata.*

Mais je finis de transcrire ce fragment et je me rends compte que je suis en train de vous inventer, que vous n'avez pu opérer un tel rapprochement de textes tout simplement parce que, étant donné que j'écris ces pages en français, je vous ai imaginé dès le début consultant les traductions françaises de Cortázar et que la phrase que je viens de citer, la dernière, a été ignorée, va savoir pourquoi, par les traductrices de *Rayuela*. Je peux néanmoins trouver une solution qui me permette de continuer le dialogue avec vous: vous penser, par exemple, en vous rappelant un autre passage du même roman avec lequel l'édition de Gallimard a été moins intolérante, et qui vous autorise à voir dans l'oncle de la cantine une espèce d'analogue de Morelli, lui-même *alter ego* de Cortázar. C'est à la page 495 de votre édition, que vous avez justement sous les yeux, assez fidèle à ce que dit la page 538 de celle de Sudamericana, d'où je traduis:

Je suis en train de réviser un récit que je voudrais le moins littéraire possible. Entreprise désespérée dès le départ; à la révision, les phrases insupportables sautent immédiatement. Un personnage arrive à un escalier: «Ramón en entreprit la descente...» Je biffe et j'écris: «Ramón commença à descendre». J'abandonne la révision pour me demander une fois de plus la véritable raison de ma répulsion pour le langage littéraire.

Il est évident, vous dites-vous, que ces deux livres, tombés un peu par hasard entre vos mains, sont animés par une même volonté iconoclaste à l'endroit des carcans langagiers, que ceux-ci appartiennent au quotidien ou à la littérature. Après tout, et ça, vous l'avez lu vous ne vous rappelez pas très bien où, Cortázar ne croit pas beaucoup à la possibilité d'établir une nette distinction entre la réalité et les livres. D'une part parce que les livres font partie de la réalité, et d'autre part parce qu'il a choisi d'avoir affaire à la réalité à partir des livres.

Vous continuez de lire la page que vous venez de consulter et vous constatez effectivement que Morelli-Cortázar vise, avec son écriture, un changement dans la réalité: «Quant à moi, je me demande si je parviendrai finalement à faire sentir que le véritable et unique personnage qui m'intéresse c'est le lecteur, dans la mesure où quelque chose de ce que j'écris devrait contribuer à le modifier, à le déplacer, à le dépayser, à l'aliéner». Cette volonté, vous dites-vous, n'est pas en soi originale: vous savez que le gros de la littérature latino-américaine porte son empreinte, que Virginia Woolf avait identifié ailleurs plusieurs livres dont la lecture la poussait à faire quelque chose, un chèque par exemple, que le premier roman de la Nouvelle-France — et ici, votre réflexion s'accompagne d'un geste de découverte inattendue — s'appelle *L'Influence d'un livre*. Mais ce qui, chez Cortázar, vous semble différent de toutes les tentatives d'influer littérairement sur la réalité, c'est sa manière de mettre cette volonté en acte. La littérature n'est pour lui autre chose qu'une entreprise de conquête verbale de la réalité, et de cette réalité, ce qui l'intéresse d'abord est justement la dimension verbale. Vous pensez que l'itinéraire poétique de Cortázar doit comporter sans doute plusieurs chemins de Damas, mais que le principal, peut-être la première chute de cheval qui mérite d'être appelée ainsi, aura été celle qui lui a fait dire qu'autant dans la vie que dans la poésie, tout ce qui fait problème en Amérique latine n'est pas sans rapport avec une problématique

de l'expression. Très tôt, vous dites-vous, Cortázar commence à introduire dans ses livres des références aux formes figées du discours, et ces formes, son écriture les met constamment en échec. Cela se passe — et vous avez ici le sentiment de faire une autre découverte — à peu près au moment où le Frère Untel lance son diagnostic: «Le Canada français: drame de l'expression». Puisque vous aimez penser prudemment et que vous déplorez les analogies faciles, vous vous promettez de réfléchir plus tard à cette coïncidence temporelle, sans déduire d'elle une communauté de nature entre deux réalités historiques et culturelles aussi éloignées l'une de l'autre que le Québec et l'Amérique latine. Cela fait, vous vous mettez à feuilleter un autre des livres que vous avez mis tout à l'heure sur la table, *Le Tour du jour en quatre-vingts mondes*, pour tomber sur ce passage — je ne dispose pas de la version française pour y vérifier sa présence — qui paraît témoigner du fait que, d'après Cortázar, les Latino-américains ont eu, eux aussi, leur drame de l'expression:

Tandis que nous sommes forcés de nous créer une langue qui laisse d'abord derrière elle Don Ramiro et autres momies de pansement hispanique, qui découvre à nouveau l'espagnol ayant donné Quevedo et Cervantès et nous ayant donné Martín Fierro et Recuerdos de provincia, qui sache inventer, qui sache ouvrir la porte pour aller jouer, qui sache tuer à gauche et à droite comme toute langue réellement vivante, et surtout qui se libère enfin du journalèse et du translatese, pour que cette liquidation générale d'indigences et de passivités nous conduise un jour à un style né d'une lente et ardue méditation de notre réalité et de notre parole. Pourquoi se plaindre finalement? N'est-il pas merveilleux de devoir nous ouvrir un chemin dans la confusion d'une langue qui, comme d'habitude, n'est qu'une confusion de nous-mêmes?

Après avoir lu ce fragment, vous souriez en pensant à la possibilité de le photocopier pour l'envoyer

à l'Académicien de l'ABC, en l'accompagnant d'autres citations qui, dans la circonstance, deviendraient également cruelles. Mais vous préférez rester à votre lecture et à vos réflexions, qui vous semblent plus proches pour l'instant des occupations bizarres prônées par *Cronopes et fameux*, vous arrêter par exemple à ces imbrications entre parole et réalité, entre confusion d'une langue et confusion de ceux qui la parlent, proposées par le fragment que vous venez de lire. Vous êtes déjà disposé à envisager une corrélation entre les attitudes esthétiques de Cortázar et ses prises de position politiques, celles qui inquiètent tant quelques-uns des beaux esprits qui se manifestent dans un récent numéro d'*Esprit* consacré à l'Amérique latine. Vous pensez qu'il y a une sorte de nécessité dans le rapport entre cette manière de concevoir la littérature, cette manière d'écrire, et la façon dont Cortázar se porte à la défense de la révolution cubaine ou milite en faveur du Nicaragua sandiniste. Et cela vous fait penser à la possibilité de dresser la liste des exceptions à la règle que l'on fait dériver un peu trop vite de la célèbre lettre de Engels à Madame Harkness. C'est très à propos qu'une autre lettre vous vient à présent à l'esprit, adressée par Cortázar à Roberto Fernández Retamar et recueillie dans le livre que vous avez entre les mains. Vous la cherchez et vous lisez:

Mon problème continue d'être, comme tu as dû le sentir en lisant Marelle, un problème métaphysique, un déchirement constant entre l'erreur monstrueuse d'être ce que nous sommes comme individus et comme peuples dans ce siècle, et l'entrevision d'un avenir dans lequel la société culminerait enfin dans cet archétype dont le socialisme offre une vision pratique et la poésie une vision spirituelle.

Vous songez alors à Platon et à la façon dont sa saisie de l'être politique du poétique le conduit à être implacable avec les poètes, à Aristote, plus démocrate, se contentant de décréter des règles-ceps pour enchaîner la poésie, à Horace, à Boileau, à Luzán. Et

vous songez aussi à ceux qui, dans une autre tranchée, ont également opéré, mais pour la défendre, l'identification du poétique au politique — certains surréalistes, Brecht, Benjamin, Dalton —, et vous situez parmi ces derniers Cortázar lui-même. Il y a en effet dans le passage que vous venez de parcourir comme un écho des réflexions de Brecht. Vous continuez de lire: «Je me joins aux peu nombreux critiques qui ont voulu voir dans *Marelle* la dénonciation imparfaite et désespérée de l'*establishment* des lettres, à la fois miroir et écran de l'autre *establishment*».

La recherche esthétique, vous dites-vous, rejoint ici, une fois de plus, la recherche d'une nouvelle configuration sociale qui, pour s'accomplir, a besoin de ce que l'écriture peut apporter en tant qu'instance de modification des agents sociaux. Vous songez à Gramsci, vous vous ressouvenez de Morelli et de son désir de changer le lecteur et vous pensez aux multiples facteurs qui font des textes de Cortázar le contraire des textes-fauteuil-confortable. «A quoi bon revenir sur le fait connu que plus un roman ressemble à une pipe d'opium, plus satisfait reste le Chinois qui le fume, disposé seulement à discuter de la qualité de l'opium mais non de ses effets léthargiques?» Vous essayez alors d'identifier quelques-uns des stratagèmes déployés par Cortázar — ses armes secrètes — dans le but d'atteindre ce livre qui bouleverse le lecteur, qui l'oblige à prendre position face à ce qu'il lit, à agir sa lecture, à passer de l'autre côté de la surface du texte, et vous prenez note que ces stratagèmes se situent à plusieurs niveaux de ce qu'il appelle l'*establishment* littéraire.

Vous ne vous rappelez pas avoir vu chez un autre écrivain une semblable concentration d'énergie dans le but de bouleverser le livre en tant qu'objet, en tant que véhicule transportant l'écriture en ligne droite. Deux des volumes que vous avez sur votre table vous tendent déjà des exemples. Voilà *Marelle*, dont le mode d'emploi vous invite à le lire «comme se lisent les livres d'habitude» l'abandonnant alors au chapitre 56, ou en suivant une ligne pleine d'anfractuosités qui

commence au chapitre 73, passe par tous les autres, et s'arrête au 131 (en fait, ça ne s'arrête pas, car le 131 renvoie au 58, le 58 au 131 et ainsi de suite jusqu'à ce que destruction de la reliure ou colère du lecteur s'ensuivent). Voilà *Ultimo round* — il m'est nécessaire d'imaginer que vous l'avez, bien que je ne sache pas qu'il ait été traduit en français — qui, dans sa version originale, est présenté comme livre à deux étages, le rez-de-chaussée et le premier étage fonctionnant chacun de manière indépendante et étant reliés uniquement — d'un point de vue matériel, ça va de soi — par le dos du volume, ce qui laisse au lecteur la liberté de constituer lui-même, à travers mille combinaisons, son propre livre. Et à l'intérieur de ce livre, trois «poèmes permutants» constitués de strophes pouvant être battues comme des cartes et qui, idéalement, n'était la possibilité de suicide d'un éditeur face à un estimé, auraient dû être présentées en feuilles séparées du corps du volume.

Cette manière de déplacer le livre, de le faire fonctionner par saccades ou à contre-courant, vous apparaît alors comme un corrélat d'autres cataclysmes opérés par l'écriture cortazarienne, ou mieux: comme la culmination ou la dernière manifestation, râleuse et enragée, d'un processus de destruction du littéraire dont la phase précédente se déroule sur le plan des thèmes et des formes. Pour ce qui est des thèmes, vous vous souvenez avoir lu quelque part avec plaisir la formule qui, pour le grand Lezama Lima, définit l'univers de la prose de Cortázar: «Son monde est le monde de l'insignifiant: les peluches qui se trouvent à l'intérieur d'un paquet de cigarettes». Personne d'autre, effectivement, n'avait trouvé avant lui, en Amérique latine, que la belle affaire était du côté des instructions pour monter un escalier, qu'elle concernait l'observation des gouttes de pluie s'écrasant contre le balcon, la récupération d'un cheveu jeté dans un lavabo ou la quête d'un morceau de sucre tombé sous la table d'un restaurant, admirable moment de *62 Maquette à monter*. Personne d'autre n'avait proclamé qu'à partir de ces faits

menus — et voilà le reflet de Freud et les lapsus, Freud et les petits oublis —, on peut aller sans crainte vers les grandes questions — l'histoire, l'ontologie, la métaphysique — posées alors autrement, délivrées de la gangue de noblesse qui, d'habitude, les emprisonne.

Quant aux formes, voilà sur votre table un beau capharnaüm de livres inclassables pour qui voudrait, dans sa bibliothèque, ranger dans des sections séparées ici les témoignages, là-bas les nouvelles, les essais un peu plus loin et la poésie là, s'il vous plaît, à côté de ces charmants bibelots. D'autre part, combien de textes génériquement indéfinissables: ce *Livre de Manuel* qui se constitue autour de découpages de journaux, ces autres volumes pleins de digressions qui se mettent à fonctionner comme des essais, ces notes dégingandées qui deviennent des nouvelles, ces poèmes qui se changent en méopes et péomes, ces romans qui se défont en mille formes pastichant autant de langages.

C'est cette question du pastiche de langages qui vous fait penser à présent que le multiple séisme provoqué par Cortázar dans l'*establishment* littéraire — bouleversement du livre comme véhicule de l'écrit, révolution thématique, génération et régénération des formes — a son noyau dans ce qu'on pourrait appeler la dimension hylique, celle du matériau même de l'écriture, c'est-à-dire les fragments du discours social que l'écrivain sélectionne, transfigure et transpose dans le processus d'esthétisation de la réalité qu'il accomplit. Vous revenez ici, en quelque sorte, au point de départ de votre réflexion, car, dès le début, en constatant l'inadéquation entre un discours pompeux et la lutte menée contre toute déclamation par celui que ce discours prétendait célébrer, vous vous êtes attardé à l'attitude de Cortázar à l'endroit du langage. Et il s'avère pour vous maintenant que c'est dans cette attitude qu'il faut chercher le moteur de l'écriture cortazarienne, comme si les innovations introduites par cette écriture répondaient, toutes, à une volonté de saisie de la réalité à travers ce qui s'y

dit. Vous songez bien sûr au premier roman de Cortázar, *Les Gagnants*, poussé par la réminiscence du sentiment que vous avez éprouvé lors de la lointaine lecture de ce livre: y entrer, c'était comme entrer dans un lieu public où se trouveraient réunis des gens d'origines sociales et géographiques très variées, de professions et métiers différents, de divers âges et idéologies, dont les manières de s'exprimer vous permettraient de constituer, sans autres renseignements, les fiches signalétiques. Et très à propos, feuilletant les premières pages de ce roman, vous tombez maintenant sur Carlos López, destructeur proverbial de formules langagières stéréotypées, en train de faire un minutieux portrait de sa sœur en ayant recours exclusivement à quelques particularités de son idiolecte.

Vous êtes alors tenté de comparer les procédures de Cortázar à celles d'un autre Argentin dont vous avez fréquenté l'écriture cristalline et les fictions géométriques, Borges, et les différences vous sautent immédiatement aux yeux et aux oreilles. Du côté de Borges, un ton académique, un langage hiératique, une mesure presque classique, des mots qu'on dirait uniquement forgés pour faire partie de ce texte, des phrases qui paraissent ne retenir de la mémoire parolière du monde que ce qui a été écrit et qui, suivant le précepte d'Horace, ne se rabaissent jamais «au niveau des boutiques obscures». Du côté de Cortázar, même à travers le filtre de la traduction, vous reconnaissez un langage qui, sans refuser la mémoire d'autres écritures, donne la prééminence à l'oralité et trouve dans les nuances de celle-ci sa manière protéiforme, nonchalante, sans-gêne, désinvolte — et vous pensez ici au sens le plus concret de ce terme: délivrée de son enveloppe. Vous notez que chez Borges, l'intensification stylistique s'appuie sur la recherche, dans les mots, d'un sens qui se trouve chronologiquement derrière eux, derrière leur sens actuel: dans le sage et savant déroulement de la phrase éclate soudain l'archaïsme ou le mot faisant signe à son étymon. Alors que chez Cortázar:

La poésie continue d'être la meilleure possibilité humaine pour opérer une rencontre que personne n'a mieux décrite que Lautréamont et qui peut faire de l'homme le laboratoire central d'où sortira ce qui sera définitivement humain, à moins qu'avant nous ne soyons tous allés nous faire foutre.

La connaissance poétique procède par irruption, par assaut et entrée affective dans la chose, ce que Keats appelle simplement prendre part à l'existence du moineau et que, par la suite, les Allemands appelleront Einföhlung, qui sonne si joli dans les traités.

Combien de gens j'ai connus qui, s'ils avaient écrit comme ils pensaient, inventaient ou parlaient aux tables du bistrot ou dans les jasettes après un concert ou un match de boxe, auraient obtenu cette admiration dont ils continuent d'attribuer l'absence à des raisons déplorées avec larmes et dépliants par les sociétés d'écrivains: le snobisme du public qui préfère les étrangers à ce qu'il a à la maison, la fourbe perversité des éditeurs et arrêtons là car même l'enfant va se mettre à pleurer.

Ici, l'intensification stylistique provient de la «vertigineuse présence convergente de l'hétérogène», que Cortázar cherche sur tous les plans de l'écriture. Sur le plan hylique, elle se matérialise par la coïncidence de tournures et de mots appartenant à des registres de paroles très éloignés les uns des autres, mais tous inscrits dans le présent, et dont la rencontre soudaine suscite l'émergence de mésalliances discursives et de véritables oxymores sociolectaux. Vous pensez que, dans cette perspective, Cortázar est aussi éloigné de Borges qu'il est proche de Leopoldo Marechal, dont vous avez fréquenté il y a longtemps l'Adan Buenosayres. «Au moment de se mettre à travailler à une nouvelle ou à un roman, écrit Cortázar à propos des prosateurs de son pays, l'écrivain typique met le col amidonné et monte à l'endroit le

plus haut de l'armoire». Marechal, vous le sentez bien, est une exception à cette règle. Il y avait dans son roman, dans sa façon de faire tourbillonner le langage quotidien, quelque chose qui annonçait déjà cette manière qu'a Cortázar de vous installer, dès le début de chaque nouvelle, dans un milieu verbal familial, comme si vous aviez été là toute la vie, comme si au lieu d'ouvrir un livre vous veniez d'ouvrir la porte de la salle où se trouvent ces personnages. C'est une façon comme une autre, vous dites-vous, de créer l'effet de réel, mais cela répond surtout à la volonté d'interroger le bestiaire des manières de parler de l'entourage, de mettre à distance ces manières, de les forcer à s'essouffler, à montrer leurs limites, à tourner en rond autour de ce qu'elles ne peuvent pas dire. Admirable combat, remarquez-vous, dans lequel le style conversationnel, toujours là, à portée de la voix, souvent dans ses formes argotiques, est l'arme principale permettant de mettre en échec le sérieux des discours qui ne se nourrissent que d'eux-mêmes. Toute la production de Cortázar est une quête de l'insolite, de l'imprévisible, de l'inattendu, mais cette quête, pour être possible, a besoin d'un arrière-fond dont la matière est le connu, le réglé, l'institué par la Grande Habitude. Et au niveau discursif, la faille ne peut avoir lieu que sur le fond du déroulement des pratiques parolières figées. Vous vous mettez à évoquer des dizaines de pages qui font proliférer les exemples à l'appui de ce que vous venez de vous dire. Et tous ces exemples montrent cette écriture comme tendant constamment vers le même but : faire en sorte que chaque genre de discours — politique, religieux, scientifique, quotidien, etc. — fasse émergence dans le texte en tant que discours et, par là, en tant que comportement réglé. L'aspiration de Morelli-Cortázar, vous dites-vous, est de modifier son lecteur pour que celui-ci, par son activité propre, puisse prendre conscience de tout le jeu de contraintes qui discipline son comportement en tant que lecteur et en tant que tout le reste, et sa pratique scripturale tend à mettre en lumière le fait que le discours, à

cause de son invisible omniprésence, constitue le réseau majeur d'assujettissement des comportements. Voilà par exemple cette page de *Ultimo round* mettant en rapport les habitudes érotiques de lignage hispanique avec l'absence d'une prose érotique de langue espagnole — «Riez, camarade, mais l'Europe a l'anus plus libéré que vous et cela compte dans une maturité littéraire» — et la manière dont la Sybille et Oliveira y répondent, dans *Marelle*, en adoptant le gliglicien à l'heure de s'adonner à leurs cérémonies intimes. Le gliglicien: un dialecte dont les innovations lexicales dénoncent les insuffisances de nos parlers conventionnels lorsqu'il s'agit d'inventer des réalités nouvelles. Ce n'est pas un hasard, vous dites-vous, qu'un de ceux qui le cultivent, butant contre les stéréotypes d'un roman qu'il est en train de lire, passe la réflexion que vous avez maintenant sous les yeux: «Une langue de phrases toutes faites pour transmettre des idées archifaites, monnaies passant de main en main, de génération en dégénération, te voilà en pleine écholalie». Et ailleurs: «Moi, ça fait déjà un bon moment que je ne couche plus avec les mots. Je continue de m'en servir, comme toi et comme tout le monde, mais je les brosse beaucoup avant de me les mettre».

A ce point de votre parcours, vous vous dites que votre goût de la rhétorique vous mène parfois bien loin de son point de départ. A travers la fenêtre, vous découvrez que la maigreur des branches des ormes commence à faire un brouillon sur le ciel dont le gris est souligné par une bande rougeâtre et diffuse, annonce de la tombée du soir. Vous regardez l'heure et vous vous dites que l'après-midi n'a pas été inutile, qu'il vous a rappelé que l'écriture de Cortázar est bien plus sonore que toutes les oraisons funèbres et que nous aurons encore besoin d'elle pour nous battre contre ce qu'il y a de mort dans les discours. Vous vous dites aussi que demain, peut-être, vous ramasserez vos réflexions et les passages épluchés ici et là, et que vous essaieriez de mettre le tout en mots aussi bien brossés que ceux d'Oliveira, car tout ça, qui sait,

fera une note que vous pourriez proposer à *Liberté*.

CORTÁZAR dans LIBERTÉ

«Ecrivain et lecteur», *Liberté* 118-119, juillet-octobre 1978, pp. 25-33.

Numéro spécial sur Cortázar (nouvelle inédite, entretien, études, bibliographie), *Liberté* 128, mars-avril 1980, pp. 21-77.

«Paroles inaugurales lors de la Réunion d'intellectuels nord-américains et latino-américains, à Mexico, en septembre 1982», *Liberté* 148, août 1983, pp. 2-10.

Le véritable défi du dernier livre de Julio Cortázar et Carol Dunlop (*Les Autonautes de la cosmoroute*, ou un voyage intemporel Paris-Marseille, Gallimard) ne tient pas tant à l'insolite expédition dont il est le récit (passer un mois sur l'autoroute à bord d'un camping-car, à raison de deux parkings par jour) qu'à la volonté d'inventer et de dire le bonheur d'aimer. Il n'est rien de plus naturel, on le sait, que de tremper sa plume dans l'échec ou de créer à peu de frais un paradis sur une plage déserte. Les autonautes, eux, ont choisi la voie la plus difficile: l'amour heureux, cette autoroute qui n'aurait pas d'histoire et avec laquelle on ne saurait, selon certains, faire de la bonne littérature. L'obstacle: l'apparente monotonie des parkings et des jours qui jalonnent la vie des amants. Cortázar et Dunlop démolissent allègrement ce préjugé: un geste, un regard et voici que l'intelligence, le cœur et l'imagination transforment la banalité de «Parkingland» en un eden retrouvé et redécouvrent la miraculeuse présence de l'autre comme si chaque instant était une traversée de la mort.

Partis à la recherche de «cette autoroute parallèle qui n'existe peut-être que dans l'imagination de ceux qui en rêvent», Cortázar et Dunlop débouchent peu à peu, par le jeu et au-delà du jeu, sur «l'autre chemin et cependant le même». On savait déjà par leurs livres précédents que la lecture peut être une fête. Les Autonautes de la cosmoroute nous rappelle, vérité encore plus rare, que la vie aussi peut être une fête («Ce voyage est une interminable fête de la vie»). Ce que Rilke écrivait du livre de Jens Peter Jacobsen (Niels Lyhne) me semble correspondre parfaitement au dernier voyage des autonautes: «Le moindre événement se déroule comme une destinée, et la destinée elle-même s'y déploie comme un tissu ample et magnifique, dont chaque fil, conduit par une main infiniment douce, se trouve pris et maintenu par cent autres.»

Yvon Rivard

Au milieu de février, quelques jours avant que j'arrive à Paris, mon ami Julio Cortázar est mort. Ça devait arriver: une leucémie, ça ne pardonne pas. Mais je m'y résigne mal. Avec Edison Simons, je suis allé déposer une rose sur sa tombe, question de faire quelque chose. Pour moi bien sûr: comme disait sa femme, Carol Dunlop, enterrée là, tout près, «ce n'est jamais le mort qu'on pleure». Des fleurs, il y en avait beaucoup, fanées déjà, venues du Nicaragua et d'ailleurs. Des gerbes est sorti un chat, tout noir. Le soleil perça les nuages; bon signe, me dis-je. Devant la mort, on en est réduit aux suppositions et aux superstitions. A l'enterrement de Carol, c'était un chat blanc et noir qui rôdait autour de la fosse. Et puis le chat de Julio s'est éloigné. Avec nonchalance: il en a vu d'autres. La tombe est l'œuvre de ses amis Julio Silva et Luis Tomasello; d'un beau marbre blanc, elle est surmontée de petits disques, comme de soleils volés à un matin de printemps. Un visage stylisé orne le plus haut, dont le sourire rappelle celui du chat d'Alice. Cortázar venait de terminer le livre qu'il avait écrit avec Carol, *Les Autonautes de la cosmoroute*, relation d'un voyage très particulier, en trente jours, de Paris à Marseille, sans quitter l'autoroute. Le livre contient toutes les photos des héros et des monstres qu'ils rencontrèrent. Dans le *New York Times Book Review* (4 mars 1984), Carlos Fuentes note que peu après la mort de Cortázar, les autoroutes françaises furent embouteillées: sans doute une machination des Cronopes, en hommage à leur auteur en allé.

François Hébert