

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

L'homme à l'affût

Marcel Bélanger

Volume 22, numéro 2 (128), mars-avril 1980

Julio Cortázar

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29856ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bélanger, M. (1980). L'homme à l'affût. *Liberté*, 22(2), 51–58.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1980

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

L'homme à l'affût

MARCEL BÉLANGER

Pourquoi est-ce que j'écris cela ? Je n'ai pas d'idées noires, ni d'idées du tout. Il y a des bribes, des élans, des morceaux, et tout cela cherche une forme, alors entre en jeu le rythme et j'écris dans ce rythme, c'est lui qui me fait écrire, qui me pousse et non pas ce qu'on appelle la pensée et qui fait la prose, littéraire ou autre.

Julio Cortazar

Toute l'oeuvre de Julio Cortazar se présente comme un perpétuel déni de réalité ; non qu'elle se complaise dans l'évasion hors du monde ou encore sa négation pure et simple. Et alors le rêve aussi bien que l'imaginaire ou le fantastique s'opposeraient au réel, selon un fonctionnement dualiste que manifestement l'écrivain argentin refuse. Au contraire, Cortazar conservera presque toujours à ses nouvelles et à ses romans un support réaliste minimum ; les personnages exercent un métier, ils évoluent dans des lieux géographiquement identifiables, la plupart du temps Buenos Aires et Paris, plus largement la ville, ses cafés, ses restaurants, ses rues, son métro. Outre qu'elle favorise la promenade et les rencontres fortuites, la ville est un espace où se produisent un ensemble de phénomènes apparentés à ce que les surréalistes nomment *hasard objectif*. Elle détermine les notions d'aventure et d'errance, même si ces dernières empruntent fréquemment un caractère dérisoire, voire burlesque.

Cette approche des rapports entre réalité et fiction n'autorise pas pour autant Cortazar à laisser croire à son lecteur que la littérature peut changer la vie ou le monde. Plusieurs pages de *Marelle* ou du *Livre de Manuel* témoignent d'une angoissante entreprise de lucidité où l'intuition et le pressentiment prennent le pas sur l'analyse, quoique celle-ci ne soit pas négligée, si l'on tient compte des innombrables discussions qu'ont les personnages des romans. Chez Cortazar, un tel esprit critique interdit presque de considérer l'imaginaire, le rêve par exemple, comme un éden, encore moins comme une fuite. La fiction paraît s'élaborer à partir du regard, d'une clairvoyance extrême tout autant que d'une volonté de traverser les apparences. Ainsi la perception de soi comme du monde s'en trouve profondément transformée par une série d'interactions dont le fonctionnement échappe à l'entendement. Ce narrateur est-il doué d'une double vue, d'un sixième sens, ou pour reprendre l'expression de Cortazar lui-même, d'une « troisième main », capable de saisir ce qui se dérobe et finit par compromettre la vision, par remettre en cause la passivité et la distance où se réfugie l'observateur ? Voir et regarder provoquent des phénomènes de complicité et d'identification. « Les yeux des axolotls, écrira fort significativement Cortazar, me parlaient de la présence d'une vie différente, d'une autre façon de regarder. » Aussitôt écrit, aussitôt fait ; le narrateur devient lui-même un axolotl, à la fois observateur et observé, témoignant par le fait même de la métamorphose spécifique à ces batraciens mexicains qui, par ailleurs, ressemblent à la salamandre.

Partout présent dans l'oeuvre de Cortazar — l'un des premiers livres s'intitule *Bestiaire* — l'animal possède un statut ambigu, polyvalent, confusément symbolique et mythique. Successivement ou simultanément, il incarne les puissances de l'instinct, l'inceste entre frère et soeur symbolisé par le tigre, ou encore la force inconnue mais sourdement animale qui expulse toujours le couple frère et soeur de « Maison occupée ». Fréquemment il représente un non-dit, inavoué/inavouable comme le cheval blanc de « Été » ou les petits lapins que vomit le rédacteur de la « Lettre à une amie en voyage ». Réel ou imaginaire, il permet, comme les manuscopies, un

étrange et fascinant diagnostic ; ici, et dans combien d'autres textes, le personnage et l'animal participent d'une même généalogie archaïque, mais ils paraissent ignorer de quelle nature est cette parenté. S'ils partagent des comportements semblables, ils éprouvent aussi le sentiment d'une profonde rupture qui souvent les dressent les uns contre les autres. Dans le cadre de la fiction, l'animal se présente comme une métaphore active, une extériorisation agissante, presque indépendante de ce qui, pour une raison ou pour une autre, ne peut se dévoiler, ou plutôt à la manière d'un symbole libéré d'un strict décodage, dévoile tout en voilant. Force occulte, menaçante, magique sous plusieurs aspects, c'est par le biais de la présence inexploquée de l'animal qu'apparaît souvent la part inconsciente du personnage.



Si Cortazar paraît au premier abord adopter l'indifférence d'un spectateur désabusé, distant des autres comme de lui-même, racontant des événements qui semblent à peine le concerner, ce n'est pas pour éviter de se compromettre, mais bien plutôt parce qu'il agit à distance comme les utilisateurs de fétiches ou les adeptes de la télépathie. Antihéros par excellence, exerçant à leur égard et sur leur environnement une ironie démystifiante, ces personnages se méfient du pathétique de la destinée tout en reconnaissant néanmoins la présence irrécusable de la fatalité se manifestant sous la forme presque triviale du hasard et de la coïncidence. La minable aventure des *Gagnants*, prédestinés choisis par la voie dérisoire d'une loterie, consiste essentiellement à ne rien savoir de la poupe du cargo sur lequel ils font une croisière dont quichottesque dont ils ignorent et les escales et la destination ; cet espace interdit, gardé par des marins parlant une langue qu'on ne parvient pas à identifier avec exactitude, ne cesse de les obséder. Le roman décrit les tentatives des personnages pour accéder à la partie arrière du bateau, jusqu'au moment où, par un coup de force, ils découvrent qu'il n'y avait rien. Mais cette transgression coûtera la vie à l'un d'eux et mettra brusquement fin à un voyage aux connotations initiatiques. Un discours parallèle, vaguement ésotérique, entrecoupe les

péripéties de ce livre et s'élabore dans une symbolique qui ne cesse de se retourner sur elle-même. La tentation est forte ici de lire ce texte comme un fable de l'homme et de sa destinée, ou plus précisément comme une parodie du roman existentialiste.



Cortazar retient du roman d'aventures, surtout du roman noir ou fantastique, un goût pour l'énigme et le suspense, une construction par une série de récits gigognes ou alternés, décrivant un chassé-croisé de destinées réagissant les unes sur les autres. La multiplication des points de vue, le jeu sur les pronoms personnels favorisent non seulement le brouillage des lignes narratives propres au roman traditionnel mais aussi et surtout la rencontre apparemment fortuite d'êtres et d'événements différents, parfois opposés, selon le principe d'une activité ludique dont *Marelle* est l'exemple le plus typique. A l'encontre du roman noir, les péripéties chez Cortazar sont d'un autre ordre, moins spectaculaires, la plupart du temps anodines ; si elles se rangent assez souvent dans la vague catégorie de l'exceptionnel et de l'insolite, elles n'en conservent pas moins une vraisemblance définie par le possible et le virtuel. Ainsi le réalisme, un *réalisme magique* pour reprendre l'expression de Cortazar, trouve son prolongement extrême dans ce qu'il est convenu d'appeler le fantastique, autre terme pour nommer un certain type d'imaginaire, cet imaginaire qui libère la réalité, la surmultiplie pour l'amener à une Nième puissance.

La perception infiniment variable du réel se répercute sur un moi conçu, à son tour, comme multiple et changeant. Le double et les dédoublements remettent en cause la présumée unité de l'individu, cette image qu'il projette sur l'autre aussi bien que celle qu'il porte en lui. Etat second, voix seconde, phénomènes de possession, présence fantomatique composent la trame sur laquelle l'attente et le désir inscrivent le rêve de l'autre. L'autre et le double sont présents sous les dehors de l'amitié dans l'admirable « Récit sur fond d'eau » où l'identification menaçante, d'abord suspendue par la mort, se poursuit par une mémoire opérant par évocation et invo-

cation. Ils hanteront aussi les relations de Lopez et de Costa dans les *Gagnants*, et de manière encore plus élaborée, sans doute aussi plus consciente, celles de Traveler et Oliveira dans *Marelle*. Ces deux personnages sont prisonniers d'un incessant processus d'affrontement et de confrontation, s'identifiant parfois l'un à l'autre mais pour aussitôt se déprendre d'un phénomène assimilable à la fascination. Dans les deux cas, une femme agit comme médiatrice, en l'occurrence Paula et Talita. Au-delà de l'interdit homosexuel qui traverse ces relations, il faut comprendre que la fusion des doubles implique la destruction des individualités ; ainsi en est-il d'Alina Reyes qui, dans une nouvelle intitulée la « Lointaine », finira par succomber à l'appel du double lointain, étreignant mortellement cette femme proche et étrangère.

Le double en ses diverses manifestations participe au plus haut point de la notion de jeu, et même de théâtralité. A titre d'hypothèse sans doute farfelue, avançons l'idée que la relation auteur-narrateur ou celle de narrateur-personnages évolue à partir d'un dédoublement simple ou multiple, toujours selon le principe des poupées gigognes. La fiction fonctionne alors — ce qui se vérifie chez plusieurs écrivains latino-américains — à la manière d'une activité ludique.

En outre, le jeu occupe un large espace thématique dans bon nombre de textes, dans plusieurs nouvelles notamment. Du jeu jamais innocent des enfants, personnages clefs dans l'oeuvre de Cortazar, du sérieux de leurs entreprises, de cette liberté souveraine qu'ils exercent dans un monde à part, mais peut-être plus réel que la réalité elle-même, Cortazar ne conservera pas seulement la nostalgie, mais tentera essentiellement d'en retrouver l'esprit. L'enfant joue, au sens fort du terme, un rôle déterminant dans plusieurs textes ; c'est la fillette de « Bestiaire » qui fera en sorte que le tigre tue, et celle de « Été » se voit soupçonnée d'avoir fait entrer le menaçant cheval blanc ; toutes deux rappellent l'insidieuse perversité des petites filles de Hans Bellmer et de Dorothea Tanning. Surtout les personnages-enfants de Cortazar se passionnent pour l'observation, celle par exemple des fourmis. La fourmillière et le *formicaire* permettent à distance d'interroger un monde fermé, en partie souterrain, dont les lois se-

crêtes échappent à l'entendement. Cette image s'applique à l'ensemble des attitudes qu'adopte le narrateur de Cortazar ; il parle en effet de *fourmilhommes*, de *fourmignons*. Par analogie, les personnages, la plupart du temps, agissent comme ces insectes et évoluent dans un espace clos, constituant une micro-société de marginaux : un cargo faisant office de paquebot, un cabanon ou une villa isolés, un appartement, et fréquemment le métro évoquent les tunnels de la fourmilière, ou encore la *zone*, la ville mais une ville imaginaire aux frontières indéfinies.

Or le jeu, participant du sacré, délimite toujours un espace, comme l'animal son territoire : le rectangle de la marelle, celui de l'échiquier. Il privilégie les trous dans une réalité trop strictement définie par le travail, les obligations sociales et les devoirs de tous ordres, il s'établit dans les creux de la détente et du loisir, s'insinue au travers des moments de relâche où les mécanismes de contrôle s'affaiblissent ou s'enraient. Ainsi faudra-t-il que le destin se manifeste sous la forme triviale d'un embouteillage pour que sur l'autoroute du sud se constitue une communauté marginale qui peu à peu improvise ses règles et ses lois. Ce qui explique que pour Cortazar la réalité soit en forme d'éponge, selon son expression, un peu comme la fourmilière dont, enfant, il tentait de percer le secret. C'est justement dans ces trous nombreux, dans ces interstices, fissures et failles de toute sorte que s'élabore la fiction, à partir d'un ensemble de possibilités et de probabilités : rêves, coïncidences, lapsus, souvenirs travaillés par la mémoire, illusions optiques, hallucinations, hypothèses à caractère scientifique mais détournées de leur fin trop utilitaire. Une analyse quasi onirique de ce monde de l'envers et de l'à-côté, une enquête hallucinée menée avec précision et rigueur, la minutieuse et à la fois désinvolte entreprise d'un rêveur diurne !



A la péripétie d'un quotidien qui, à plus ou moins brève échéance dégrade tout, établissant une espèce de loi de la moyenne, fondée sur la notion de norme, existe un ensemble de phénomènes étranges, insolites, saugrenus, mais pourtant

aussi réels que la vie journalière arbitrairement fixée d'après un consensus socio-culturel. Il suffit de céder à la fascination qu'ils exercent sur nous, de croire aux pressentiments et intuitions, d'accepter le jeu à l'égal d'une activité dite sérieuse, pour que le monde, sans qu'il soit modifié, change ; c'est l'observateur qui, dans son rapport avec la réalité, change à un point tel que lui deviennent insupportables la routine et les contraintes sociales. Cette entreprise revêt un aspect tragique parce qu'elle met en cause la destinée du personnage qui, s'il échoue, se retrouve en face du suicide. En essayant de se soustraire à la lente détérioration de la vie quotidienne, les personnages de Cortazar se mettent en marge plus ou moins volontairement. Parfois ils recherchent l'insolite comme un dernier recours, mais la plupart du temps celui-ci se manifeste à eux à l'improviste : ce pull-over de « N'accusez personne » qui résiste mystérieusement, ces inoffensifs petits lapins blancs que vomit un homme dont on n'apprend presque rien conduisent au suicide. Ou, à un degré moindre, et c'est surtout vrai des romans, l'insolite enferme des personnages lucides et désabusés dans une *micro-société* où ils discutent à longueur de nuit entre le maté et le cognac. Rarement ils se révoltent contre un tel état de fait, jamais ou presque ils ne tentent d'expliquer la nature de l'étrange. Ils paraissent l'accepter et le vivre comme allant de soi, même si à son contact ils connaissent souvent l'appréhension, l'anxiété et l'angoisse.

L'activité ludique s'inscrit non seulement dans un espace délimité, interdit — ici la fiction — mais a aussi pour fonction, et ce depuis les rites propres aux sociétés primitives jusqu'au carnaval moderne, d'abolir le temps. Julio Cortazar attribuera à la fiction le pouvoir de contrer le temps qui ne cesse, d'une manière ou d'une autre, de hanter tous ses textes soit en conditionnant le choix des thèmes qu'il aborde et la manière de les traiter, soit en déterminant le comportement de ses personnages. Au déroulement chronologique, il opposera l'intensité des intervalles et des silences, un temps saisi en creux où s'infiltrent rêve et liberté. Narrateurs et personnages ne se font cependant pas illusion sur leur capacité d'échapper à la durée dont la progression irréversible va vers

l'usure, le désenchantement et la mort. Saisi dans l'incohérence et la fragmentation, le temps deviendra la matière même de la fiction. L'homme qui vomit des petits lapins, et plus encore, le musicien de jazz de l'« Homme à l'affût » paraissent savoir que le temps pour eux s'arrêtera incessamment. Et le musicien Johnny ne cesse d'interroger le temps dont il a maintenant, et pour une durée limitée, une vision quasi panoramique. Avec son saxophone, il parvient à se soustraire aux montres et aux calendriers pour accéder à une matière temporelle que sa musique explore en tous sens, étire ou condense à volonté ; ce qui instantanément le sort de la réalité, le met hors de lui, à côté ou en avant et le justifie de dire parfois qu'il a *joué ça demain*.

A n'en pas douter, Johnny Carter semble être le porte-parole de Cortazar, le porteur d'intentions s'arrachant d'une perception du monde qu'il veut transmettre au travers de sa musique, comme beaucoup plus tard, le mystérieux Morelli de *Marelle* évoquera un livre au futur, rédigé par un écrivain à venir.