

XYZ. La revue de la nouvelle

Cortázar, une source infinie d'inventions

Gaëtan Brulotte



Numéro 114, été 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69215ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (imprimé)

1923-0907 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brulotte, G. (2013). Cortázar, une source infinie d'inventions. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (114), 59–75.

Tous droits réservés © Publications Gaëtan Lévesque, 2013

Ce 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/>

Cortázar, une source infinie d'inventions

Gaëtan Brulotte ¹

JE NE SUIS qu'un lecteur enthousiaste des nouvelles de ce grand écrivain argentin, et un mauvais, probablement pour cette raison même, puisque mon admiration m'empêche d'avoir la distance critique nécessaire pour évaluer ses écrits de manière érudite. De plus, je l'ai lu en traduction et non dans sa version originale. C'est dire que je ne l'aborde pas en spécialiste, mais que mon propos se limite à apporter ici un humble tribut personnel à un écrivain qui a influencé toute une génération d'auteurs comme moi, avec l'espoir que cela encouragera à la lire ceux pour qui l'œuvre n'est pas familière. En même temps, je veux rendre hommage au travail de recherche substantiel et hautement stimulant qu'a suscité Cortázar, et servir de chambre d'écho à ces nombreux critiques qui en ont proposé des interprétations éclairantes, car Cortázar a eu le bonheur d'attirer des lecteurs et des commentateurs talentueux qui confèrent à son travail une vitalité toujours renouvelée. Mon propos s'attachera ici, tout particulièrement, aux contributions de ce maître de l'art bref, car, comme l'écrit Vargas Llosa dans sa préface à l'édition française complète de ses nouvelles, c'est là que réside la véritable révolution amorcée par l'auteur. Cet essai n'est donc qu'un modeste hommage au grand nouvellier que fut Cortázar, l'un des plus grands de tous les temps, qui a

1. Cet essai a d'abord été écrit directement en anglais et est paru dans une revue américaine ainsi que dans une anthologie de critiques sur la nouvelle. Je remercie Odile Van de Moortel qui m'a aidé à en produire le premier jet en français, à partir duquel j'ai retravaillé le texte pour le lectorat d'XYZ.

transfiguré ce genre littéraire et bouleversé radicalement la nature même de la fiction.

Un carrousel d'inventions

Le premier aspect que je voudrais souligner est la capacité de Cortázar à bousculer les conventions du genre, et ce, par tous les moyens possibles. Faisant fi de la plupart des dogmes littéraires, ses textes secouent la passivité habituelle du lecteur, le poussent à la surprise ou à la perplexité, et le laissent rempli de questions et d'incertitudes. Quelquefois drôles, souvent troublantes, voire effrayantes, ses nouvelles sont toujours déconcertantes. Elles semblent tantôt relâchées et simples, tantôt resserrées et complexes, avec de multiples niveaux de signification, à un point tel que l'on est incité à déposer le livre après chacune d'elles pour essayer d'en démêler l'écheveau. Les nouvelles se prolongent au-delà des limites du récit et invitent le lecteur à construire sa propre interprétation. Leur dénouement constitue ainsi moins une manière de clôturer la narration qu'une ouverture. Ici, le dernier mot n'appartient jamais au texte.

Une nouvelle de Cortázar n'a pas de forme fixe que l'on pourrait reproduire comme une formule. Elle ne suit pas un modèle préétabli et ne vise pas un effet ou une signification uniques. Cortázar écrivait, disait-il, sans plan ni méthodes particulières et, idéalement, d'un seul jet et sans effort, dans un état proche de la transe. Pour lui, une nouvelle est une porte ouverte sur la créativité, et écrire relève de l'improvisation, mais c'est aussi une recherche de l'invention et une quête délibérée de la beauté. Voilà pourquoi, à certains moments, son style, comme un morceau de jazz, semble spontané, bohème, qu'il progresse par tâtonnements, coule avec une sorte de flux naturel, alors qu'à d'autres il est hautement organisé, pensé, rationnel et minutieux. En fait, Cortázar était si créatif et si peu conventionnel dans son écriture que son art défie les catégories de la littérature et qu'il fut un inventeur de genres littéraires. Nombre de ses nouvelles brouillent

60 en effet les frontières entre les genres, en recourant au

bricolage, au pastiche, à la parodie ou au ludisme. Elles déforment ingénieusement la linéarité narrative, se jouent des codes convenus, dont la tentation du mimétisme et de la représentation « pure ». Cortázar n'hésite jamais à utiliser des formes fragmentées ou à intégrer la discontinuité dans ses narrations, jusqu'à y insérer des collages apparemment aléatoires de matériaux divers. En l'espace d'une seule nouvelle, par exemple, la perspective narrative peut même changer trente-quatre fois, comme c'est le cas dans « Mademoiselle Cora » de *Tous les feux le feu*, y compris au milieu d'une phrase ou d'une pensée de n'importe quel personnage. Le lecteur peut aisément perdre le fil et être déstabilisé comme au sortir d'un wagon de montagnes russes, effet que l'auteur espère peut-être produire d'ailleurs. En tout cas, pour Cortázar, écrire était « une expérience étourdissante », tout comme l'est la lecture de ses histoires.

Sa créativité enfreint incontestablement les règles et secoue les habitudes de la narration, de sorte que ses nouvelles se définissent souvent par leur côté expérimental. Par exemple, contrairement à la tradition classique (je me réfère ici à la théoricienne française Florence Goyet, qui a analysé ce qu'elle a appelé « la nouvelle classique » au tournant du ^{xx}e siècle dans de nombreux pays européens ainsi qu'au Japon, en Amérique et en Russie²), les nouvelles de Cortázar n'ont souvent ni action ni intrigue conventionnelles, ou la trame y est secondaire par rapport au problème obsédant qu'un personnage tente de résoudre. L'organisation stéréotypée du récit, avec un début, un milieu et une fin bien définis, tend à disparaître au profit d'une structure plus douce telle que le monologue intérieur, le format épistolaire, le journal intime, un flux de pensée comparable à « l'écriture automatique » des surréalistes. La plupart du temps, les histoires ne reposent pas sur une action représentée, ce qui constitue la force motrice de la narration conventionnelle, et il ne se

2. On a rendu compte de ce livre ici même : « Description d'un genre à son apogée », XYZ. *La revue de la nouvelle*, n° 39, automne 1994, p. 71-76.

passé presque rien dans nombre de ses récits. « L'autoroute du Sud » par exemple (dans *Tous les feux le feu*), qui a inspiré le film de Godard *Week-end*, a pour sujet un embouteillage sur une autoroute, événement fréquent en France en été, au moment du départ pour les vacances, et l'histoire piétine. Dans la nouvelle classique, les auteurs exploitent également la mise à distance maximale entre le monde qu'ils décrivent et le lecteur. Le narrateur tire fierté de sa capacité à juger, à discréditer ou à disqualifier les personnages, de sorte qu'ils deviennent des parangons de destins médiocres, auxquels le lecteur peut difficilement s'identifier. Une telle distance ne correspond pas à l'attitude que Cortázar adopte habituellement envers ses personnages : il inspire plutôt de la compassion pour eux, voire un sentiment de solidarité. En général, les protagonistes ne sont pas traités d'un point de vue distant, supérieur et autoritaire. L'auteur les décrit comme s'il s'agissait d'êtres humains ordinaires, ce qui suscite l'empathie et permet aux lecteurs de pénétrer dans leur monde fictionnel. Dans un de ses essais sur la nouvelle dans *Le tour du jour en 80 mondes*, il confirme que, pour lui, la règle première consiste à raconter l'histoire à un petit cercle de façon à créer une forme de proximité. Il ajoute qu'il évite « ces actes de distanciation qui constituent des jugements sur le déroulement de l'action ³ ».

Dans le même esprit, Cortázar évite aussi, autant que possible, l'objectivité froide d'un narrateur omniscient qui relate les faits à la troisième personne, de même que les points de vue narratifs fixes et les positions morales tranchées. S'il a recours à la troisième personne, c'est pour représenter l'une des voix dans le récit, ou comme moyen d'exprimer la vision d'un personnage, créant ainsi une focalisation interne déguisée. La situation narrative se développe de l'intérieur, et non selon un point de vue externe comme c'est le cas dans une nouvelle classique où un narrateur impersonnel, étranger à l'histoire, mène le récit et symbolise le pouvoir et la maîtrise. En mettant l'accent sur la subjectivité et la relativité, sa

technique narrative offre une approche plus humaine, plus engagée du monde. Et la relativité est un mot clé ici : relativité de la perception, de la raison, des faits, de la réalité, de notre univers. Rien ne peut être clairement défini ou établi. Ses narrateurs ne sont pas des détenteurs de certitudes, comme tendent à l'être les narrateurs typiques de la nouvelle traditionnelle. Ceux de Cortázar sont souvent peu fiables, car leurs récits contiennent des contradictions, des ambiguïtés, des hésitations et des questions. Ils avouent même parfois leurs propres difficultés d'interprétation, révélant au lecteur qu'ils sont eux-mêmes troublés par une situation. Est-il besoin d'ajouter que l'optique « monologique » de la nouvelle classique cède la place ici à une polyphonie complexe, qui permet au lecteur d'appréhender une multiplicité de voix et de niveaux de sens ?

Les personnages

Les histoires de Cortázar sont basées sur les personnages, sur la conscience des protagonistes et des narrateurs, plus que sur les structures narratives, contrairement à ce qui se passe dans les nouvelles traditionnelles. Les personnages ne sont pas simplement des pions à l'intérieur d'une situation donnée, ils déterminent le poulx de l'intrigue, ils contiennent le récit, ils constituent l'histoire. Un critique a même dit que la renaissance du personnage est l'une des contributions majeures de Cortázar au développement de la nouvelle au ^{xx}e siècle⁴. Ses personnages sont présentés avec une profondeur et une complexité humaines, ce qui n'a pas toujours été le cas dans ce genre avant lui. Ils ne sont pas clairement définis, ni décrits par contumace, comme ils inclinaient à l'être dans la tradition classique. S'ils se sentent un peu trop enfermés dans une identité réductrice, ils veulent en changer, à défaut de quoi ils risquent de mourir. Ils sont très souvent ambivalents, illogiques, irrationnels, tourmentés, en proie à

4. Gordana Yovanovich, *Julio Cortázar's Character Mosaic. Reading the Longer Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, 249 p.

des conflits intérieurs. Ce ne sont pas des entités passives soumises à des forces externes et dénuées de dynamisme (à l'instar des héros de Kafka). Ils manifestent une grande vitalité et prennent part à la construction de leur existence. Ils s'appuient fortement sur leurs désirs profonds, même si cela entraîne qu'ils soient fréquemment déçus.

L'étude des êtres humains dans leurs relations avec eux-mêmes, avec les autres, avec le monde est au fondement des nouvelles de Cortázar. Les rapports avec les autres, en particulier, représentent un problème majeur à résoudre et sont pour lui un remarquable générateur de récits. Qu'elles reposent sur le désir, l'amour, le pouvoir, le service, l'affection, l'admiration, l'hystérie, la frustration, l'intérêt, la solidarité, la protection, le conflit, l'hostilité, la menace, l'agression, la paranoïa, la quête de justice, etc., ces relations comportent une forme d'énigme, de secret, ou d'obstacle à déchiffrer ou à surmonter et, en tout cas, un défi qu'il faut relever ou qui fait battre en retraite. Les héros sont continuellement obsédés par des projets insolites, des objets magnétiques et inhabituels, ou par des animaux fantastiques. Quelquefois, ils se retrouvent dans une prison qu'ils ont fabriquée eux-mêmes ou manifestent leur impuissance à échapper à un enchaînement d'événements absurdes. Par exemple, un combat pour enfiler un pull conduit un des protagonistes à tomber par la fenêtre du douzième étage. Il leur arrive aussi d'établir des liens farfelus entre les choses, comme le faisaient les surréalistes, qui, avec leurs assemblages révélateurs d'éléments disparates, créaient un regard nouveau sur la réalité.

Les personnages de Cortázar proclament à leur façon l'insatisfaction de l'auteur à l'égard de l'existence et témoignent de sa quête d'une vie différente : ils voudraient souvent changer leur réalité en établissant des règles autres dans l'espoir d'explorer de nouvelles orientations de vie. Mais ils s'aperçoivent bien vite que le jeu peut être sérieux et se trouvent pris au piège de ces nouvelles règles qu'ils ont eux-mêmes créées, en particulier si elles reposent sur une obsession et

64 qu'elles sont d'une rigidité excessive. On se reportera par

exemple à la nouvelle « Manuscrit trouvé dans une poche » (*Octaèdre*), où un fou imagine un ensemble compliqué de règles précises qu'il doit suivre pour rencontrer une femme, limitant du même coup les probabilités d'une telle rencontre. Une fois, le stratagème semble fonctionner, mais ce n'est qu'une illusion. Dans cet univers, un excès de règles ne convient qu'aux perdants peu futés. Le hasard et la spontanéité, non les règles, sont les armes des gagnants. C'est ce que les surréalistes ont appelé le « hasard objectif », un hasard gouverné intrinsèquement par le désir. Cortázar dépeint souvent des personnages prisonniers d'une Image qu'ils se donnent ou que leur entourage a fabriquée autour d'eux. « Nous l'aimons tant, Glenda » nous en fournit un exemple frappant, qui raconte la passion de fans pour une star, passion qui confine à l'adoration et conduit même au meurtre parce que ces fans refusent que leur idole change. Il se peut que Cortázar ait lu Barthes, qui a analysé ce phénomène dans un essai fort subtil publié en 1978 (reproduit dans *Le bruissement de la langue*). Il plaidait en faveur de quelque chose comme « l'abstinence d'Image » (calquée sur le modèle du jeûne), car il regrettait que nous ne puissions pas nous débarrasser des images que les autres ont construites pour nous définir, ni nous empêcher de construire des images des autres.

Vœu pieux naturellement que cette abstinence d'Image, car, que cela nous plaise ou non, et c'est un sous-texte fréquent dans les nouvelles de Cortázar, le langage des autres nous attribue toujours une image, et cette image ne peut être séparée de nos réalités biographiques. Elle finit par faire partie de notre être. Nous n'avons jamais le dernier mot en ce qui concerne notre identité. « L'homme à l'affût » (*Les armes secrètes*) en est peut-être la meilleure illustration. Bruno ne dit pas la vérité sur la vie du saxophoniste dont il fait la biographie. Forcé par la star de faire face aux inexactitudes que l'ouvrage contient, le narrateur reconnaît qu'il a falsifié la réalité pour de bonnes raisons, mais il publie cette fausse biographie de sorte que le lecteur ne connaîtra jamais le vrai Johnny Carter et sa vie lamentable de promiscuité sexuelle, de 65

schizophrénie et de toxicomanie. En fin de compte, le langage des autres définit ce que nous sommes ou devenons par ce filtre, quels que soient les rêves de pureté et d'authenticité que nous avons pu entretenir. Cela est encore plus probant chez les figures publiques que sont l'acteur, le musicien, l'écrivain ou la personnalité politique, pour qui cette dépendance est inévitable. Un personnage de Cortázar ne peut que se sentir piégé par une telle image ; cela revient à être mort. Comment en sortir ? Malheureusement, il n'y a pas d'échappatoire possible, ici, hormis la mort elle-même ou un changement d'identité.

D'ailleurs, le revirement d'identité par lequel un personnage devient un autre est bien un thème récurrent des nouvelles, même si cela implique pour celui qui est piégé de recourir à des substitutions symboliques ou à des évasions poétiques telles que la métamorphose et la transmigration de l'humain à l'animal ou de la vie à l'objet d'art. (Se reporter par exemple à « Axolotl » et « La nuit face au ciel » dans *Fin d'un jeu*, ou encore à « L'autre ciel » et « L'île à midi » dans *Tous les feux le feu*, ou à « Fin d'étape » dans *Heures indues*.) Cortázar a abandonné pour de bon le Sujet rationnel et unifié de la nouvelle classique au profit d'un Sujet décentré, éclaté et polymorphe. Il a très souvent analysé l'anxiété que ce changement crée en représentant des personnages isolés, aliénés, incertains, en proie au doute et à l'effroi, dans un état d'exil et d'étrangeté, livrés à leur propre refuge mental.

Vision

L'inventivité stylistique et narrative de Cortázar ne se sépare pas d'une vision attachante de la condition humaine et d'une conception du monde qui lui est bien personnelle. C'est un autre aspect de son écriture auquel j'aimerais rendre hommage. Cortázar a réussi à concilier un ton badin avec l'investigation sociale et philosophique. Je pense qu'il doit cette prouesse à un singulier mélange d'influences : outre bien sûr celles d'Amérique du Sud, qu'il a intégrées dans sa fiction ou auxquelles il a réagi, ses nouvelles offrent une combinaison

lisme, le Nouveau Roman, le groupe expérimental de l'Oulipo (il était proche d'au moins deux de ses membres, Calvino et Perec), ou l'œuvre de poètes inventifs comme Tardieu et Michaux. Voilà bien un alliage unique, qui peut expliquer sa quête complexe du merveilleux, sa traque de l'absurde, sa recherche de la profondeur et de l'authenticité, des significations nouvelles et des formes novatrices.

D'un côté, Cortázar soutenait que la littérature est une sorte de jeu pour lui, un jeu sérieux où l'on peut miser sa vie ; mais, d'un autre côté, je n'ai jamais ressenti dans ses écrits qu'il se concentrait exclusivement sur l'art pour l'art, ce qui peut s'avérer assez stérile. Il y a manifestement une dimension ludique dans son écriture, moyen par lequel il s'est efforcé de rajeunir la littérature, mais cet aspect n'est pas tout. Ses nouvelles ne sont pas de futiles exercices formels, mais une expérience signifiante où se mêlent rationalité et irrationalité, intelligence et sensibilité, profondeur et originalité, réussite esthétique et émotions humaines ; émotions dans lesquelles nous pouvons nous reconnaître. Elles exigent une révolution qui doit s'amorcer à l'intérieur de nous, par notre façon d'envisager la réalité et nos activités quotidiennes. Naturellement, une telle conception procède de certitudes et de convictions, mais le résultat en reste toujours incertain, lié qu'il est à la dynamique du changement et au caractère aventureux de l'expérience.

Sous l'influence manifeste du surréalisme, qu'il a ouvertement admise, ne serait-ce que par ses continuels hommages explicites, ses dédicaces et épigraphes, Cortázar soulignait l'impossibilité de la vie telle qu'elle est et la nécessité de quelque chose de nouveau. Dans ses récits les plus libres, il semble avoir embrassé l'attitude lyrique définie par les surréalistes, où l'histoire émerge de l'inconscient et est empreinte d'une touche onirique : « C'est un peu comme s'ils m'étaient dictés ⁵ », disait-il. Il voulait que le lecteur apprenne

5. Jason Weiss, « Writing at Risk : Interview with Cortázar », *Writing at Risk : Interviews in Paris with Uncommon Writers*, Iowa, University of Iowa Press, 1991, p. 77.

à miser sur l'instinct plutôt que sur la rationalité. Pour lui, puisque tout n'a pas d'explication logique, le but de l'écriture était de proposer une autre voie cognitive et d'apporter un éclairage nouveau sur la réalité.

La Vérité

Les nouvelles de Cortázar posent aussi constamment le problème de la relation de la littérature avec la Vérité. La plupart du temps, ses récits jettent le doute sur la soi-disant Vérité et remettent en question ce concept trop humain : sa relativité, sa constitution, sa manipulation, sa fonction, sa mythologie, sa définition comparées à la fiction. La Vérité avec un grand V n'existe pas, sauf pour les tenants de l'Absolu. Dans notre monde il n'y a que des points de vue, dont certains sont plus convaincants que d'autres. La relativité est fondamentale chez Cortázar pour comprendre la perception de tous les phénomènes. « J'énonce une vérité qui n'est que ma vérité », dit le narrateur subjectif dans « Les fils de la vierge » (*Les armes secrètes*), qui a inspiré le film culte *Blow-up* d'Antonioni. Les deux composantes fondamentales de la Vérité sont les faits et les croyances, et l'art peut déconstruire ce qui a été présenté comme un fait ou une croyance, et le placer dans une perspective différente. C'est exactement ce qu'accomplissent de nombreuses nouvelles de Cortázar. Des sources de véridiction (de capacité à parler vrai) comme la sincérité et l'authenticité comptent davantage en tant que valeurs que la Vérité, même si elles peuvent entraîner l'erreur.

Les nouvelles pourraient être considérées comme une réaction et une forme de résistance aux « Grands Récits », comme ceux qui s'efforcent de promouvoir une Vérité religieuse qu'ils croient irréfutable et éternelle (la Bible, le Coran, la Torah), ou une Vérité politique (*Mein Kampf*, *Le Petit Livre rouge*) qu'ils souhaitent imposer à tous. À ces Grands Récits opprimants qui ont provoqué tant de souffrance au cours de l'histoire, Cortázar a réagi en écrivant des « mini-récits » ou « mini-textes » qui collent à des situations quotidiennes modestes ou laissent parler des voix opprimées, sous

forme de confessions, de monologues lyriques, de rêves, de témoignages, de coupures de presse, de journaux intimes, de lettres. Ces histoires rendent compte de subjectivités intimes, de petites pratiques, d'humbles destins, d'ingéniosité personnelle, de joies et de peurs fugitives, d'événements locaux, plutôt que de concepts universels qui feraient office de Vérité.

La vérité est une question de perception. Cortázar le montre d'une manière particulièrement éclairante à travers des personnages directement aux prises avec cette notion, comme les biographes, qu'il présente en constructeurs d'images pour qui la frontière entre le référentiel et la fiction est floue. On l'a vu précédemment, celui dont on fait la biographie n'est pas vraiment ce qu'il est, mais plutôt ce que les autres font ou essaient de faire de lui. Les faits peuvent aisément se muer en fiction ou vice versa. Ce que ces tentatives biographiques illustrent, c'est que le Sujet est une entité fabriquée, un effet discursif. Tout semble relever de la fiction. Voilà un problème auquel la théorie contemporaine se trouve elle-même confrontée lorsqu'elle montre que la fiction et le monde référentiel sont parfois en interférence et ne peuvent pas toujours être séparés, même dans le discours de l'Histoire. Dans les années 70, Cortázar est sans nul doute sous l'influence du structuralisme, lequel rejetait le principe d'un monde fictionnel complètement différent de celui de la non-fiction, quand il crée de troublants mariages entre la réalité et la fiction à l'aide d'insertions référentielles (notamment des coupures de presse) dans les récits. Un de ses chefs-d'œuvre, « La santé des malades » (*Tous les feux le feu*), examine justement les effets de la fiction sur la vie et la perception du réel. Une famille entière s'ingénie par tous les moyens à cacher à la mère la mort accidentelle de son fils pour ne pas la peiner. Les personnages inventent une histoire pour brouiller les pistes, dans laquelle ils prétendent qu'il est parti travailler au Brésil, et ils s'arrangent pour qu'un complice joue le rôle de correspondant. Ils imaginent ainsi toutes sortes de prétextes qui empêchent, prétendent-ils, le fils de rentrer. La situation se complique lorsqu'une tante tombe malade et meurt à son tour,

seconde mauvaise nouvelle qu'ils vont également dissimuler à la mère grâce à de faux bilans sur l'amélioration de sa santé. Mamá finit par mourir, mais, même après l'enterrement, les existences fictives que ses survivants ont créées sont si puissantes qu'ils continuent d'y croire encore et se demandent comment annoncer le décès de la mère à ce fils disparu qui n'a plus d'existence qu'imaginaire... Cela ne rappelle-t-il pas le célèbre épanchement du songe dans la vie réelle ?

Les nouvelles de Cortázar ont un penchant pour la réflexivité et la mise en abyme (l'autoréférence à l'œuvre en train de se faire), de sorte qu'elles attirent souvent l'attention sur leur propre statut narratif. C'est un autre moyen de remettre en question la notion de Vérité. L'auteur s'engage parfois dans un questionnement dérangeant sur sa propre écriture, soit par l'ajout de notes ou d'indications qui peuvent aider le lecteur à comprendre les intentions ou à embrouiller ces dernières (par exemple dans « Clone », de *Nous l'aimons tant, Glenda*), soit par le recours fréquent à des commentaires métafictionnels sur l'histoire en cours, par des réflexions sur la situation, sur les personnages, sur le rapport du récit à la Vérité. Par exemple, dans « La barque ou Nouvelle visite à Venise » (dans *Façons de perdre*), l'un des protagonistes évalue les faiblesses de la trame narrative, exploitant ainsi la conscience de soi comme moyen de soupeser l'énoncé. Ici, la fiction livre, d'une manière transparente, les incertitudes inhérentes à ses propres affirmations. Et, paradoxalement, un discours qui avoue sa marge d'erreur s'avère plus digne de confiance que celui qui prétend représenter la Vérité absolue avec une certitude arrogante. Beaucoup de nouvelles traitent du pouvoir de l'esprit sur la réalité. Les personnages entendent des voix alors qu'ils ne le devraient pas, jetant le doute sur ce qui est réel et sur ce qui ne l'est pas, et sur la compétence de nos sens à nous informer de cette différence. Dans le monde de Cortázar, la réalité acquiert un statut instable. Celle que l'on perçoit est une forme de fiction, une vue de l'esprit qu'on se fabrique. Le glissement vers un autre

70 niveau de réalité ou la fusion progressive de deux réalités est

la clé de nombreux effets déstabilisateurs dans ses récits. Il aime créer des ponts entre les réalités, de sorte que les rêves ou les hallucinations et le réel s'entrelacent et échangent leurs attributs respectifs. Derrière notre routine quotidienne, derrière ce qui nous échoit comme faits irréfutables de la vie, un autre univers, plus riche mais chaotique, est dissimulé, prêt à être saisi. Cortázar excelle à détecter l'insolite enfoui dans notre monde d'habitudes ou l'absurde dans une suite logique d'événements. À travers tout cela, il rejette les hypothèses de cohérence psychologique et sociale ainsi que les notions de causalité en faveur de la multiplicité et de l'indétermination.

En promouvant le caractère indécidable de ses histoires avec sa technique des fins ouvertes, en cultivant les nombreux va-et-vient entre la réalité et les rêves, en employant fréquemment des points de vue fluctuants, surtout à la fin des nouvelles pour provoquer une vision différente des choses, Cortázar a compris que ce qui caractérise la littérature dans ses meilleurs accomplissements est son ambiguïté fondamentale, comme l'a dit Maurice Blanchot. Il n'est pas surprenant que ses textes aient engendré une kyrielle de commentaires allant des allégories politiques aux interprétations psychanalytiques. Il n'existe pas de lecture « correcte », unique des nouvelles de Cortázar, puisque son œuvre est polysémique, c'est un puits de significations ; et, dans cinquante ans, ces textes continueront d'inspirer d'autres interprétations. C'est une des vertus de la vraie littérature.

L'art

La position non dualiste, intermédiaire que Cortázar tente d'exprimer dans ses histoires pourrait être représentée par l'image de vases communicants, qui rappelle un ouvrage d'André Breton, le chef de file du surréalisme. Cortázar a adopté cette position intermédiaire en se situant entre les deux rives de l'Atlantique, entre les deux hémisphères, entre la culture hispanophone et la culture francophone, en appartenant aux deux côtés tout en n'étant jamais complètement ni de l'un ni de l'autre. Ses œuvres agissent aussi comme des

vases communicants entre deux univers de différences, et ses histoires exploitent de nombreuses situations de liens. L'un de ces liens est l'association de l'art et du texte. L'écrivain aime fusionner la réalité prosaïque avec les arts visuels, en particulier la photo et la peinture, ainsi que la musique. Dans « Clone » (*Nous l'aimons tant, Glenda*), qui mêle musique et fiction, il va jusqu'à ajouter à la fin de la nouvelle une explication sur la structure musicale de son récit, qui s'inspire de *L'offrande musicale* de Bach.

Cortázar utilise souvent l'art en guise d'hypotexte, ce qui constitue le point de départ de la nouvelle, pour produire un hypertexte qui est le produit fini, résultat de l'influence dérangement et révélatrice de l'art sur la perception des personnages. Il aime remettre en question la réalité telle que nous la percevons habituellement en la confrontant au statut fictif de l'art. Il met l'accent sur la *manière* de voir ou de percevoir, plutôt que sur l'*objet* de cette perception. Dans le monde de Cortázar, on n'a pas ce que l'on voit, mais on a ce que l'on met dans ce que l'on voit. Considérons la façon dont une simple visite au musée transforme un personnage féminin dans « Fin d'étape » (*Heures indues*) ainsi que notre perception de la réalité lorsque cette femme devient elle-même une partie d'un tableau. Dans la tradition du « Portrait ovale » de Poe et de « La Toison d'or » de Gautier, où une femme se transforme en peinture, Cortázar semble avoir été fasciné par l'impact de l'art sur notre expérience de la réalité. Pour lui, l'art agit comme un correcteur perspicace du réel ; il a le pouvoir de le transformer. L'art n'est jamais innocent ou simplement distrayant et anodin, il peut remplacer la vie, il peut nous mettre en relation avec un aspect plus profond de la réalité ou de nous-mêmes, il peut révéler une autre dimension, y compris un monde inimaginable dissimulé au-delà des apparences.

Le recueil de nouvelles

Un des aspects qui m'ont toujours frappé chez Cortázar est sa conception du recueil lui-même. Il n'a pas essayé de

créer une sorte d'homogénéité artificielle dans les regroupements de textes, lesquels ne répondent pas à une logique sous-jacente particulière. Un livre, expliquait-il, n'est rien de plus qu'un moment atteint par un auteur qui, quand il a terminé une série de nouvelles, les réunit et les envoie à l'éditeur. La séparation entre un livre et un autre est « fausse⁶ ». Cortázar n'insère pas chaque nouvelle dans une superstructure qui les unifierait toutes et les rendrait plus interdépendantes ou les forcerait à s'engager dans une forme de relation. Chacune a son monde propre et est autosuffisante. « Pour moi, disait-il, le signe d'une grande nouvelle est ce que l'on pourrait appeler son autonomie⁷. » On ne s'étonnera pas que les composantes de ses premiers recueils bougent avec le temps dans les rééditions et les traductions, forçant les spécialistes à accomplir une sorte de gymnastique dans leur tâche de référencement bibliographique. En français, par exemple, la première série à être publiée en 1963 était une sélection de trois recueils distincts : *Fin d'un jeu*, *Bestiaire*, *Les armes secrètes* et s'intitulait *Les armes secrètes*. Cortázar a même publié une seconde version de *Fin d'un jeu* comportant dix nouvelles supplémentaires. Il semble donc que, dans sa conception d'un recueil, le texte individuel soit plus important que l'ensemble et n'appartienne pas à un groupe particulier. Cela peut expliquer pourquoi l'auteur attachait une extrême importance à la sphère comme métaphore de la nouvelle parfaite. Cette image d'autonomie fermée ne contredit en rien, cela va sans dire, l'ouverture qui caractérise les finales de ses nouvelles.

Conclusion

Je ne suis pas d'accord, bien sûr, avec tous les aspects de l'œuvre du nouvellier : par exemple, je n'aime pas sa façon de traiter les femmes comme des entités monstrueuses ou de petits animaux geignards, de même que la sexualité sadique

6. Terry J. Peavler, *Julio Cortázar*, Boston, Twayne Publishers, 1990, p. 19.

7. *Le tour du jour en 80 mondes*, p. 160.

récurrente de ses textes ou, chez l'homme qui se laissait illusionner par un discours d'époque, son soutien aveugle à Castro, qui a emprisonné des écrivains. Mais cet essai est un hommage à son art, et mon but n'est pas de me livrer à une évaluation critique de type universitaire. J'accepte qu'un tel hommage relève de ce que Cortázar a appelé l'« idiotie ». Dans un texte fascinant du *Tour du jour en 80 mondes*, il décrit comme une forme d'« idiotie » son enthousiasme sans bornes pour les efforts créatifs des autres et pour les dimensions merveilleuses de la vie, alors qu'autour de lui on méprise ce manque d'esprit critique. Si en ce sens l'idiotie peut se définir comme la capacité d'admiration, alors c'est dire que mon petit commentaire risque de tomber sous ce verdict, et je m'y sou mets en connaissance de cause.

Malgré ses extraordinaires réussites littéraires, Cortázar était pétri de doutes quant à ses talents d'écrivain. Dans un de ses derniers entretiens, il déclarait : « La vérité est que, chaque jour, je perds un peu plus confiance en moi ; et je suis heureux. Mes écrits sont de plus en plus mauvais, d'un point de vue esthétique⁸. » Pendant qu'il disait cela, on le considérait déjà comme un des plus grands écrivains du xx^e siècle et un monument de la littérature mondiale. Avec la distance (il est mort en 1984), on peut mesurer quel innovateur il a été, un pionnier qui a aidé les lecteurs et les écrivains à regarder les choses différemment et à agir en conséquence, ne serait-ce qu'en ayant une vision rafraîchie de la réalité. Au minimum, Cortázar illustre certainement l'importance de la littérature et de la créativité dans notre monde, en ce qu'elles accroissent la conscience, donnent un sens différent à la vie et engendrent des formes de solidarité humaine.

Je ressens aussi une grande empathie pour le fait qu'il a écrit dans une langue autre que celle de son entourage immédiat. Cortázar a continué à rédiger en espagnol alors qu'il vivait dans un environnement français. Cette situation a été

8. Ilan Stavans, *Julio Cortázar. A Study of the Short Fiction*, New York, Twayne Publishers, 1996, p. xvi.

analysée par Gilles Deleuze lorsqu'il parlait de l'élan naturel d'innovation créatrice issu de ce qu'il appelait la « déterritorialisation » d'un écrivain, citant, à cet égard, l'exemple typique de Kafka, qui a écrit en allemand tout en vivant à Prague. Pourtant, cette situation présente un véritable défi pour tout écrivain qui s'y trouve, et il faut une bonne dose d'énergie pour maintenir sa langue d'origine vivante à l'intérieur de soi, avec toutes ses subtilités, quand les interactions quotidiennes se font dans une langue étrangère. Alors, chapeau bas à Cortázar, qui a rejoint ces quelques écrivains déplacés qui ont fait de leur exil une tribune pour innover en dépit de toutes les résistances et de tous les obstacles. Grâce à sa formidable inventivité, il a réussi à sortir avec brio de l'impasse profondément déprimante dans laquelle il a dû se retrouver face à la littérature conventionnelle. À partir du monde de catégories et de dichotomies qui structure notre pensée commune, il s'est efforcé d'explorer des positions inédites où les catégories sont bousculées, où la possibilité d'expériences non dualistes peut être envisagée ; expériences proches peut-être de ce que les surréalistes ont appelé le « point sublime », un endroit intermédiaire entre les dichotomies, un lieu dont nous essayons encore de découvrir la nature.

Édition française suggérée des nouvelles de Cortázar

Julio Cortázar, *Nouvelles 1945-1982*, édition intégrale, traduction française de Laure Guille-Bataillon, Françoise Campo-Timal et Françoise Rosset, avant-propos de Mario Vargas Llosa, Paris, Gallimard, 1963-1993, 1036 p.