

Les animaux, figures de transtextualité dans *Queremos tanto a Glenda*¹

JULIEN ROGER

SORBONNE UNIVERSITÉ – CRIMIC

julien.roger@sorbonne-universite.fr

« La fonction du récit n'est pas de "représenter", elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique. [...] "Ce qui se passe" dans le récit, n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien, "ce qui arrive", c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée. » (Barthes, 2002 ; 864-865.) (C'est Barthes qui souligne.)

1. La présence des animaux semble consubstantielle à la littérature de fiction du Río de la Plata, et ce, dès ses débuts, dès ses fondements.
2. Un des premiers classiques, si ce n'est un des textes de fiction fondateurs de la littérature argentine, met ainsi en scène, dans «El matadero», de Esteban Echeverría (composé dans les années 1839-1840) toute une série de *novillos*, *vaquillas*, *toros*, et autres *reses* d'abattoirs, métaphore ou allégorie de l'Argentine en sang de l'époque – ce récit étant devenu, par là-même et avec le temps, constitutif, d'une certaine manière, de l'idiosyncrasie argentine.
3. Plus loin dans le temps, et si l'on se limite aux textes de fiction fantastique en particulier, et aux classiques, comment ne pas penser aux animaux de Leopoldo Lugones dans *Las fuerzas extrañas*, de 1906 (réédité en 1926), et à Yzur en particulier, ce chimpanzé auquel un savant fou et cruel tente d'apprendre ou plutôt de réapprendre à parler ? Ou, toujours dans *Las fuerzas extrañas*, « Los caballos de Abdera », ces chevaux dressés comme des hommes et qui, en définitive, se rebellent contre leurs maîtres ? Ou encore, dans « La lluvia de fuego », ces hordes de lions assoiffés qui arrivent

1 Ce texte a été lu lors de la journée d'études consacrée à l'agrégation externe d'espagnol, le 7 décembre 2018, organisée par l'Université Paris Nanterre, l'Institut des Amériques et Sorbonne Université.

J. ROGER, « Les animaux, figures de transtextualité dans *Queremos tanto a Glenda* »

après la destruction des villes maudites ? Et l'on pourrait multiplier les exemples dans ce seul recueil, comme « El ezcuerso ».

4. Dans la même génération que Lugones, et comme maître du conte fantastique, Horacio Quiroga bien sûr, dans *Anaconda*, qui organise la révolte des serpents contre les hommes ; la yararacusú, cette vipère qui mord le personnage principal de « A la deriva », dans *Cuentos de amor de locura y de muerte* de 1917, ou encore, dans le même recueil, le parasite qui suce le sang d'Alicia dans « El almohadón de pluma », ou cette poule égorgée par la servante, dans « La gallina degollada », qui devient l'exemple funeste qu'ont suivi les frères débiles pour tuer leur petite sœur, adorée par ses parents.
5. La figure du vieux cheval dans *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange, publié 20 ans plus tard, en 1937, ce vieux cheval qui meurt de jalousie d'avoir été remplacé, et après avoir essayé de sauter par-dessus les fils de fer barbelés.
6. Plus loin, Borges bien sûr, avec son mythique Minotaure, dans les *Ficciones*, ou encore son tigre légendaire, véritable figure qui traverse toute son œuvre, ou les créatures fascinantes du *Manual de zoología fantástica*, pour ne citer que quelques exemples parmi tant d'autres.
7. Pour la même génération, Bioy Casares, dans *Dormir al sol*, où le travail des médecins fous de l'Institut Phrénopathique consiste à transplanter les âmes des humains dans des corps de chiens, transplantation qui annonce et métaphorise un système totalitaire, que l'on retrouvera dans *Diario de la guerra al cerdo*, du même auteur, où les cochons sont la métaphore des vieux, objets de la persécution des jeunes.
8. Et, enfin, et dans la même génération, pour compléter ce très bref panorama qui n'a bien entendu aucune vocation à être exhaustif, Silvina Ocampo, avec le lièvre christique de « La liebre dorada », qui ouvre *La furia y otros cuentos* (1959), lièvre poursuivi par les chiens, et qui accède *in fine* à l'immortalité ; ou ce chien empaillé, Mimoso, du conte du même nom, que sa maîtresse donne à déguster à un comptable trop moqueur à ses yeux.
9. Bref, on l'aura compris, Julio Cortázar, puisque c'est de lui dont il est question, s'inscrit dans une lignée argentine ô combien riche et polysémique. Et je ne me limite qu'à la littérature argentine, en faisant un rapide sondage aléatoire, alors qu'il faudrait recontextualiser les choses à partir de

J. ROGER, « Les animaux, figures de transtextualité dans *Queremos tanto a Glenda* »

la littérature mondiale, et en particulier aux contes d'Edgar Allan Poe (je pense au « Corbeau » ou au « Chat noir »), que Cortázar a traduits, et qui ont eu une grande influence sur sa production.

10. En effet, si l'on se limite à Cortázar et à son corpus de textes brefs narratifs en prose de fiction, ce qui fait tout de même environ 1500 pages, force est de constater que, depuis la publication du volume et du conte éponyme, *Bestiario*, en 1951, son univers fictionnel est une véritable ménagerie.
11. En témoigne, d'entrée de jeu, le paratexte, la couverture des deux volumes de contes publiés par la Edición de bolsillo, où l'on voit un éléphant salué par un jeune homme.
12. Citons, pêle-mêle, dans ce premier recueil, les intrus inquiétants de « Casa tomada » (animaux ou humains ?), la présence envahissante des conejitos de « Carta a una señorita en París », les entêtantes *manuscipias* de « Cefalea », la protagoniste de « Circe », Delia Mañara, dont les animaux familiers meurent autour d'elle (chat, lapin, poisson rouge...) et qui annonce dans son nom et son prénom, dans une certaine mesure, à la fois la Dilia de « Historias que me cuento » et les araignées qui suivront dans « Historia con migalas », (voir *infra*), le tigre inquiétant et les fourmis envahissantes de « Bestiario », bien entendu.
13. Un peu plus loin dans son œuvre, dans *Final del juego* de 1956, et pour mentionner l'animal le plus connu de la prose cortazarienne, signalons bien sûr l'*axolotl*, dont la lignée et l'influence fantastique et inquiétante sur le lecteur et sur les générations suivantes ont été absolument capitales. Créature fascinante, déroutante, mystérieuse, l'*axolotl* est l'animal cortazarien par antonomase, une figure qui est devenue symbole, métaphore, voire catachrèse du fantastique cortazarien, voire bien sûr de l'auteur lui-même.
14. La liste est longue et je n'ai pas pour ambition de dresser ici un catalogue².
15. Le recueil qui nous occupe aujourd'hui, *Queremos tanto a Glenda*, paru en 1980, quatre ans avant la mort de Cortázar, ne surgit donc pas de nulle part : il s'inscrit dans une longue lignée argentine et cortazarienne, une lignée qu'il intègre, dépasse et transcende.

2 Un volume est d'ailleurs consacré à ce sujet, anthologie des textes qui mettent en scène des animaux dans sa prose (Bernárdez, 2005).

J. ROGER, « Les animaux, figures de transtextualité dans *Queremos tanto a Glenda* »

16. Est-ce un hasard ? Deux contes font mention d'animaux dans leur titre, « Orientación de los gatos » et « Historia con migalas », révélant de ce fait deux obsessions de l'auteur, le chat et les araignées. En d'autres termes, et tel que le révèle leur paratexte, les animaux, ou en tous cas, tous ces animaux, ne sont pas là seulement pour 'faire joli' dans la prose cortazarienne, ils ne sont pas un élément du décor parmi d'autres, mais bien un personnage à part entière, qui a une fonction actancielle, métaphorique, allégorique ou axiologique, et surtout, selon nous, transtextuelle, voire même qui devient une *figure*, au sens genettien du terme, une figure de la littérature cortazarienne.
17. Le titre du premier conte, « Orientación de los gatos », donne le ton, et peut presque, en le poussant dans ses derniers retranchements, recevoir une lecture rhématique : ce qui oriente le lecteur, dès le premier conte, c'est le chat ; l'animal guide la lecture du recueil entier. Mais je ne m'occuperai pas de chats dans cet article, car ils ont fait l'objet d'une bonne bibliographie, de grande qualité – signalons notamment le texte de Carmen de Mora (de Mora Valcárcel, 2000 ; 99-110).
18. Tout au plus puis-je dire la chose suivante à propos des chats : dans *Un homme et une femme*, le film culte de Claude Lelouch, le personnage incarné par Jean-Louis Trintignant livre à Anouck Aimée cette citation de Giacometti : « Dans un incendie, entre sauver un chat et un Rembrandt, je choisis le chat ». Peu importe que cette citation soit ou non apocryphe, mais on pourrait sans doute dire que Cortázar choisit de sauver les deux : qu'entre l'art et l'animal, ou plus généralement, entre l'art et la vie, Cortázar ne fait pas de distinction – ou, plutôt : l'art c'est la vie.
19. Outre ces deux animaux, chat et mygale, véritables piliers du recueil qui apparaissent dans les titres, toute une faune plus ou moins joyeuse s'ébat dans *Queremos tantos a Glenda*, et ce en particulier dans les deux premiers tiers du recueil.
20. Dans le conte qui donne son nom au livre, les membres de l'alliance décident de « sustituir en *Los frágiles retornos* la secuencia ineficaz de los pájaros » (Cortázar, 2013 ; 21), faisant ainsi écho à l'*hubris* des membres de cette même alliance qui censurent les films de Glenda : « ahora nos reuníamos con una liviandad de ángeles o de pájaros, en un presente absoluto que acaso se parecía a la eternidad » (*Ibid.*, 25).

21. Comme souvent chez Cortázar, l'animal peut être une synecdoque du fantastique, un motif qui cristallise l'inquiétante étrangeté qui se donne à lire dans le texte. Je pense ici au canari de la suicidée de *El Anglo*, dans « Texto en una libreta » : « Pero el canario, ¿vos le cuidás, verdad? ¿Vos le das el alpiste todas las mañanas, y el pedacito de vainilla? » (*Ibid.*, 58), qui clôturé aussi le conte, comme un écho à la fois à la suicidée, au narrateur qui descend dans l'Hadès du métro, mais également, un hommage plus ou moins discret de Cortázar au texte de Felisberto Hernández, « Muebles El canario », dans le recueil *Nadie encendía las lámparas*, de 1947, et dans lequel le personnage narrateur se voit infliger par surprise une piqûre publicitaire, dans un tramway (qui rappelle le conte de Cortázar), pour, précisément, les « Muebles El canario » – ce narrateur finissant par entendre des chants d'oiseaux dans sa tête. De ce fait, même si le texte de F. Hernández peut se lire, à un premier degré, comme une dénonciation de l'invasion que constitue la propagande, ou la publicité dans les consciences individuelles, la mention du canari dans « Texto en una libreta », rappelle ainsi que les derniers mots de la suicidée du métro de Buenos Aires peuvent se lire de même non seulement comme une irruption du fantastique ou à tout le moins de l'étrange (la folie), mais également comme une dénonciation de la société de consommation et de la propagande (ici péroniste, l'histoire se passe dans les années 1940), ce que faisait plus ou moins le texte de F. Hernández. La dénonciation de la propagande péroniste est, me semble-t-il, par ailleurs claire dans « Texto en una libreta », dans la mesure où l'on trouve la phrase : « Curiosamente, lo que más me preocupó desde un comienzo fue llegar a saber cómo vivían, sin que las razones de esa vida me parecieran lo más importante » (*Ibid.*, 48), où le lecteur reconnaît le titre du livre autobiographique d'Eva Perón, publié en 1951, *La razón de mi vida*.
22. De ce fait, lorsqu'un animal apparaît dans un texte, il a certes une valeur référentielle, il réfère à l'animal lui-même, il peut être une métaphore ou une allégorie politique (comme le canari version Felisberto), il réfère également à un motif fantastique, mais aussi principalement textuel. Un animal est un personnage, et comme tout personnage, il peut-être lu comme une image fantastique ou non, mais aussi comme du texte.
23. Les critiques ont souvent souligné que *Queremos tanto a Glenda* comportait une importante composante de métatextualité, l'exemple le plus significatif étant l'appendice de « Clone », « Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe », sur lequel je reviendrai.

24. Pour le thème qui nous occupe, il faut souligner que *Queremos tanto a Glenda* a été publié dans un contexte littéraire théorique, le structuralisme français, qui prônait, entre autres, l'autoréférentialité du texte littéraire, en particulier les travaux de Roland Barthes, que j'ai cité en exergue, et de Gérard Genette. Bref : l'animal qui apparaît dans le texte, *a fortiori* de fiction, ce n'est pas seulement un animal, c'est aussi du texte.
25. Avant d'illustrer cela, il faut souligner en toute rigueur la présence de quelques animaux dans les textes mis là pour dresser un décor (comme le cas des grenouilles ou des oiseaux dans « Historia con migalas ») ; ils sont là aussi pour filer une métaphore ou ajouter un supplément de sens, mais également ajouter une dimension proprement littéraire au texte.
26. Je pense par exemple, toujours dans « Texto en una libreta », aux allusions aux passagers dans le métro, qui sont comparés à du bétail : « me sorprendía irónicamente mirando a la gente que me rodeaba en los asientos o se colgaba de las manijas de cuero como reses en los ganchos » (*Ibid.*, 45) ou, pour susciter les interrogations du narrateur : « Una manada de cinco mil búfalos corriendo por un desfiladero, ¿contiene las mismas unidades al entrar que al salir? » (*Ibid.*, 46). Ces deux expressions pouvant signifier un *topos* sous la plume du narrateur, mais aussi renvoyer (et ce n'est pas innocent) aux vaches, veaux et taureaux de « El matadero », avec lequel j'introduisais cet article. Bref, les buffles, ou vaches de Cortázar dans « Texto en una libreta » ont un sens *sui generis*, pour eux-mêmes dans la diégèse, pour signifier l'entassement des passagers du métro, mais ils prennent une dimension proprement littéraire, en référence à « El matadero », texte matriciel de la littérature argentine. Cette lecture proprement transtextuelle est par ailleurs suggérée dans le reste du conte, quelques pages plus loin, lorsque le narrateur aborde la question de l'alimentation des voyageurs :
- Nunca han podido resolver en paz el problema de la alimentación en común, cuántas veces tendrán mucha hambre, y el dulce les repugnaré y el recuerdo de la sal como un golpe de ola cruda en la boca los llenará de horrible delicia, y con la sal el gusto del asado inalcanzable, la sopa oliendo a perejil y a apio. (En esa época se instaló una churrasería en la estación del Once...) (*Ibid.*, 55).
27. Si l'on s'en tient à une autre espèce d'animaux, les canidés et en particulier les loups et les chiens, force est de constater que leur charge proprement littéraire dans le recueil n'est pas négligeable, loin s'en faut.

28. Pour ce qui est des loups, outre la mention d'un toponyme, Recife de Lobos, dans le conte qui donne son titre au recueil (« Irazusta habló del laboratorio cuando ya estaba instalado en una quinta de Recife de Lobos » [*Ibid.*, 21]), on pensera bien entendu à l'*incipit* de « Recortes de prensa » : « una serie de pequeñas esculturas cuyo tema era la violencia en todas las latitudes políticas y geográficas que abarca el hombre como lobo del hombre » (*Ibid.*, 62), expression attestée chez Plaute, Pline l'Ancien, Erasme, Montaigne et Hobbes, et qui annonce, comme le suggère le texte de manière transparente, la violence de l'Argentine de cette époque, mais aussi... la scène qu'a vue la petite fille. Car le loup peut faire aussi écho au cas de « L'homme aux loups », de Freud, qui thématise l'angoisse de la scène primitive, lorsqu'un enfant assiste au coït de ses parents :

Par cette dernière, j'entends les positions qu'il vit prendre à ses parents, redressées pour l'homme et courbée comme chez l'animal pour la femme. Nous avons déjà vu qu'à l'époque de l'angoisse, sa sœur avait coutume de l'effrayer avec l'image dans le livre de contes, sur laquelle était présenté le loup dressé, une patte en avant, les griffes dehors et les oreilles pointues. [...] Il estimait que la position du loup sur cette image aurait pu l'amener à se souvenir de celle du père pendant la scène originale construite (Freud, 2009 ; 37).

29. Cette scène est bien entendu centrale dans « Recortes de prensa », lorsque la petite fille dit à Noemí : « Mi mamá –dijo la nena, hablando entre jadeos–. Mi papá le hace cosas a mi mamá » (Cortázar, 2013 ; 73), scène traumatisante qui s'inversera dans le cours du récit. De ce fait, la mention « l'homme est un loup pour l'homme » dans l'*incipit* renvoie certes au contexte violent de l'Argentine des années 1976-1983 (et, de manière plus large, aux dictatures du Cône sud à cette époque), mais également pose un indice sur le développement futur du conte : « mi papá le hace cosas a mi mamá », ce qui est la description même de la scène primitive selon Freud dans « L'homme aux loups ».

30. Enfin, toujours dans les canidés, les chiens ont un rôle à part, notamment dans « Historia con migalas », les chiens ne cessent d'aboyer :

Los perros ladraron desde todos los cuadrantes, aunque no había luna (*Ibid.*, 30).

Los perros aullaron de nuevo intermitentemente, desde alguna de las cabañas de la hondonada llegaron los gritos de una mujer bruscamente acallados en su punto más alto (*Ibid.*, 34).

Nos levantamos sin hablar, el silencio ha caído de nuevo en el salón, solamente uno de los perros aúlla y aúlla a lo lejos (*Ibid.*, 39).

También el coro de perros (un horizonte de perros, imposible no recordar el poema) (*Ibid.*, 37),

J. ROGER, « Les animaux, figures de transtextualité dans *Queremos tanto a Glenda* »

en référence à « La casada infiel » de Lorca (García Lorca, 2017 ; 55-57).

31. De ce fait, on le voit, l'animal, ou plutôt les animaux dans *Queremos tanto a Glenda*, réfèrent à quelque chose qui les dépasse et qui est de la textualité.
32. Une précision critique, avant de poursuivre. *Queremos tanto a Glenda* a été publié en 1980, soit certes en pleine dictature militaire en Argentine, mais aussi et surtout dans le contexte français du structuralisme, en particulier le structuralisme appliqué au texte.
33. En effet, et j'en arrive à l'animal pivot du recueil, l'araignée, ou plus précisément la mygale, est un motif-personnage qui traverse et hante le recueil, et ce pas seulement dans « Historia con migalas ». Arrêtons-nous cependant un peu sur ce conte : l'araignée a été vue dans ce texte comme un motif fantastique inquiétant, voire l'animal qui ouvre le récit (par le titre), et qui le clôt puisque les deux femmes qui passent leurs vacances de Noël dans les Antilles deviennent, de façon métaphorique et à la fin, deux araignées – du moins cette lecture est-elle clairement suggérée par la fin du conte, en particulier son dernier paragraphe, dans lequel les deux protagonistes laissent tomber leurs chemises de nuit « como manchas blancas y gelatinosas en el piso » (Cortázar, 2013 ; 40), métaphore du liquide qui sert à élaborer la soie qui forme ensuite la toile, et les deux femmes qui s'appuient l'une sur l'autre pour marcher, l'ensemble formant quatre bras et quatre jambes, soit huit pattes, une araignée qui va dévorer sa proie.
34. Mais ce qui est intéressant dans le motif de l'araignée, c'est qu'il traverse le recueil *Queremos tanto a Glenda*, et bien au-delà : je pense par exemple au conte de Cortázar « Manuscrito hallado en un bolsillo », dans *Octaedro*, où l'araignée est synonyme d'angoisse : « las arañas en el estómago » (Cortázar, 2016 ; 82), « el fondo del pozo entre las arañas del calambre » (*Ibid.*, 83), « las arañas en el pozo » (*Ibid.*, 84), « las arañas clavaron sus uñas en la piel del pozo » (*Ibid.*, 85), « las arañas mordían demasiado » (*ibidem*), et plus encore.
35. Par ailleurs, ce qui est remarquable dans *Queremos tanto a Glenda*, c'est que l'animal, en l'espèce l'araignée, vaut non pas pour ce qu'il est (une créature *a priori* menaçante), mais pour ce qu'il produit : la toile d'araignée ; le motif de la toile d'araignée irrigue le recueil, en particulier « Tango de vuelta », dans l'*incipit*, où il apparaît trois fois : « esa necesidad barroca

J. ROGER, « Les animaux, figures de transtextualité dans *Queremos tanto a Glenda* »

de la inteligencia que la lleva a rellenar cualquier hueco hasta completar su perfecta telaraña y pasar a algo nuevo » (*Ibid.*, 80) ou encore : « la telaraña mental se ajusta hilo por hilo a la de la vida » (*Ibidem*), ou « porque si no se creyera un poco en eso ya no se podría seguir haciendo frente a las telarañas de afuera » (*Ibidem*) ; bref, l'araignée est l'indice de l'angoisse de Flora, de la même manière que le motif de l'araignée menaçante réapparaît à la fin du conte, lorsque Simón-Milo, après la défloration de Flora (la bien-nommée) promène sa main sur son ventre, « andándole con una lenta araña de dedos por el vientre » (*Ibid.*, 97).

36. De plus, le motif de la toile d'araignée apparaît comme une comparaison dans « Clone » : « encerrarse en los castillos donde habrían de tejerse a lo largo de los años las refinadas telarañas de los madrigales » (*Ibid.*, 111), ou, dans le dernier tiers du conte :

Es curioso, piensa Mario, que alguien capaz de concebir el universo sonoro que surgía de los madrigales se vengara tan crudamente, tan a lo taita barato, cuando le estaba dado tejer la telaraña perfecta, ver caer las presas, desangrarlas paulatinamente (*Ibid.*, 111).

37. Il apparaît ensuite dans la note métatextuelle qui suit « Clone », à propos de l'activité même de l'écriture, et c'est sur ce point que je voudrais insister : « Hubo así la cocina literaria imprescindible; la telaraña de las profundidades habría de mostrarse en su momento » (*Ibid.*, 122), ou : « En el mismo segundo la ausencia forzosa de Franca y la historia de Carlo Gesualdo, que había subtendido todo el proceso de la imaginación, fueron la mosca y la araña en la tela » (*Ibid.*, 123) – où la mouche peut être une métaphore du lecteur.

38. Bref, si l'on résume, l'araignée est un motif qui a trait au fantastique, à l'inquiétante étrangeté (en cela rien d'original), mais aussi qui a trait à l'élaboration du madrigal ou du texte. La toile d'araignée est le motif même du texte, de la poétique cortazarienne. On pourrait même étudier les affinités du motif de l'araignée avec le chapitre 126, le chapitre supprimé de *Rayuela*, ce qui excéderait les limites de cet article.

39. De ce fait, il n'est pas anodin, comme je le signalais plus haut, que *Queremos tanto a Glenda* soit publié quelques années après les travaux de Roland Barthes sur le texte, c'est-à-dire dans un contexte littéraire ou plutôt poéticien, qui remet le texte au centre du dispositif critique, par-delà les débats sur la question de l'auteur. Ainsi, quelques années avant la publica-

J. ROGER, « Les animaux, figures de transtextualité dans *Queremos tanto a Glenda* »

tion du recueil, Barthes avait pris la toile d'araignée comme métaphore du texte, dans *Le plaisir du texte* :

Texte veut dire Tissu ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile (Barthes, 2000 ; 100-101).

40. Dès lors, le motif de l'araignée peut avoir une signification proprement fantastique, mais son *produit* (au sens de la poétique aristotélicienne) vise quelque chose qui dépasse le monde des arachnides : la toile d'araignée, comme réseau, comme *travail du texte*, comme métaphore de l'intertextualité, ou plutôt de la transtextualité théorisée par Genette dans *Palimpsestes*, publié en 1982, soit deux ans après *Queremos tanto a Glenda*. La toile d'araignée pour Barthes thématise et métaphorise le travail du texte, son élaboration, sa mise en œuvre, sa nature relationnelle, mais aussi la mort de l'auteur (« le sujet s'y défait », écrit-il) et, éminemment métatextuelle, qui est une caractéristique essentielle du recueil.
41. De ce fait, il y aurait lieu de donner une lecture textuelle, transtextuelle, métatextuelle aux animaux de *Queremos tanto a Glenda*, puisqu'ils renvoient à quelque chose qui les dépasse, ils ne sont pas des éléments proprement référentiels, mais réellement textuels, qui racontent leur genèse, leur élaboration ; ainsi, l'araignée-mygale prend une valeur transtextuelle.
42. Cela nous conduit à conclure sur la nature éminemment littéraire, sur la *littérarité* du recueil, où le motif de la toile d'araignée désignerait les relations inter ou transtextuelles des textes entre eux : bref, l'araignée et sa production seraient en fait une métaphore des processus textuels qui l'ont engendrée, des relations de texte à texte entre le recueil, des parallèles que le lecteur (et non plus l'auteur) tisse entre les différents textes du recueil. L'activité de tissage de l'araignée nous mènerait ainsi à cette conclusion sur la nécessité de ne pas avoir une lecture strictement référentielle de l'œuvre. En d'autres termes, ce que dit le texte, ce que raconte le texte, ce sont les circonstances de sa production, de son élaboration, bref, ce sont les mécanismes par lesquels il a dû se déprendre de son contexte initial de production. Pour qu'un texte devienne littéraire, il a dû s'en extraire (par exemple, la dictature militaire argentine des années 70) et produire un texte partiel-

J. ROGER, « Les animaux, figures de transtextualité dans *Queremos tanto a Glenda* »

lement autonome par rapport à son contexte. Et, si l'on analyse le texte uniquement en ayant en regard le contexte, on dénie au texte toute dimension littéraire, on le renvoie à de la non-littérature.

43. Je terminerai par l'*incipit* de « Historias que me cuento » :

Me cuento historias cuando duermo solo, cuando la cama parece más grande de lo que es y más fría, pero también me las cuento cuando Niágara está ahí y se duerme antes que yo, se enrolla como un caracolito, y se duerme entre murmullos complacientes, casi como si también ella se estuviera contando una historia (Cortázar, 2016 ; 133).

44. Cette comparaison réfère bien sûr à Niágara dans un premier temps, à la position qu'elle prend dans son lit pour dormir (mais aussi, dans une certaine mesure, au sexe féminin). Elle prend une valeur métatextuelle également, puisque le premier paragraphe du conte est de plus « enroulé sur lui-même », il commence par « duermo solo », et se termine par ces mêmes mots. Notons en outre que le conte « Historias que me cuento » a une structure d'escargot : il débute par « me cuento historias » (*Ibidem*) et se termine par « las historias que me cuento » (*Ibid.*, 146), formant une véritable boucle textuelle entre le début et la fin de ce conte. Ce récit a, de plus, une valeur éminemment métatextuelle, sous la plume de Cortázar, qui dans une conférence lue à Cuba, publiée sous la forme d'un article sur la poétique du conte, qualifiait ce dernier de « caracol del lenguaje ». Dans «Algunos aspectos del cuento», il écrivait : « Ese género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano de la poesía en otra dimensión del tiempo literario. » (Cortázar, 1971 ; 404) Aussi l'escargot prend-il une valeur *sui generis* dans «Historias que me cuento», comme si Niagara racontait elle aussi un conte, mais il prend une valeur métatextuelle, poéticienne, qui renseigne le lecteur sur la poétique éminemment métaphorique du conte selon Cortázar.

45. Le conte comme « caracol del lenguaje » renvoie ainsi à la structure sphérique du conte que Cortázar a mis en œuvre dans la plupart des contes du recueil, comme il l'avait souligné dans ses conférences à Berkeley :

el cuento tiende tendencia a la esfericidad, a cerrarse sobre sí mismo: el cuento tiene la obligación interna, arquitectónica, de no quedar abierto sino de cerrarse como una esfera y guardar al mismo tiempo una especie de vibración que proyecta cosas fuera de él (Cortázar, 2017 ; 30-31 et *passim*).

J. ROGER, « Les animaux, figures de transtextualité dans *Queremos tanto a Glenda* »

46. L'image de l'escargot présente au début de « Historia que me cuento », a donc une valeur critique, métatextuelle, sur l'ensemble du recueil, comme c'est le cas par exemple avec « Tango de vuelta », « Texto en una libreta » ou « Recortes de prensa », qui forment une boucle sur eux-mêmes, comme le formait par antonomase « Continuidad de los parques », dans la continuité desquels ils s'inscrivent, bien entendu.
47. Le conte cortazarien, entre l'araignée et l'escargot : voici donc la leçon transtextuelle que nous donnent ces deux animaux, et, par extension les animaux dans *Queremos tanto a Glenda*. Un animal est certes un personnage, il est un élément de la diégèse, mais pas que : lorsqu'un animal apparaît dans un texte, il renseigne sur la nature même du texte qui l'a mis en scène, à savoir la transcendance textuelle du texte, bref, ce n'est plus (seulement) un animal : *c'est du texte*.

Bibliographie

BARTHES Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits* [1966], in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Seuil, 2002.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte* [1973], précédé de *Variations sur l'écriture* [1994], préface de Carlo Ossola, Paris, Seuil, 2000.

BERNÁRDEZ Aurora (Ed.), *Animalia*, Porrúa. Barcelona, 2005.

CORTÁZAR Julio, «Algunos aspectos del cuento», in *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 255, mars 1971.

CORTÁZAR Julio, *Queremos tanto a Glenda*, Buenos Aires, Alfaguara, 2013.

CORTÁZAR Julio, *Cuentos completos*, t. 2, Madrid, ed. De Bolsillo, 2016.

CORTÁZAR Julio, *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Buenos Aires, Alfaguara, 2017.

DE MORA VALCÁRCEL Carmen, «Orientación de los gatos (Apuntes para una poética)», in *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

J. ROGER, « Les animaux, figures de transtextualité dans *Queremos tanto a Glenda* »

FREUD Sigmund, *L'Homme aux loups. À partir de l'histoire d'une névrose infantile*, traduit de l'allemand par Janine Altounian et Pierre Cotet, préface de Patrick J. Mahony, Paris, Quadrige / Puf, 2009, 37.

GARCÍA LORCA Federico, *Romancero gitano*, ed. Víctor Fernández, Madrid, De bolsillo, 2017.