

## **“Changer la vie” : poétique du regard et redécouverte du quotidien dans *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar**

PAULA KLEIN

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

paulaklein.t@gmail.com

1. Dans *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, le questionnement sur les possibilités expressives du roman est indissociable de la volonté de produire un changement vital chez les lecteurs. La réflexion sur l'inadéquation entre les ambitions des écrivains et les contraintes des instruments littéraires à leur disposition constitue, en effet, un sujet récurrent chez Cortázar, au moins depuis la publication de son essai *Teoría del túnel* (1947) (cf. 1947 ; 2004 ; 42). L'auteur s'y interroge sur la transformation de la conception du « Livre » qui semble s'opérer depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans un essai intitulé *Notas sobre la novela contemporánea* (1948), il affirme que si le mépris du livre semble s'être intensifié pendant la période du surréalisme et du dadaïsme, ce « monstre [...] fait d'hétérogénéités » (1948 ; 2004 ; 193) qu'est le roman conserve encore des usages inédits capables de transformer les pratiques de lecture héritées.
2. La redécouverte du quotidien, compris comme une source d'*étrangeté*, un espace privilégié pour atteindre une perception esthétique de ce qui nous entoure, entraîne une série d'explorations littéraires qui méritent d'être analysées en détail. Cet article abordera la nouvelle économie de l'attention et la poétique du regard « descentrado » porté sur le quotidien par le personnage d'Horacio Oliveira. Pour cela, nous montrerons tout d'abord comment la conception du fantastique quotidien de Julio Cortázar est reliée dans *Rayuela* à une poétique du regard qui requiert l'avènement d'un « spectateur actif ». L'analyse des déplacements urbains ainsi que des figures littéraires du flâneur et du « chiffonnier » nous permettra, ensuite, de comprendre les modalités de fonctionnement de cette transformation du regard visée par Cortázar et exemplifiée à travers Oliveira. Dans un deuxième temps, nous nous concentrerons sur la manière dont les deux *topoi* du déplacement et de la collecte des déchets urbains se reflètent dans

les pratiques d'écriture cortazariennes. L'analyse de *Rayuela* à la lumière de son *Cuaderno de bitácora* ainsi que les déclarations de l'auteur concernant le dossier génétique du roman nous permettront, enfin, d'identifier deux figures d'écrivain : celle de l'écrivain d'un « journal de bord » qui enregistre le processus même de mise en forme du roman, et celle de l'écrivain en tant qu'archiviste ou compilateur de *Rayuela* comprise comme un « almanach » littéraire composé d'un mélange de fiction et de matériaux factuels.

### **1. Le déplacement immobile comme voie d'apprentissage : devenir un « espectador activo »**

---

3. Dans « Del sentimiento de no estar del todo », un texte rédigé à la fin des années 1960, Cortázar se sert de l'image de la « descolocación » pour définir sa tâche d'écrivain. Il explique « entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia [...] escribo por falencia, por descolocación » (1967 ; 2010 ; 21). Dans *Rayuela*, ce « sentiment de ne pas être tout à fait là » nous semble indissociable de la quête d'une nouvelle économie de l'attention envers le quotidien.

4. Par ailleurs, le parcours intellectuel et cartographique de Cortázar – d'Ixelles au quartier d'Avellaneda puis de Banfield, dans la province de Buenos Aires ; de Buenos Aires à Mendoza, pour ne mentionner que quelques-uns de ses premiers déplacements en Argentine –, nous permet d'associer ce sentiment de « descolocación » à son installation à Paris, en 1951. Dans une lettre au poète et essayiste cubain Roberto Fernández Retamar insérée dans *Último round*, l'auteur signale à ce propos :

De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad (Cortázar, 1994 ; 36-37)

5. Se servant de la dichotomie entre les postures littéraires incarnées par Mallarmé et Rimbaud, l'arrivée à Paris semble déterminer l'émergence d'un nouveau positionnement discursif chez l'auteur. La problématisation du lien entre vie et littérature évolue désormais en fonction des engagements intellectuels et politiques assumés à différentes époques de sa vie et notamment depuis son adhésion à la révolution cubaine entre 1959 et 1961 – dates du triomphe de la révolution et de son premier voyage à Cuba à titre privé. La lettre s'achève sur une revendication du lieu « décentré » ou excentrique

de Cortázar qui se définit comme un « escritor latinoamericano en Francia » (Cortázar, 1994 ; 55).

6. De même, la réflexion sur les états de « distraction » qui mènent vers cette « descolocación » constitue une pièce fondamentale de *Rayuela*. La quête existentielle et identitaire d’Horacio Oliveira à Paris nous semble reposer sur la création d’une poétique du regard orientée vers tout ce que nous ne percevons pas dans notre quotidienneté. En effet, quelle expérience peut mobiliser une véritable révolution vitale si ce n’est celle qui se cache dans les aspects les plus anodins et les plus familiers de notre existence ? Dans *Rayuela* le désir de transformer la vie est intrinsèquement lié à l’exploration de la ville, mais aussi à cette « anthropologie des poches » [« antropología de bolsillo »], mentionnée dans *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) et qui consiste à mettre en question, à scruter nos gestes quotidiens avec un regard critique et presque scientifique.
7. Si la thématique du voyage constitue un *topos* littéraire majeur chez Cortázar – depuis « le Malcolm » de *Los Premios* (1960) jusqu’au « voyage intemporel » des *Autonautas de la cosmopista* (1983) écrit avec sa compagne Carol Dunlop –, le motif du déplacement est traité dans *Rayuela* tantôt comme une possibilité d’échapper à un ordre des choses oppressant, tantôt comme une promesse de changement, de liberté face aux contraintes quotidiennes. Le motif du déplacement spatial détermine la structure même du roman – « Del lado de allá », « Del lado de acá », « De otros lados » – et semble être indissociable de la quête identitaire du protagoniste. Comme son auteur l’explique, le point de départ de l’œuvre fut le célèbre épisode 41, celui du « tablón » ou du « pont », considéré dans un sens métaphorique. Ce chapitre met en évidence les liens d’amitié, mais aussi de rivalité qui se créent à partir du triangle Horacio-Talita-Traveler. Cortázar l’explique dans le cours de littérature qu’il a donné à Berkeley :

[...] vi a dos personajes masculinos y a uno femenino enfrentándose antagónicamente en una situación totalmente absurda. Eso lo veía en Buenos Aires, en mi ciudad [...] ese personaje, Horacio Oliveira, lo estaba viendo como alguien que volvía a la Argentina después de una larga y complicada experiencia en Europa, un poco como yo mismo cada vez que iba a Buenos Aires cuando estaba viviendo en Francia (Cortázar, 2013 ; 206)

8. Le voyage d’Horacio est donc à la fois spatial et intérieur. Il comporte une quête métaphysique, existentielle et mémorielle pouvant aboutir à un retour à soi-même. Or, dans un texte de 1950 publié à titre posthume,

Cortázar aborde déjà la question du voyage et son lien paradoxal avec l'inconnu, mais aussi avec ce qui est le plus enraciné en nous. Il explique : « Le plaisir de voyager ne naît pas tant d'une entrée dans l'inconnu que du refus de l'habituel, ce qui dépasse le géographique et fait déjà partie de nous » (Cortázar, 1986; 2013 ; 81).

9. Si le motif du voyage est essentiel pour comprendre la structure du récit, à cheval entre Paris et Buenos Aires, il nous semble que la question du déplacement mérite d'être considérée également comme une transformation du regard. Il s'agit aussi bien pour Oliveira que pour l'auteur de créer une distance grâce à laquelle le familier puisse devenir étrange. L'idée de l'« ailleurs » – la supra-réalité ou le « Yonder » (99 ; 367) qu'Horacio ainsi que les membres du Club du Serpent aspirent à atteindre – n'est ainsi pas tant liée au lointain qu'au développement d'un regard « étranger » sur le quotidien. Considéré sous ce prisme, le simple changement de notre axe d'approche pourrait nous amener à percer la surface de l'habituel pour y découvrir la figure cachée dans le tapis, le « mandala » ou le « Centre ». En effet, selon les mots d'Horacio, ces moments « [...] de extrañamiento, de enajenación dichosa [...] lo precipitan a brevísimos tactos de algo que podría ser su paraíso [...] » (74 ; 317). Ces instants proches des illuminations profanes semblent par ailleurs liés à l'expérience urbaine des protagonistes.
10. Abandonner la routine afin de nous rendre sensibles à ces micro-révélation quotidiennes constitue ainsi le premier pas pour apercevoir tout ce qui est caché sous le voile de l'habituel. Nous lisons à ce propos dans *Rayuela* :

¿Por qué entregarse a la Gran Costumbre? [...] Así es como París nos destruye despacio, deliciosamente [...] una ciudad que es el Gran Tornillo, la horrible aguja con su ojo nocturno por donde corre el hilo del Sena, máquina de torturas como puntillas, agonía en una jaula atestada de golondrinas enfurecidas (73 ; 315).
11. De même, le champ sémantique de la « révélation » s'impose lorsqu'il s'agit d'évoquer les découvertes ou les « paravisiones » d'Horacio pendant ses flâneries sur le Quai des Célestins. Avec ce terme, le protagoniste évoque « una aptitud instantánea para salirme, para de pronto desde fuera aprehenderme, o de dentro pero en otro plano, como si yo fuera alguien que me está mirando » (84 ; 333). Et il ajoute : « como alguien que me está viviendo » (84 ; 334). Pendant ces moments-là, Horacio éprouve un senti-

ment de « déplacement » qui va au-delà de l'expérience spatiale à proprement parler. Comme il l'explique : « por un segundo soy el mundo, el plano de fuera, lo demás mirándome » (84 ; 334). Horacio passe ainsi du statut de sujet qui observe au statut de sujet d'observation. L'apprentissage du regard revendiqué dans *Rayuela* implique par conséquent un devenir soi-même des objets d'analyse. Chez Horacio, ce processus semble aussi intrinsèquement associé à son désir frustré de devenir écrivain. Face à l'échec, il faudrait « écrire pour se parcourir » comme l'affirmait Henri Michaux dans *Passages* (1950) : « J'écris pour me parcourir [...] Là est l'aventure d'être en vie ».

12. La posture vitale et existentielle adoptée par Horacio pourrait ainsi être considérée comme un véritable manifeste contre les formes d'action traditionnelles, un plaidoyer en faveur des « vertus passives ». Le protagoniste réduit « los gestos vitales al mero instinto de conservación, al ejercicio de una conciencia más atenta a no dejarse engañar que a aprehender la verdad » (3 ; 23) et pratique un « quietismo laico, [una] ataraxia moderada, [una] atenta desatención » (3 ; 23). Le développement de cette posture, caractérisée par la patience et l'attente, semble être le résultat de « la pasiva espera a la que vivía entregado desde su venida a París » (90 ; 343). Faisant l'éloge de la lenteur, du regard myope et étranger posé sur les choses quotidiennes, Horacio postule le besoin de devenir un « espectador activo » (90 ; 544) :

Se empieza a andar por la vida con el paso pachorriente del filósofo y del clochard, reduciendo cada vez más los gestos vitales al mero instinto de conservación, al ejercicio de una conciencia más atenta a no dejarse engañar que a aprehender la verdad (1 ; 35).

13. Cette pratique de « contemplation active » nous semble aller de pair avec une volonté de s'emparer du vide, compris, suivant la définition barthésienne du « rien », comme une forme d'activité « qui ne produit absolument rien, aucune rentabilité, même intérieure » (Barthes, 2003 ; 216).
14. Si, pendant les années 1970 et 1980, l'engagement politique se reflète de plus en plus dans l'œuvre de Julio Cortázar, l'attitude d'Oliveira se caractérise encore par une certaine méfiance envers toute forme d'action. Souvenons-nous de son monologue intérieur du chapitre 3 :

Hacer. Hacer algo, hacer el bien, hacer pis, hacer tiempo, la acción en todas sus barajas. Pero detrás de toda acción había una protesta [...] en todo acto había la admisión de una carencia, de algo no hecho todavía y que era posible

hacer [...] Creer que la acción podía colmar, o que la suma de las acciones podía realmente equivaler a una vida digna de este nombre, era una ilusión de moralista. Valía más renunciar, porque la renuncia a la acción era la protesta misma y no su máscara (3 ; 21-22).

15. Cet éloge du renoncement et de l'attente oppose Horacio au personnage de Ronald, l'Américain, qui incarne le type de l'homme pour qui « la acción puede darle un sentido a [la] vida » (28 ; 142). Horacio lui reproche sa confiance trop naïve dans l'action et son constant désir d'agir lorsqu'il affirme ironiquement : « Con lo bueno que sería irse a la calle y pegar carteles a favor de Argelia libre » (28 ; 142). Intervenant à la manière d'un médiateur dans le débat entre les deux personnages, Étienne, le peintre français, rétorque : « A lo mejor en el mismísimo centro hay un perfecto hueco » (28 ; 142). Cette discussion montre bien que l'histoire immédiate est un sujet toujours présent chez Cortázar, même dans un roman qui appartient plus à sa période « métaphysique » qu'à celle « historique », selon la propre périodisation qu'il adopte lui-même.
16. Par ailleurs, ce refus des modalités d'action et de révolte traditionnelles que nous venons d'évoquer mérite d'être analysé à la lumière de la conception du fantastique quotidien développée par l'auteur. Rappelons, suivant la réflexion de Jaime Alazraki, qu'à partir de *Bestiario* le fantastique entame une nouvelle relation avec le quotidien qu'il soumet au crible d'un regard capable d'en déceler l'étrangeté. Le « néofantastique » cortazarrien se fonde ainsi sur un nouveau type de regard qui imprègne les faits et les ambiances quotidiennes d'un voile étrange et inquiétant (cf. Alazraki, 1990 ; 21-33). Ce n'est donc pas tant l'irruption de phénomènes surnaturels, anormaux ou extraordinaires qui domine dans *Rayuela*, mais l'idée que la réalité est une éponge faite d'innombrables interstices pouvant dissimuler des facettes occultes et inattendues du réel.
17. Proche de la notion d'*ostranénie* et de celle de « défamiliarisation » du formaliste russe Victor Chklovski, Cortázar fait un plaidoyer en faveur de ce qu'il désigne comme des « aperturas sobre el extrañamiento ». Considéré sous le prisme de la notion de « distanciation » de Bertold Brecht selon laquelle « [d]istancier, c'est transformer la chose qu'on veut faire comprendre, [...] de chose banale, connue, immédiatement donnée, en une chose particulière, insolite, inattendue » (Brecht, 2000 ; 910), l'étrange émerge chez Cortázar à partir de la création d'une distance par rapport aux choses banales. Cette distanciation qui intervient dans le mécanisme du

fantastique cortazarien devient une métaphore spatiale puissante. L’auteur signale qu’il s’agit de créer, comme le font aussi l’Argentin Macedonio Fernández ou les français Francis Ponge ou Henri Michaux, des « instancias de una descolocación desde la cual lo solito cesa de ser tranquilizador » (Cortázar, 1967 ; 2010 ; 25). Selon Cortázar, dans son œuvre, « le fantastique se dégage du réel ou s’y insère » de manière subtile, presque interstitielle, provoquant une irruption de l’étrange au sein de l’habituel. Comme il l’explique dans un texte intitulé « El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica », il s’agit d’un glissement, d’un mouvement de « passage » :

Siempre he pensado que lo fantástico no aparece de una forma áspera o directa, ni es cortante, sino que más bien se presenta de una manera que podríamos llamar intersticial, que se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera (Cortázar, 1978 ; 2004 ; 134).

18. Ce sentiment du fantastique peut, par exemple, se produire « sin que haya una modificación espectacular de las cosas » (González Bermejo, 2013 ; 35). Dans un récit court de *Último round* (dès à présent noté *UR*) intitulé « Cristal con una rosa dentro », Cortázar explique à ce propos :

El estado que definimos como distracción podría ser de alguna manera una forma diferente de la atención, su manifestación simétrica más profunda situándose en otro plano de la psiquis: una atención dirigida desde o a través o incluso hacia ese plano profundo (*UR*, « Planta baja » ; 98).

19. Même quand ils sont consciemment voulus, ces effets de défamiliarisation et de distanciation prennent la forme d’une « distraction » qui entraîne « una apertura hacia lo inexplorado » et agissent comme un « amplificador de la capacidad perceptiva » (cf. Yurkievich, 1985 ; 82). Dans *Rayuela*, ces « distractions » sont d’ailleurs le résultat d’une « inquiétude » existentielle qui deviendra le trait caractéristique d’Horacio.

## **2. Le quotidien comme source d’étrangement : Lefebvre, le surréalisme, le situationnisme**

---

20. À la fois domaine de transformations esthétiques, sociales et politiques et terrain de l’aliénation, la notion de vie quotidienne mérite une analyse dans l’œuvre de Cortázar. Considéré en rapport avec les trois volets de la critique de la vie quotidienne du philosophe et sociologue marxiste Henri Lefebvre, le quotidien peut devenir le lieu d’un renouvellement poli-

tique, social et culturel. Dans son article de l'*Encyclopaedia Universalis* « Quotidien et Quotidienneté », le philosophe se demande :

Banalité ? Pourquoi la connaissance du banal serait-elle banale ? Le surréel, l'extraordinaire, le surprenant, voire le merveilleux, ne font-ils pas aussi partie du réel ? Pourquoi le concept de quotidienneté ne révélera-t-il pas l'extraordinaire de l'ordinaire ?

21. Caché sous le voile du répétitif et du cyclique, le quotidien cherche à s'évader des analyses et des approches qui tentent de le saisir. Proche de la conception du quotidien de Cortázar, le philosophe reprend au surréalisme l'idée que la vie quotidienne est un terrain propice pour déclencher une révolution des conditions de vie aliénantes. Les dadaïstes et surréalistes avaient, en effet, présenté le quotidien comme le lieu où toute politique de libération pouvait se jouer dans la modernité. Souvenons-nous que *Rayuela* commence, précisément dans cette veine surréaliste, par la flânerie urbaine d'Horacio qui se demande : « ¿ Encontraría a la maga ? » (1 ; 11).

22. Parallèlement Horacio déclare : « En París todo le era Buenos Aires y viceversa » (3 ; 23). Les allers et retours entre les deux villes sont un signe distinctif de sa quête existentielle. Ce sont les mots d'Horacio : « Me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo » (1 ; 14). La question du hasard contrôlé rapproche aussi les flâneries d'Horacio et de la Maga de celles de Breton et Nadja. Nous lisons à ce propos :

Los encuentros eran a veces tan increíbles que Oliveira se planteaba una vez más el problema de las probabilidades [...] a Oliveira le fascinaban las sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más elementales. Lo que para él había sido análisis de probabilidades, elección o simplemente confianza en la rabdomancia ambulatória, se volvía para ella simple fatalidad (6 ; 34).

23. Or, les parcours urbains sont souvent chez Cortázar l'occasion d'un « passage » vers l'étrange ou le fantastique. Pensons, par exemple, à la rencontre avec la pianiste Berthe Trépat ou avec la clocharde Emmanuèle, ces deux « monstres » féminins de *Rayuela*. L'idée du « saut », voire du « passage », vers le fantastique apparaît aussi dans le *Cuaderno de bitácora*, notamment dans l'un des chapitres qui n'ont finalement pas été publiés dans le roman. Dans le chapitre intitulé « No todo el mundo... », le narrateur mentionne le pont de l'« Avenida San Martín » comme un de ces lieux

où Oliveira « se largaba solo cuando no estaba de guardia en la clínica ». Ce pont, qui évoque d'ailleurs celui créé par le plancher de bois qui connecte les deux fenêtres des Travaler et d'Oliveira dans le chapitre 41 de *Rayuela*, « le abría una esperanza de desembocar en algún territorio insólito, digamos Baltimore o la Place Monge » (Cortázar, 1991 ; 529-530).

24. En effet, ce goût pour les flâneries rapproche Cortázar aussi bien des surréalistes que des situationnistes, qui vont eux aussi tenter de déceler ce que la ville a d'inconnu et d'étonnant sous l'apparence du familier. Des procédés comme la *dérive* – « une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées » (*L'Internationale situationniste*, 1981 ; 1997 ; 51) – ou le *détournement* – une pratique impliquant un changement d'échelle qui rend perceptible un phénomène ou un objet jusqu'alors inaperçu – vont influencer Cortázar.
25. Cet impératif de trouver l'extraordinaire au sein de l'ordinaire se reflète aussi bien dans les promenades d'Horacio et de la Maga que dans la pratique du ramassage de « restes », dans la collecte de déchets urbains à laquelle se livrent les deux personnages dans la première partie du roman. Véritables chiffonniers romanesques, ils vont transformer leurs flâneries parisiennes en exercices visant à redonner de la valeur à tout ce que l'on considère d'habitude comme des déchets.

### **3. Horacio et la Maga : des « chiffonniers » littéraires**

26. Figure littéraire majeure, d'Eugène Sue à Baudelaire en passant par le *Livre des passages* de Walter Benjamin, le personnage du « chiffonnier » est capable de repérer de la valeur là où le reste des gens ne voit que des rebuts. Benjamin reprend à son compte la figure du chiffonnier littéraire décrite auparavant par Baudelaire :

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts (Benjamin, 2009 ; 365)

27. Dans la lecture que Benjamin fait de Baudelaire, le chiffonnier se distingue du flâneur, ce dandy d'intérieur privilégiant la pratique urbaine des « passages », en ce que sa marche possède un sens économique. Le chiffonnier procède à un recyclage avant la lettre de déchets urbains pouvant rede-

venir des matières premières. Ce personnage des bornes de la ville trouve ainsi dans l'activité de la collecte et du tri un substitut économique productif à l'activité de mendiant. De sorte que, contrairement au flâneur qui célèbre la marche oisive dans la ville tout en échappant au mandat capitaliste de se rendre utile à quelque chose, le chiffonnier guette les objets abandonnés et redonne de la valeur à ce qui était perçu comme inutilisable. Dans l'optique benjaminienne, à la manière des ruines qui relèvent de ce qui survit du passé dans le présent, les objets et les déchets qui intéressent le chiffonnier sont ancrés dans deux temporalités différentes. Ce personnage se situe ainsi dans une posture ambiguë : entre la nostalgie d'un passé irrécupérable et une attitude optimiste et confiante envers le futur.

28. Voyons donc comment Horacio et la Maga se rapprochent des « chiffonniers » dans le roman. Voici les mots d'Horacio :

No es fácil hablar de la Maga que a esta hora anda seguramente por Belleville o Pantin, mirando aplicadamente el suelo hasta encontrar un pedazo de género rojo. Si no lo encuentra seguirá así toda la noche, revolverá en los tachos de basura, los ojos vidriosos, convencida de que algo horrible le va a ocurrir si no encuentra esa prenda de rescate [...] (1 ; 15).

29. Cette quête *a priori* dépourvue de sens de la Maga, qui vise à trouver un morceau de tissu rouge, se reflète ensuite dans celle d'Horacio qui, lors de son arrivée à Paris : « juntaba alambres y cajones vacíos en las calles de la madrugada y fabricaba móviles, perfiles que giraban sobre las chimeneas, máquinas inútiles que la Maga me ayudaba a pintar » (2 ; 17). Or, il ne s'agit pas uniquement pour ces personnages de changer la valeur des choses considérées comme jetables en les réinvestissant en quelque chose de nouveau. Ces choses banales telles que les « piolines » et les « rulemanes » qu'Horacio installe dans sa chambre comme un piège défensif construit à la façon d'une toile d'araignée dans le chapitre 56, semblent être au point de départ de cette nouvelle économie de l'attention évoquée précédemment. Le pari consiste à retrouver l'étrange et le merveilleux au sein même de l'habituel.

30. Le dispositif d'observation du quotidien mis en œuvre dans *Rayuela* rappelle, d'ailleurs, celui qu'une décennie plus tard Georges Perec met en place dans « Choses communes », son projet sur l'« infra-ordinaire ». Parmi les techniques littéraires d'enregistrement du présent utilisées par ces deux écrivains, la notation – comprise comme l'énonciation et la mise par écrit de faits de nature visuelle – et la transcription – le « prélèvement

d'énoncés préalablement entendus ou lus avant d'être recopiés » – occupent un rôle essentiel dans *Rayuela*. Cortázar mentionne dans ses conférences comment cette technique de notation en temps réel d'« impressions » et de petits incidents devient utile lors de la rédaction de son roman. Il affirme ainsi dans un entretien avec Omar Prego : « tenía en los cajones encima de las mesas y demás, en París, montones de papelitos y libretitas donde, sobre todo en los cafés, había ido anotando cosas, impresiones » (Prego, 1984 ; 154). Dans le chapitre 23, après avoir assisté à l'accident d'un vieillard renversé dans la rue – nous apprenons plus tard qu'il s'agit de Morelli –, le narrateur s'attarde sur une longue description visuelle de tout ce que Horacio perçoit depuis un bar lorsqu'il regarde vers un coin de rue quelconque :

[...] Oliveira se había puesto a mirar lo que ocurría en torno y que como cualquier esquina de cualquier ciudad era la ilustración perfecta de lo que estaba pensando y casi le evitaba el trabajo [...] Los albañiles, los estudiantes, la señora, el clochard y en la casilla como para condenados a la picota, LOTERIE NATIONALE, una vieja de mechas irredentas brotando de una especie de papalina gris, las manos metidas en mitones azules, TIRAGE MERCREDI, esperando sin esperar el cliente, con un brasero de carbón a los pies, encajada en su ataúd vertical, quieta, semihelada, ofreciendo la suerte y pensando vaya a saber qué [...] (23 ; 92).

31. Les similitudes entre ce long passage de notation et de transcription et le projet de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975) de Perec sont remarquables. Perec se consacre dans ce texte à noter et à transcrire en temps-réel tout ce qui se passe pendant trois journées successives place Saint-Sulpice depuis différents points d'observation. Il conçoit ce livre comme un journal de bord de l'expérience permettant d'enregistrer et de documenter les comportements des gens, les habitudes des passants et tout ce qui fait partie de l'environnement urbain. Aussi bien chez Cortázar que chez Perec, ces tentatives d'enregistrement du quotidien reposent sur une écriture neutre et sur la mise en œuvre d'une série de protocoles d'écriture qui rapprochent les textes de véritables expériences scientifiques. Elles visent à saisir quelque chose d'inattendu, à renouveler notre regard par un changement de distance capable de rendre l'habituel digne d'intérêt. Attardons-nous, pour finir, sur la manière dont cette collecte et réutilisation de divers types de documents, notes, citations et transcriptions rapproche l'œuvre d'une archive du quotidien.

#### 4. Des modèles à l'œuvre : l'almanach, la « malle », le « scrapbook »

---

32. Anti-roman ou roman « à rebrousse-poil » (Cortázar, *Cartas*, 2012 ; 335), *Rayuela* met en œuvre une série de stratégies narratives afin de faire éclater l'objet livre conçu comme un tout linéaire et fermé. Suivant les techniques du collage dont les poètes cubistes ont été des précurseurs, l'auteur vise à créer un effet de lecture alinéaire, discontinue et fragmentaire dans laquelle les chapitres littéraires alternent avec des passages plus théoriques – des « Morellianas » –, des citations et des transcriptions de matériaux factuels.
33. Dans le *Cuaderno de bitácora*, un carnet de travail autographe offert à Barrenechea en 1963 et composé de 164 feuillets recto-verso, l'auteur exprime le souhait que son texte ne soit pas appelé « roman ». Ainsi, il considère successivement les noms de « Mandala » ; « Almanaque » ; « log-book » et « Disculibro » (Cortázar, 1991 ; 448) avant de se décider pour le titre définitif. Le dossier génétique de *Rayuela* est constitué d'un dactylogramme rédactionnel avec 653 feuillets – dont deux pages incluent des coupures de journaux et de magazines – ; de deux feuillets de notes ; de quatre chapitres supplémentaires repris en fac-similé dans l'édition critique de la collection Archivos sous les titres : « Para Olivera », « Maga », « Maga II » et « No todo el mundo » –, des feuilles volantes dactylographiées ; d'un dactylogramme de mise au net et des épreuves corrigées<sup>1</sup>.
34. De plus, Cortázar revendique le « désordre organisé » comme méthode de composition. Le travail d'agencement des divers matériaux qui intègrent *Rayuela* nous confronte à un long processus d'écriture qui n'aboutira qu'une fois la première ébauche du texte finalisée. C'est ce que l'auteur explique dans son cours de littérature à Berkeley :

Entre el año 52 y el 55 o 56 no escribí nada más que cuentos pero en distintas circunstancias y en distintos lugares iba llenando páginas con instantáneas, recuerdos de cosas, invenciones a veces, todo muy calcado de mi experiencia cotidiana en la ciudad, en Francia, en París concretamente. No tenía la menor idea de que alguna vez esos papeles iban a formar parte de un libro: se iban quedando como quedan todos nuestros papeles cuando se nos cruza algo por la cabeza y nos gusta con frecuencia anotarlo y lo guardamos no sabemos bien por qué, pero ahí queda (Cortázar, 2013 ; 204-205).

1 Pour une liste exhaustive des pièces données à Barrenechea, voir les archives de la collection latino-américaine Nettie Lee Benson de l'Université d'Austin-Texas. À propos du dossier génétique de *Rayuela* voir Constantín, 2009 ; 155-165.

35. Concernant l’agencement et la mise en ordre de ces matériaux hétérogènes, l’auteur explique dans ses entretiens avec Ernesto González Bermejo : « Ningún plan; si alguna cosa no ha respondido a un plan es *Rayuela*. Los capítulos se fueron acumulando » (González Bermejo, 2013 ; 54). Cortázar parle de « un mosaico, como un *patchwork* » (Cortázar, 2013 ; 206) puis il affirme :

Quando terminé de escribir la novela propiamente dicha tenía una pila de elementos accesorios: citas literarias, fragmentos de poemas, anuncios periodísticos, noticias de policía ; había de todo. [...] No los puedo poner al final como un apéndice [...] Comprendí que el único sistema viable era crear un sistema de intercalación de esos elementos en la narración novelesca (Cortázar, 2013 ; 207).

36. Il s’agit davantage d’un travail de relecture et de réagencement des divers matériaux :

Sólo cuando tuve todos los papeles de *Rayuela* encima de una mesa, es decir, toda esa enorme cantidad de capítulos y fragmentos, sentí la necesidad de ponerle un orden relativo (Prego, 1984 ; 151).

37. Selon le critique argentin Saúl Yurkievich, Cortázar est « le premier romancier hispano-américain à avoir exploité sérieusement la technique du collage-montage-assemblage de matériaux textuels composites » (cf. Yurkievich, 1994 ; 107). Paradoxalement, ce sont les parties les plus métatextuelles du roman qui s’avèrent les plus perméables à l’intrusion du réel sous forme de transcriptions de documents ou de citations. Cortázar affirme que la méthode de composition de *Rayuela* subit l’influence des écrits parcelaires qu’il accumulait depuis 1951 : « montones de papелitos y libretitas donde, sobre todo en los cafés, había ido anotando cosas, impresiones » (Prego, 1984 ; 144). Il décrit alors un travail « en parallèle », une imbrication entre l’écriture littéraire et le collage de ces documents divers : « Cuando interrumpía la parte narrativa leía el diario y me encontraba con algo que me llamaba la atención, lo pegaba y lo copiaba en “moreliana” » (Prego, 1984 ; 52).

38. Le *Cuaderno de bitácora* garde la trace de ces multiples ébauches d’écriture et montre à quel point *Rayuela* peut être considéré comme une œuvre-archive de la quotidienneté de l’écrivain, comme l’analyse Beatriz Sarlo :

el *Cuaderno* es un depósito de materiales: citas, reflexiones, nombres, sueños, mapas, itinerarios, pianos. Es el scrapbook [álbum de recortes] del escritor de *Rayuela*, que luego, en parte, se convertirían en la zona scrapbook de los

capítulos (im)prescindibles de la novela. Abundan los testimonios sobre el gusto cortazariano por la palabra y el objet trouvé (Sarlo, 1985 ; 941).

39. De même, nous lisons dans le *Cuaderno* : « Log book [d]e ningún modo admito que esto pueda llamarse una novela. Lllamaré (subtítulo) ALMANAQUE » (Cortázar, 1991 ; 473). En effet, cette idée du *scrapbook* et du livre « almanach », présente aussi dans ses miscellanées – une série de textes construits à partir du collage d’éléments hétérogènes que Cortázar produit vers la deuxième moitié des années 1960 – accompagne l’auteur depuis la conception de *Rayuela*. Rappelons ainsi que ses deux miscellanées, *La vuelta al día en ochenta mundos* et *Último Round*, publiées après *Les discours du pince-gueule* (1966) – un texte écrit en français avec des illustrations du peintre Julio Silva –, ne font qu’accentuer les expérimentations autour du collage, technique que Cortázar reprend des dadaïstes, voire des surréalistes<sup>2</sup>. Il faudra pourtant attendre la publication de *Libro de Manuel* en 1973 pour trouver une forme encore plus radicale de mélange entre fiction et documentation.
40. Pour ce qui est des « almanachs » lus par Cortázar pendant son enfance, mentionnons : *El almanaque del mensajero* publié à Buenos Aires par Sundt entre 1901 et 1931, date à laquelle il change d’éditeur ; *L’almanach Hachette* selon le modèle de l’encyclopédie populaire, le *Tesoro de la juventud*, l’*Almanaque Peuser del viajero* ainsi que les *Viajes extraordinarios* de Jules Verne (cf. Ferro, 2014 ; 7) ou encore *L’Almanach du Père Ubu* d’Alfred Jarry, calendrier pataphysique publié entre 1898 et 1901. Puisque l’almanach suggère l’idée de compilation, il renvoie à une figure d’écrivain proche de celles du collectionneur ou de l’archiviste, des figures mises en avant dans *Rayuela* : « Facetas de Morelli, su lado Bouvard et Pécuchet, su lado compilador de almanaque literario (en algún momento llama «Almanaque» a la suma de su obra) » (66 ; 303).

2 Pour des études sur la technique du collage chez Cortázar ainsi que sur ses influences, voir : Saúl Yurkievich, « El collage literario: genealogía de *Rayuela* », art. cit., p. 107-121 ; Carolina Orloff, « The politics of collage » (Chap. 3 «Literature in the Revolution») dans *The Representation of the political in selected writings of Julio Cortázar*, Woodbridge, Suffolk, UK/ Rochester, NY, Tamesis, 2013, p. 133-155. Voir, enfin : María Lourdes Dávila, « El pintoresco almanaque “posmoderno”: *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Ultimo Round* » (Partie II), dans *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, p. 77-178.

41. Pensons, par exemple, à la traduction d'un extrait de l'Almanach Hachette intitulé « El jardín de flores » et dont le sous-titre est « Petite encyclopédie populaire de la vie pratique », transcrit dans le chapitre 134 de *Rayuela*.
42. En tant qu'*alter ego* de l'écrivain, le personnage de Morelli propose les métaphores de l'« almanach », le « livre-album » ou le « scrapbook » pour désigner son projet de livre. Or, l'idée de la collection de matériaux hétérogènes ne doit pourtant pas occulter le deuxième visage du *Cuaderno de bitácora*, à savoir : un journal du roman comme *work in progress*, un carnet de travail mais aussi un compte-rendu de l'évolution du projet de *Rayuela*. Dans une scène de mise en abyme méta-littéraire qui rappelle la confection de l'« album » dans *Libro de Manuel*, nous voyons Wong, Ronald, Babs et Étienne en train de ranger une série de papiers désordonnés chez Morelli, dans ce que le narrateur nomme la « cocina del escritor » (91; 346). Du fait de cet aspect de « malle » de documents ordinaires, le *Cuaderno* se présente à la fois comme une archive de la quotidienneté et comme un carnet de route du processus d'écriture de *Rayuela*.
43. Par ailleurs, la conservation de ces documents ordinaires semble répondre à un projet mémoriel qui consiste à laisser une trace de la mémoire en ce qu'elle a de mineur et de quotidien. Tel qu'Oliveira l'explique au début du roman, il est convaincu que :
- el recuerdo lo guarda todo y no solamente a las Albertinas y a las grandes efemérides del corazón y de los riñones, me obstinaba en reconstruir el contenido de mi mesa de trabajo en Floresta, la cara de una muchacha irrecordable llamada Gekrepten, la cantidad de plumas cucharita que había en mi caja de útiles de quinto grado, y acababa temblando de tal manera y desesperándome (porque nunca he podido acordarme de esas plumas cucharitas sé que estaban en la caja de útiles, en un compartimento especial, pero no me acuerdo de cuántas eran ni puedo precisar el momento justo en que debieron ser dos o seis) (1 ; 14).
44. Le désir d'atteindre une mémoire toute puissante, totale, capable d'amasser les moindres détails et les anecdotes de tous les jours devient un motif récurrent du roman. Par exemple, suite à sa rencontre avec Berthe Trépat lors du concert de piano, Horacio essaie de recomposer la journée vécue sans pour autant faire de la « littérature » : « [...] volvió a la memoria del día, a un recuento aplicado y minucioso de todos los minutos de ese día » (23 ; 108). L'effort d'anamnèse autour de ces souvenirs inessentiels

qui reviennent souvent vers l'enfance à Banfield – il s'agit d' Olavarría dans le roman –, parcourt le roman :

Con un enorme esfuerzo, reuniendo imágenes auxiliarse, pensando en olores y en caras, conseguí extraer de la nada un par de zapatos marrones que había usado en Olavarría, en 1940. Tenían tacos de goma, suelas muy finas y cuando llovía me entraba agua hasta el alma. Con ese par de zapatos en la mano del recuerdo, el resto venía solo: la cara de doña Manuela, por ejemplo, o el poeta Ernesto Morroni. Pero los rechazaba porque el juego consistía en recobrar tan sólo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido. Temblando de no ser capaz de acordarme, atacado por la polilla que propone la prórroga, imbécil a fuerza de besar el tiempo, terminaba por ver al lado de los zapatos una latita de Té Sol que mi madre me había dado en Buenos Aires. Y la cucharita para el té, cuchara-rationera donde las lauchitas negras se quemaban vivas en la taza de agua lanzando burbujas chirriantes (1 ; 14).

45. Ces recueils de souvenirs constituent des procédés courants dans *Rayuela*. La volonté d'enregistrer ces souvenirs dont l'évocation provoque un sentiment nostalgique se trouve à la base de la démarche mémorielle d'Horacio. Aussi, on assiste souvent à un assemblage harmonieux entre le souvenir et la réalité comme, par exemple, celui qui se produit pendant les instants qui précèdent le réveil avec la juxtaposition entre le « jardin de Burzaco », « el olvidado pueblo bonaerense y la rue de Sommerard » où Horacio dort auprès de la Maga, à Paris (123 ; 405). Rappelons que ce chapitre correspond à la page 23 du manuscrit du *Cuaderno de bitácora* où Cortázar précise : « Convicción de la unidad de la casa (Banfield + Pierre Leroux) ». Soulignons, en ce sens, le parallélisme avec les procédés d'écriture de son *alter ego* Morelli qui aspire à ce que « la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos del tapiz [...] » (109 ; 386). Entre l'intime et le banal, les souvenirs d'Horacio nous semblent « cristalliser » dans un autoportrait d'époque qui se dresse à la lisière de la mémoire personnelle et collective.

## 5. Conclusion

---

46. Dans *Rayuela*, la quête d'une nouvelle poétique du regard est indissociable du désir de son auteur de transformer le lecteur et l'objet-livre. Le développement de cette posture vitale que nous avons décrite, d'après les réflexions d'Horacio, comme celle d'un « spectateur actif » nous conduit inévitablement à réfléchir sur l'avènement du « lecteur actif » ou « cri-

tique » en tant que modèle pour ce que Cortázar nomme « l'homme nouveau ». Pour Horacio, personnage qui représente l'incarnation romanesque de ce lecteur souhaité, la « quête » – amoureuse, identitaire, existentielle – et le désir d'atteindre le « Centre » sont ses buts principaux, ceux qui peuvent l'amener à réinventer tout ce qui l'entoure, à dépasser la réalité prosaïque pour saisir, ne serait-ce que de manière éphémère, la supra-réalité ou le « Yonder ». Dans une lettre à son ami le poète Fredi Guthmann (1911-1995), l'auteur souligne combien sa « sensibilidad poética » et sa « sed metafísica » se reflètent dans le protagoniste de *Rayuela*. Or, contrairement à Guthmann qui cherchait sa rédemption personnelle dans les « Chemins d'Orient » Oliveira croit, « [...] y en eso se parece a Rimbaud), *qu'il faut changer la vie pero sin moverse de ésta* » (Cortázar, *Cartas*, 2012 ; 283).

## **Bibliographie**

---

### **Corpus primaire**

CORTÁZAR Julio, *Rayuela* (1963), ed. crítica Julio Ortega, Saúl Yurkievich coord., Madrid, CSIC, Colección Archivos, 1991.

CORTÁZAR Julio, Ana María Barrenechea, *Cuaderno de bitácora*, dans *Rayuela* (1963), ed. crítica Julio Ortega, Saúl Yurkievich coord., Madrid, CSIC, Colección Archivos, 1991, p. 469-53.

CORTÁZAR Julio, *Teoría del túnel*, dans *Obra crítica 1*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, 2004. Saúl Sosnowski (ed.). p. 42. Notre traduction.

CORTÁZAR Julio, *Notas sobre la novela contemporánea* (1948), dans *Obra crítica 2*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, 2004. Jaime Alazraki (ed.).

CORTÁZAR Julio, « El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica » (1978 ; 1983), in *Obra crítica 3*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, 2004. Saúl Sosnowski (ed.), p. 119-150.

CORTÁZAR Julio, « Del sentimiento de no estar del todo », in *La vuelta al día en ochenta mundos*, [México, Siglo XXI Editores, 1967], Hong Kong, Editorial RM, 2010.

CORTÁZAR Julio, « Carta a Roberto Fernández Retamar », in *Obra crítica 3*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 36-37.

CORTÁZAR Julio, « Lettre à Paco Porrúa », 5 janvier 1963 ; « Carta a Fredi Guthmann », París, 6 juin 1962 », in *Cartas 1955-1964*, vol II, [1<sup>o</sup> ed], Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012. p. 335-339.

CORTÁZAR Julio, *Diario de Andrés Fava*, (rédigé pour *El Examen* en 1950, 1<sup>era</sup> ed. 1986), 2<sup>da</sup> ed., Buenos Aires, Aguilar/Altea/Taurus/ Alfaguara, 2013.

CORTÁZAR Julio, *Último Round*, [México, Siglo XXI Editores, 1969], Hong Kong, Editorial RM, 2010.

### **Bibliographie secondaire :**

ALAZRAKI Jaime, « ¿Qué es lo neofantástico? », *Mester*, vol. XIX, n° 2, Automne 1990, p. 21-33.

ALAZRAKI Jaime, « Esthétique du discontinu et du fragmentaire, le collage » in *Cahiers de Poétique comparée*, Paris, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, vol. 9, p. 101-121.

BARTHES Roland, *La Préparation du roman*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris, Cerf, 2009.

BRECHT Bertold, « L'effet de distanciation, procédé de la vie quotidienne », in *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de J-M. Valentin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 910.

CONSTANTIN Danielle, « Rayuela de Julio Cortázar : intertexte, avant-texte, épitexte », in *Le moi et ses modèles. Genèse et transtextualités* (Véronique Montémont et Catherine Viollet, dir.), Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009, p. 155-165.

DÁVILA María Lourdes, « El pintoresco almanaque “posmoderno”: *La vuelta al día en ochenta mundos y Último Round* » (Partie II), in *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, p. 77-178.

FERRO Roberto, « Julio Cortázar entre viajes y bibliotecas », *Revista Letral*, n° 12, 2014, p. 1-20.

GONZÁLEZ BERMEJO Ernesto, *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones de Julio Cortázar* (1977), Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2013. *L'Internationale Situationniste* (1981), Paris, rééd. Fayard, 1997.

P. KLEIN, « “Changer la vie” : poétique du regard... »

LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne* (1947), Paris, l'Arche, 1958 (Extraits).

MONTALDO Graciela, « Contextos de producción », in Julio Cortázar, *Rayuela*, (Julio Ortega et Saúl Yurkievich eds.), Madrid, Ed. Unesco, 1991, p. 583-596.

ORLOFF Carolina, « The politics of collage » (Chap. 3 « Literature in the Revolution »), in *The Representation of the political in selected writings of Julio Cortázar*, Woodbridge, Suffolk, UK/ Rochester, NY, Tamesis, 2013, p. 133-155.

PREGO Omar, *Cortázar Julio, La fascinación de las palabras*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1984.

SARLO Beatriz, « Releer *Rayuela* desde *El cuaderno de bitácora* », *Revista Iberoamericana*, vol. LI, n° 132-133, Juillet-décembre 1985, p. 939-952.

YURKIEVICH Saúl, « El collage literario : genealogía de *Rayuela* », in *Julio Cortázar: mundos y modos*, Madrid, Anaya & Mario Muchnick, 1994, p. 107-127.

ZENETTI Marie-Jeanne, *Factographies : l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.