

Du jeu dans la machinerie. À propos de « Texto en una libreta » (*Queremos tanto a Glenda*)

BENOÎT COQUIL

UNIVERSITÉ PARIS EST CRÉTEIL

coquilb@gmail.com

1. On pourrait sans trop de peine modéliser le foisonnant ensemble que composent les contes de Julio Cortázar sous la forme d'une constellation, ou bien d'un plan de métro où des lignes entrecroisées figureraient les *leit-motive* thématiques majeurs. À la lecture de certains recueils, plus variés que d'autres, on est tenté de tisser des liens, lointains ou non, avec l'inter-texte cortazarien. C'est le cas avec *Queremos tanto a Glenda*, l'avant-dernier recueil de Cortázar, dont l'éclectisme manifeste pousse à reconstituer des unités thématiques de façon « centrifuge », en outrepassant les limites du livre. Un plan de métro subjectif partant de *Glenda* relierait ainsi « Orientación de los gatos » avec « Axolotl » (dans *Final del juego*) par la ligne « regard insondable de l'autre », de même que « Tango de vuelta » nous ramène au célèbre « Casa tomada » suivant l'axe « invasion de l'espace domestique », et « Historia con migalás » à « La puerta condenada » par la ligne « contiguïté de la menace ». Ou bien encore la piste « meurtre de l'objet du désir », qui va de « Queremos tanto a Glenda » à « Las Ménades ».
2. Mais pour suspendre ici la cartographie sans fin du rhizome cortazarien, admettons que, malgré sa diversité interne, *Glenda* offre toutefois quelques constantes. S'il est vrai que nombre des nouvelles du recueil s'offrent comme des récits noirs, parfois macabres, qui misent sur une inquiétante étrangeté (sans que n'y survienne toutefois quoi que ce soit de proprement surnaturel) deux d'entre elles se distinguent par le fait qu'elles évoquent, de façon explicite pour l'une (« Recortes de prensa ») et implicite pour l'autre (« Graffiti »), la répression politique que connaît l'Argentine à la fin des années 1970. Ce n'est pourtant pas la première apparition de la violence de l'État policier dans les fictions brèves de l'auteur : dans le recueil précédent, *Alguien que anda por ahí*, publié en 1977, deux contes

frappaient déjà par leur teneur éminemment politique et leur charge dénonciatrice. Il s'agissait de « Segunda vez » d'une part, dans lequel une administration aliène les individus et les fait mystérieusement disparaître, et d'autre part « Apocalipsis de Solentiname », qui aborde la répression de la communauté chrétienne dans les îles nicaraguayennes de Solentiname par le régime de Somoza. Du fait de ces deux récits, la publication du recueil en Argentine est interdite par la junte militaire récemment installée au pouvoir : le recueil paraît en espagnol au Mexique et les deux nouvelles sont traduites et publiées la même année en français dans des périodiques. « La deuxième fois » apparaît dans le numéro de mai 1977 du *Monde diplomatique*, ce qui en souligne la portée politique et contestataire. Le cas de *Queremos tanto a Glenda*, trois ans plus tard, est quelque peu différent : Cortázar est conscient que, du fait du contenu de certaines nouvelles, il ne pourra pas non plus le publier en l'état en Argentine et ne cherchera pas à le faire. C'est à contrecœur qu'il fait à nouveau appel à une maison d'édition mexicaine, s'éloignant un peu plus encore du lectorat argentin, comme il l'écrit dans une lettre adressée depuis New York à sa mère, restée en Argentine :

En París terminé un nuevo libro de cuentos, que serán publicados dentro de pocos meses por una editorial mexicana. Esta vez no puedo darlos a mi editor argentino porque hay algunos cuentos que no podrían publicarse en las condiciones actuales, de modo que tengo que recurrir a otro editor como ya me pasó con el otro libro de cuentos. Me da mucha pena, porque sé que el libro no podrá ser leído allá, pero sigo pensando que las cosas no tienen por qué durar siempre, y en todo caso yo debo seguir mi camino tal como lo he trazado hace mucho. Sé que me comprenderás (Cortázar, 2000 ; 1680).

3. Plusieurs critiques ont souligné la spécificité de « Graffiti » et « Recortes de prensa » en tant que récits du terrorisme d'État, les isolant parfois ainsi du reste du recueil. Un autre récit, pourtant, s'en rapproche en terme de référentialité à la situation politique argentine de l'époque, mais cette lecture politique semble moins évidente que pour les deux autres textes : il s'agit de « Texto en una libreta », conte qui ouvre la deuxième partie du recueil, et précède d'ailleurs « Recortes de prensa ». Moins distinctement « politique », « Texto en una libreta » est également un récit dont l'appartenance au genre fantastique n'est pas aussi manifeste que des contes plus anciens où le surnaturel se donne à lire sans détours, ou bien que certains contes du recueil dans lesquels on reconnaît des motifs propres au fantastique quotidien de Cortázar (« Historia con migalás », par exemple). En revanche, le doute du lecteur, paramètre central du genre, rat-

tache fondamentalement le conte au fantastique, et s'applique à tous les niveaux du conte : le statut narratif du récit établi par le narrateur, le narrateur lui-même et la véracité de ce qu'il avance, l'identité des individus qui font l'objet de son enquête ainsi que les mobiles éventuels de leur étrange machination. On tâchera ici de signaler ces zones de doute, et l'on étudiera comment s'articule une cosmovision fantastique (dans laquelle les souterrains du métro, espace récurrent chez Cortázar, constituent le lieu de la *otredad*) avec l'éventuelle figuration d'une situation de répression politique, au sein d'un conte toutefois moins référentiel que d'autres de la même époque.

4. C'est le métro de Buenos Aires qui constitue le cadre spatial de « Texto en una libreta », et plus précisément la ligne A, première ligne de la ville, inaugurée en 1913, surnommée pendant un temps « El Anglo » (comme dans le conte) du nom de la compagnie de construction *Anglo Argentina*, et qui traverse la ville sur un axe est-ouest. Elle a pour terminus, d'un côté le point nodal et symbolique du centre politique de la capitale (la Plaza de Mayo), et de l'autre, à l'époque de la diégèse, c'est-à-dire au milieu des années 1940, l'arrêt « Primera Junta », dans le quartier plus périphérique de Caballito. Le récit débute avec la description d'une étude statistique sur les usagers de la ligne de l'Anglo dont prend connaissance le narrateur : pendant une semaine à Buenos Aires, les entrées et les sorties à chaque station de la ligne ont été comptabilisées. Mais ce comptage a révélé d'étranges irrégularités : un jour de la semaine, il se trouve que le nombre de personnes ressorties à la surface était inférieur à celui des personnes entrées, tandis que le surlendemain, il y avait parmi les usagers sortants une personne comptabilisée de plus que parmi les entrants. Ces troublantes anomalies statistiques, connues uniquement de l'inspecteur en chef de la police de la ville ainsi que de quelques techniciens en charge de faire fonctionner les machines pour le comptage, ont été mises sur le compte d'une suite d'erreurs techniques puis sans doute oubliées. Elles continuent toutefois d'obséder le narrateur et le mènent, quelques mois après qu'il en a été à son tour informé par un certain García Bouza, à remarquer dans le métro des individus qui ne lui semblent pas être de simples voyageurs. Au fil de ses discrètes observations dans les wagons et les couloirs du métro, il prend conscience de l'existence de toute une population qui passe l'intégralité de son temps sous terre, en suivant une organisation très rigoureuse, se déplaçant en permanence sur la ligne de façon irrégulière, furtive et solitaire, de

sorte de ne pas être remarquée par le monde extérieur. Il décrit ainsi des gens reconnaissables à leur peau très pâle (du fait qu'ils ne voient plus la lumière du jour depuis des semaines voire des mois) et à leur expression de profonde tristesse. Peu à peu, la collecte d'indices par le narrateur et le *crescendo* de son angoisse allant de pair, il découvre (ou croit découvrir) que cette population souterraine est chapeauté par un chef, qu'il appelle « el Primero » (il s'agirait du premier individu à être descendu dans le métro sans jamais remonter à la surface) et qu'elle prend peu à peu possession de tous les trains de la ligne. Le dernier paragraphe nous apprend que la nouvelle que nous lisons n'est autre que le rapport écrit par le narrateur dans un café avant qu'il ne se décide à descendre dans le métro, rapport qu'il entend laisser à la disposition des autorités policières ou municipales. On lit ainsi, juste avant la fin : « Siento que de alguna manera voy a volver a bajar [...] pero entre tanto lo mejor será terminar mi informe para mandarlo al Intendente o al jefe de policía ». (Cortázar, 2007 ; 81)¹

1. Zones de doute

5. Ainsi l'enquête est-elle narrée *a posteriori*, une fois que tous les éléments d'information fournis ont été collectés et mis en lien par le narrateur. Par ailleurs, le texte que nous lisons acquiert *in fine* un statut narratif assez ambigu, dans la mesure où ces notes rédigées dans un carnet par le narrateur prennent davantage la forme d'un monologue intérieur que d'un véritable rapport d'observation : le récit, souvent entrecoupé d'incises par lesquelles le narrateur exprime des réactions personnelles, fourmille également de détails qui, au niveau purement factuel, importent peu dans l'enquête. Suivant le topos narratif du manuscrit trouvé – auquel Cortázar a déjà eu recours avec « Manuscrito hallado en un bolsillo » –, le texte est présenté en l'état, comme une simple pièce à conviction, sans autre paratexte encadrant que le titre, qui ne fait précisément que renforcer le trouble quant au statut narratif du texte à suivre. En effet, tout porte à croire que le qualificatif de « Texto en una libreta » ait été donné par un récepteur fictif dont on ignore pourtant tout, de la même façon qu'on ignore presque tout de la vie du narrateur. Ce titre, faussement informatif, à la fois très factuel et énigmatique, laisse en tout cas supposer que le narrateur, descendu dans

1 Pour les citations extraites du conte « Texto en una libreta » dans l'édition Austral (2007), nous ne ferons désormais figurer que le numéro de page.

le métro, n'en est pas ressorti. A-t-il été neutralisé par ceux d'en bas parce qu'il constituait un dangereux témoin de leurs agissements ? A-t-il fini par s'intégrer à leur étrange communauté ? Son destin reste en suspens, tout comme celui de son rapport retrouvé : on ignore ainsi si les informations qu'il contient, tombées entre d'autres mains, sont vouées à être rendues publiques ou non.

6. Par ailleurs, le récit suscite un autre type de doute, cette fois quant à la véracité des faits racontés par le narrateur. Jacques Goimard affirmait que les récits fantastiques sont toujours des « histoires de délire », que le lecteur y assiste à la naissance ou au développement d'une psychose. Bernard Terramorsi, qui admet la coexistence dans les nouvelles de Cortázar d'une ligne de lecture proprement fantastique (ce qui est de l'ordre de ce qu'il nomme la « Surnature ») et d'une ligne psychopathologique, s'est ainsi amusé à dresser toute une nosologie cortazarienne, et a ainsi établi le diagnostic de quelques-uns des plus mémorables personnages fantastiques de Cortázar. Si l'on suit un instant cette lecture « qui fait du héros fantastique un héros "fou" (donc non "fantastique") » (Terramorsi, 1994 ; 114), que l'on admet dès lors que le protagoniste de « Cartas a una señorita en París » souffre d'un délire zoopathique manifeste et que les femmes des « Ménades » sont atteintes d'hallucinations psycho-sensorielles et de démonopathie, alors le protagoniste de « Texto en una libreta » est sans aucun doute un grand paranoïaque – c'est d'ailleurs ce qu'il craint qu'on lui reproche : « [Montesano] podría acusarme de complicarle la vida con fantasías acaso paranoicas » –, dont le délire interprétatif se double d'un délire de persécution à la fin du texte (« Ahora sé que no podría volver a bajar ; me conocen, al final han acabado por conocerme. » [80]).

7. Bien que cette piste psychopathologique ne nous intéresse guère dans la mesure où elle tend à désamorcer une bonne part de la tension fantastique du récit (si le personnage est fou, dès lors la *otredad* n'est qu'interne à son esprit, circonscrite à un individu, réduite à un cas clinique et donc bien moins redoutable), il faut admettre que, davantage peut-être que dans d'autres nouvelles fantastiques de Cortázar, elle reste malgré tout en suspens au cours de la (re)lecture, tant il y a lieu d'hésiter ici entre le profil d'un homme plus lucide que le commun des usagers du *subte* de Buenos Aires et celui d'un absolu psychotique. C'est que les signes sur lesquels notre usager du métro échafaude sa théorie sont assez minces, et surtout disjoints les uns des autres : les liens manquent entre ces phénomènes

épars. Hormis l'extrême pâleur de la peau (mais qui ne concerne pas les nouveaux arrivés : « Los nuevos son todavía irreconocibles porque la decoloración de la piel es muy lenta » [78-79]), qu'il conçoit comme un dénominateur commun, la découverte du narrateur n'a pour socle bien fragile qu'une intuition « déraisonnable » (« me pareció irrazonablemente que algunas gentes [...] no eran simples pasajeros como los demás » [65]), ainsi que certains indices isolés ou assez peu probants (en ce qu'ils ne distinguent pas vraiment une personne de passage dans le métro d'une autre qui y passerait tout son temps : « Duermen con dignidad, la cabeza apenas inclinada sobre el pecho » [71]). Par ailleurs, de nombreuses preuves des faits qu'avance le narrateur sont passées sous silence. « Juntando delicadamente tantos elementos del mosaico pude comprender la fase inicial de la operación » (72), écrit-il : si pour lui la « mosaïque » est complète, plusieurs pièces manquent encore pour le lecteur.

8. Ces questions laissées en suspens dans « Texto en una libreta », on l'a dit, ne sont pas spécifiques à ce récit, et constituent même des caractéristiques récurrentes du fantastique chez Cortázar. Le métro, espace clé du conte, apparaît également comme un leitmotiv cortazarien et s'apparente à une porte vers la *otredad* que l'on retrouve souvent chez l'auteur. Voyons à présent plus précisément ce qu'il en est de cette représentation du métro dans la nouvelle et comment cet espace se définit au sein de l'économie fantasmatique des lieux propre au fantastique cortazarien.

2. L'inframonde quotidien

9. Parmi les quelques lignes thématiques par lesquelles il est possible de relier « Texto en una libreta » aux autres contes de l'auteur, c'est sans doute celle de son espace diégétique, à savoir l'espace du métro, qui saute aux yeux. Les galeries souterraines du métropolitain ont beaucoup hanté l'imaginaire cortazarien, qu'il s'agisse du *subte* de Buenos Aires ou bien du métro parisien dans « Manuscrito hallado en un bolsillo » et « Cuello de gatito negro », textes appartenant au recueil *Octaedro* paru quelques années avant *Glenda*, en 1974. L'espace du métro chez Cortázar est, pour une part, l'un des territoires propices au jeu : la multiplicité des lignes et leurs entrecroisements permettent une infinie combinatoire des itinéraires, pour laquelle le plan du métro n'est autre qu'un « tablero de dirección » sem-

blable à celui de *Rayuela*. C'est cette valeur ludique des parcours en métro et la fascination suscitée par la complexité du réseau qu'évoque l'écrivain dans un entretien avec Ernesto González Bermejo : « el metro, ese árbol de Mondrian, como lo llamo en "Manuscrito", me fascina enormemente. La infinidad de combinaciones posibles » (Bermejo, 1978 ; 46). Toutefois, une autre figure archétypale s'associe régulièrement chez Cortázar au métro : celle des enfers, du lieu souterrain des morts. L'écrivain affirme ainsi, toujours dans le même entretien, que sa fascination provient également de ce qu'un trajet en métro puisse s'apparenter à une expérience succédanée des enfers : « Debe estar también el hecho de que es subterráneo y se conecta con arquetipos junguianos: son los infiernos. El metro es un infierno que visitamos en vida. » Ses propos dans « Bajo nivel », un bref essai qu'il consacre justement au métro, insistent sur cette association entre les deux espaces, puisque Cortázar voit dans le décor de la station Saint-Michel à Paris celui d'un « enfer moderne » :

La primera vez que bajé a la estación Saint-Michel y vi las enormes estructuras metálicas, las escaleras y los ascensores de hierro, la luz mortecina y estancada en la que toda idea de sombra es inconcebible, medí hasta qué punto Baudelaire hubiera aprobado ese congelado infierno moderno (Cortázar, 2000 ; 413).

10. Dans « Manuscrito hallado en un bolsillo », le métro constitue pour le narrateur un espace-temps distinct de celui de la surface, il est précisément le lieu du jeu obsédant et de la névrose. Y accéder s'apparente encore une fois à une catabase, c'est-à-dire une descente aux enfers², et c'est aussi le topos des profondeurs souterraines qui sert à figurer l'angoisse du protagoniste, avec l'image récurrente des « arañas en el pozo ». Dans « Texto en una libreta », l'espace souterrain n'est pas, à la différence de celui de « Manuscrito », le lieu d'un jeu de combinatoire : il ne s'agit que d'une seule ligne de métro, sans connexions possibles avec un éventuel réseau. Quoiqu'une forme particulière de jeu semble tout de même s'y déployer – nous y reviendrons –, l'activité ludique y cède plutôt la place à celle de l'enquête, menée par le narrateur. Le motif du lieu infernal, quant à lui, est à nouveau réinvesti, mais la représentation du métro s'enrichit également d'autres significations symboliques.

2 Au sujet du mythe orphique et de la descente aux enfers dans cette nouvelle de Cortázar, voir Capitán Gómez, 2010, 289-310.

11. Au moment de se demander comment vivent ces mystérieux habitants du métro, et plus précisément dans quel recoin souterrain ils résident, le narrateur offre une brève description des galeries souterraines qui s'inscrit à nouveau dans le topos de l'inframonde :

Es cierto que entre Loria y Plaza Once se atisba vagamente un Hades lleno de fraguas, desvíos, depósitos de materiales y raras casillas con vidrios ennegrecidos. Esa especie de Niebeland se entrevé unos pocos segundos mientras el tren nos sacude casi brutalmente en las curvas de entrada de la estación que tanto brilla por contraste (68).

12. C'est à des mythologies distinctes qu'appartiennent les deux métaphores spatiales qui apparaissent dans cet extrait. « Hades », tout d'abord, nom du dieu des morts et gardien des Enfers dans la mythologie grecque (« Hadès » en français), désigne ici, par métonymie, le nom de son royaume³. Le nom propre est ici utilisé comme un nom commun, précédé de l'article indéfini : cette figure d'antonomase tend à faire valoir le terme, non pas tant pour son référentiel antique et mythologique, mais plutôt pour les caractéristiques qu'on attribue généralement aux Enfers dans l'imaginaire collectif et qui sont décrites ensuite : un lieu sombre, profond, tortueux. L'évocation des forges (« lleno de fraguas ») fait davantage penser au dieu Héphaïstos (Vulcain chez les Romains) qu'à son homologue des Enfers, avec qui il partage toutefois le fait de vivre sous terre (sous l'Etna pour le dieu forgeron). Surtout, le terme choisi par Cortázar introduit l'idée d'un lieu des morts (les Enfers gardés par Hadès étant le lieu du jugement *post-mortem*), ce qui invite éventuellement le lecteur à se questionner dès le début du texte quant à l'identité des habitants du métro. L'autre référence mythologique est moins lisible à première vue car le mot qui l'évoque semble être une invention de Cortázar : le terme « Niebeland » rappelle les *Nibelungen*, nains et géants des légendes germaniques vivant dans des galeries creusées sous la terre, mais se rapproche aussi dans sa morphologie du *Nibelheim* (de *niflheimr*, littéralement le « monde de la brume » en vieux norrois) qui représente à nouveau le royaume des morts, cette fois dans la mythologie nordique. Par le biais de ces deux références discrètement avancées, le métro se voit d'ores et déjà associé à un espace mythique et surnaturel, éventuellement peuplé de morts, à un royaume sombre, régi par

3 Notons que ce n'est pas la première fois, loin de là, que Cortázar puise dans la mythologie pour en réactiver certains motifs. On peut penser à sa réécriture du mythe du Minotaure dans *Los reyes*, ou bien à celui des Bacchantes dans le conte « Las Ménades » dans *Final del juego*.

d'autres lois que celles de la surface, comme le confirme l'expression de « reino crepuscular » (69) quelques lignes plus loin. Notons que le métro *porteño* se dote aussi, bien qu'il ne s'agisse que d'une seule ligne sans bifurcations, des caractéristiques d'un labyrinthe : il apparaît comme un circuit de courbes et de détours (« desvíos »), parsemé d'obstacles (« depósitos de materiales ») et de vitres opaques (« vidrios ennegrecidos ») dont les fonctions demeurent inconnues. Un labyrinthe où se cachent ses hôtes et dans lequel le narrateur va pénétrer pour s'y perdre définitivement. Ce destin funeste du narrateur semble d'ailleurs être annoncé dès le début du texte par la forme de la spirale (« seguí por mi cuenta un camino en espiral » [67]), si l'on se souvient qu'elle est chez Cortázar une figure éminemment labyrinthique⁴. S'il n'arrive certes rien de strictement surnaturel dans les couloirs et les wagons de la ligne A au cours du récit, c'est à travers ces références mythologiques qu'il est possible d'interpréter le teint livide des étranges occupants comme un signe mortifère (en cohérence avec ce motif du royaume des morts, convoqué à deux reprises) et de considérer le métro comme l'un des avatars de ces points de passage vers la *otredad* si fréquents et polymorphes chez Cortázar. C'est d'ailleurs ce que souligne le narrateur lorsqu'il affirme que le métro est pour lui *quelque chose d'autre*, un monde disjoint de celui de la ville en surface, à la temporalité distincte :

[el] subte entendido como otra cosa, como una lenta respiración diferente, un pulso que de alguna manera casi impensable no latía para la ciudad, no era ya solamente uno de los transportes de la ciudad (66).

13. Dans « Texto en una libreta » comme dans « Manuscrito hallado en un bolsillo », l'entrée dans le métro apparaît ainsi comme une forme de catapse, une descente aux Enfers, ou tout du moins à un monde d'un autre ordre, qui laisserait entrevoir fugacement, depuis les fenêtres des wagons, un dédale obscur et mystérieux. Ce monde, comparé à l'Hadès ou au *Nibelheim* toujours plongés dans la pénombre, se distingue en particulier de celui du dehors par sa temporalité spécifique, non plus rythmée par l'alternance des jours et des nuits mais par la cadence des wagons et par les courtes périodes de repos de ses résidents permanents (« La costumbre les ha enseñado a dormir en los asientos, pero sólo por períodos de un cuarto de hora como máximo » [71]). Ce sont là justement les traits caractéristiques que mettaient en avant Cortázar à propos du métro dans « Bajo

4 « la spirale c'est le labyrinthe et les labyrinthes sont un de mes thèmes archétypaux » (Harss, 1970 ; 35).

B. COQUIL, « Du jeu dans la machinerie. À propos de « Texto en una libreta »

nivel » : le métropolitain lui apparaît comme un « interregno excepcional », dans lequel « [la] noche [...] no tiene principio ni fin », un lieu qui génère un « sentimiento de otredad que algunos vivimos como una amenaza que al mismo tiempo es una tentación. » (Cortázar, 2009 ; 411-412).

3. Du tunnel du métro à la machinerie de l'ascenseur

14. Cet imaginaire d'un inframonde urbain, d'une forme d'espace infernal dans les entrailles de la ville moderne, fait étrangement écho à une scène de *La vie mode d'emploi*, le roman-phare de Georges Perec, écrit dans la même ville et au cours de la même décennie que *Queremos tanto a Glenda*. Au beau milieu de l'édifice romanesque pérecquien, au chapitre LXXIV, le lecteur ne monte pas dans les étages de l'immeuble du 11 rue Simon-Crubellier, qui constitue le cadre unique des multiples récits du roman, mais au contraire il voyage dans les profondeurs de la terre *via* la « machinerie de l'ascenseur » et suivant l'imagination d'un des personnages, en franchissant l'un après l'autre les différents mondes qui s'étagent sous les caves. Ce chapitre occupe une place à part dans le texte de Perec à plusieurs égards : non seulement il rompt d'une certaine manière avec la logique de contraintes qui structure tout le roman (en s'attachant à décrire d'autres espaces de l'immeuble que ceux prévus sur le « tablero de dirección » pérecquien, plus strict toutefois que celui de Cortázar dans *Rayuela*), mais aussi, en tant que récit onirique, il ouvre une brèche au registre fantastique, qui n'a pas cours ailleurs dans *La vie mode d'emploi* (Cusimano & Dupuis, 2013 ; 2). Or les visions fantastiques que ce chapitre donne à lire sont justement déclenchées par une exploration souterraine, une descente dans les profondeurs de la ville. Après être passé « au-delà du premier niveau des caves », le lecteur découvre tout d'abord un inframonde industriel rempli de machines gigantesques, puis, quelques niveaux plus bas, un univers qui ressemble fort lui aussi aux Enfers grecs : « des marches luisantes au bas desquelles clapoterait une eau noirâtre ; des barques à fond plat, des bachots lestés de tonneaux vides, navigueraient sur ce lac sans lumière, surchargés de créatures phosphorescentes » (Perec, 2010 ; 427). Difficile de ne pas penser aux eaux sombres du fleuve Achéron dans le Tartare, traversées par la barque de Charon. Au terme de cette catabase fantasmatique, on accède à un inframonde plus cauchemardesque encore, qui renoue avec une « primitivité mythologique » (Montémont, 2012 ; 230) :

B. COQUIL, « Du jeu dans la machinerie. À propos de « Texto en una libreta »

tout en bas, un monde de cavernes aux parois couvertes de suie, un monde de cloaques et de bourbiers, un monde de larves et de bêtes, avec des êtres sans yeux traînant des carcasses d'animaux, et des monstres démoniaques à corps d'oiseau, de porc ou de poisson, et des cadavres séchés (Perec, 2010 ; 427).

15. Le cataclysme de la Shoah traverse l'œuvre de Georges Perec, qui associe étroitement, dans un texte tel que *W ou Le Souvenir d'enfance* (1975), le fait d'écrire avec la volonté de restaurer et de dépasser le souvenir douloureux d'un père mort à la guerre et d'une mère déportée à Auschwitz. Or la fantasmagorie infernale du chapitre LXXIV de *La vie mode d'emploi* a pu être lue à travers ce prisme biographique, le monde des ombres décrit par le narrateur présentant en effet plusieurs similitudes avec l'univers concentrationnaire (Cusimano & Dupuis, 2013 ; 8). C'est précisément l'une des lectures que l'on peut faire aussi du monde souterrain qui nous est présenté dans « Texto en una libreta » : on peut y voir une figuration de la répression politique menée en Argentine, et en particulier des camps de concentration et des disparitions forcées mis en place dans le cadre de la dictature militaire à partir de 1976. Julio Premat a analysé les cas de référentialité historique dans les derniers recueils de contes de Cortázar (Premat, 1997). S'il est vrai que, comme il l'affirme, la problématique des disparus est incontestablement présente dans les contes tardifs, leur représentation est plus ou moins transparente en fonction des textes. En ce qui concerne « Texto en una libreta », cette clé d'interprétation du conte est congruente en bien des aspects mais certains signes dissonent, ce qui tend à étayer l'idée qu'une lecture basée sur une référentialité politique ne permet pas d'épuiser le sens de certaines nouvelles telles que « Texto en una libreta ». Avant d'analyser en détail ces signes contradictoires et d'étudier la façon dont Cortázar représente ces énigmatiques envahisseurs du métro, rappelons brièvement ce qu'il en est des relations de l'auteur au genre fantastique et à l'engagement politique à l'époque de l'écriture du conte.

4. Fantastique et politique chez Cortázar à la fin des années 1970

16. Dans les fictions brèves qu'écrit Cortázar dans la seconde moitié des années 1970, le fantastique occupe une place importante ; toutefois, parmi les contes appartenant à ce genre s'intercalent, on l'a dit, des récits dont la référentialité politique est très nette. C'est que, après la publication du

Libro de Manuel en 1973, l'intérêt de l'auteur pour le genre fantastique, loin de s'amenuiser, va cohabiter avec une forte sensibilité politique, qui prend la forme à la fois d'une préoccupation pour les luttes politiques latino-américaines de l'époque mais aussi, au fur et à mesure que s'assombrit l'horizon pour le Cône Sud dans les dernières années de la décennie, d'une inquiétude grandissante quant au destin de son pays natal et d'une volonté de dénonciation par l'écriture de la répression que vont subir de très nombreux Argentins.

17. À la fin de l'année 1975, Cortázar se replonge dans les thèmes chers aux auteurs fantastiques *rioplatenses* et dans les *topoi* des récits d'épouvante pour un article que lui commande l'Herne sur le gothique dans le Río de la Plata. Dans cet article, il insiste sur son goût personnel, développé dès l'enfance, pour le genre du gothique fantastique. Une attirance mêlée d'effroi, toujours aussi vive au moment où il rédige ce texte critique :

el niño que sigue ávidamente vivo en mí y en tantos otros, vuelve a gozar sin los escrúpulos del adulto cultivado, baja otra vez las sombrías escaleras que llevan a las criptas donde espera el horror entre telarañas y murciélagos y sarcófagos » (Cortázar, 1994 ; 83-84).

18. Il est probable que cette remembrance des thèmes typiques du gothique et du fantastique pour l'article commandé en 1975 ait contribué à leur réapparition dans certains récits de *Alguien que anda por ahí* et de *Queremos tanto a Glenda* (les vampires de « Reunión con un círculo rojo », les cauchemars de « En nombre de Boby », le thème de la sujétion du personnage féminin, lié au topos du *gothic enclosure*, dans « Recortes de prensa » ou « Tango de vuelta »).

19. En parallèle de ces recherches littéraires, le durcissement de la répression politique en Argentine à partir de 1976 avec la mise en place de la dictature civico-militaire suscite chez Cortázar une très forte inquiétude quant à ses proches restés là-bas, en particulier sa mère et sa sœur, comme il l'exprime dans une lettre adressée à Arnaldo Calveyra le 2 septembre 1976 :

Desde luego, la posibilidad de que allá quieran extorsionarme o vengarse haciendo con mi madre o mi hermana lo que han hecho con los hijos de Gelman (parece que esto se arregla, pero no hay confirmación total todavía) me preocupa mucho, pues puede ser una nueva táctica destinada a hacer presión sobre los que desde fuera hacemos lo posible por crear una conciencia internacional sobre ese infierno que es la Argentina (Cortázar, 2000 ; 1600).

20. Peu de temps après, cette inquiétude se double d'un engagement intellectuel et politique prononcé contre le régime militaire et ses pratiques de disparitions forcées, comme en témoigne le célèbre texte paru dans *El País* le 25 juin 1978 et intitulé « El lector y el escritor bajo las dictaduras en América Latina ». Si l'écriture essayistique est donc mise au service de la dénonciation politique, l'écriture de fiction acquiert également à la même époque une dimension subversive, avec « Segunda vez » et « Apocalipsis de Solentiname », parus dans *Alguien que anda por ahí*. La censure opérée en Argentine par le régime militaire sur ce dernier ouvrage, précisément à cause de ces deux contes, ajoute à l'éloignement géographique une forme d'isolement culturel vis-à-vis du public argentin, comme l'explique l'auteur lui-même dans « América Latina : exilio y literatura » :

al exilio que podríamos llamar físico habría de sumarse a partir del año pasado un exilio cultural, infinitamente más penoso para un escritor que trabaja en íntima relación con su contexto nacional y lingüístico; en efecto, la edición argentina de mi último libro de cuentos [*Alguien que anda por ahí*] fue prohibida por la Junta Militar, que sólo la hubiera autorizado si yo condescendiese a suprimir dos relatos que consideraba como lesivos para ella o para lo que ella representa como sistema de opresión y de alienación. Uno de esos relatos se refería indirectamente a la desaparición de personas en el territorio argentino; el otro tenía por tema la destrucción de la comunidad cristiana del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal en la isla de Solentiname (Cortázar, 1978).

21. Ainsi, des genres proches du fantastique (quoique « Segunda vez » ne contienne rien de proprement fantastique, Cortázar y donne à lire une forme d'irrationalité qui lui confère son suspense et son mystère) sont désormais « branchés » sur la situation politique de l'Argentine, comme ce sera le cas plus fortement encore avec « Recortes de prensa » et « Graffiti » dans le recueil suivant, publié librement au Mexique. On assiste donc, à l'échelle de la carrière littéraire de l'auteur, à une forme d'inversion des valeurs du fantastique : ce genre littéraire qui, dans les années 1940, était pour Cortázar une « tour d'ivoire » qui lui permettait d'échapper à une réalité politique néfaste à ses yeux (le populisme de la première présidence de Perón)⁵ se trouve être, dans certains contes de la fin des années 1970, un vecteur de réancrage de la production littéraire dans la situation politique argentine. On a donc affaire à un drôle de va-et-vient spatial et temporel

5 « [On] se réfugiait dans le conte fantastique par dégoût de ce qui vous entourait. Personnellement j'ai écrit toute la première série de mes contes, *Bestiario*, à l'époque de Perón. Cette dictature me dégoûtait et finalement j'ai quitté le pays en 1951. Le conte fantastique était ma tour d'ivoire à cette époque-là. » (Cortázar, 1970).

entre des recueils fantastiques que trente années séparent : alors que *Bestiario*, écrit dans l'Argentine de Perón, correspond à une période où le fantastique est pour l'auteur une forme d'escapisme et d'apolitisme dissident, certains contes de *Alguien que anda por ahí* et *Queremos tanto a Glenda*, écrits depuis la France, s'attachent à laisser entrevoir une certaine référentialité politique et à se resolidariser avec ses compatriotes opprimés.

22. Ainsi semble-t-il important de garder en tête, au moment de lire les textes qui composent *Queremos tanto a Glenda*, l'intérêt et le goût toujours renouvelés de Cortázar pour le fantastique (en tant que patrimoine littéraire européen et *rioplatense* et comme répertoire de figures quasi inépuisable), sa forte implication affective et politique dans le sort des victimes de la dictature, mais aussi le fait que, suite à la censure subie sur son recueil précédent, il ne tente pas de publier malgré tout *Queremos tanto a Glenda* en Argentine : le recours au fantastique et à d'autres genres avoisinants, qui peuvent générer des effets de distanciation ou de brouillage de la référentialité, n'est donc pas à considérer comme une stratégie de contournement de la censure, mais comme des choix littéraires en tant que tels, pris en l'occurrence en toute indépendance.

5. « Ellos »

23. « Texto en una libreta » a ceci de particulier que, parmi les contes tardifs que l'on considère comme des figurations, plus ou moins distanciées, de la situation politique argentine, il ne met pas en scène des personnes qui disparaissent (comme dans « Reunión con un círculo rojo », « Graffiti » ou « Segunda vez ») mais plutôt qui réapparaissent au sous-sol et ne cessent de grossir les rangs d'un groupe de personnes dans le métro *porteño*. Il n'est donc pas ici question de soustraction mais de multiplication de personnes, et les disparus de la surface se manifestent comme des *apparitions*, terme à entendre également dans sa dimension surnaturelle : le gothique et le fantastique traditionnel ne sont pas bien loin, si l'on pense à l'aspect profondément spectral de ces individus (leur extrême pâleur est mentionnée à plusieurs reprises) et au cadre souterrain de l'intrigue. C'est justement dans une métaphore qui dénote (outre leur circulation incessante et leur capacité à se multiplier) la blancheur de ces étranges êtres du métro (« Su existencia y su circulación de leucocitos –ison tan pálidos!– favorece el anoni-

mato », (69) qu'apparaît l'unique occurrence d'un substantif (« leucocitos ») venu remplacer exceptionnellement le pronom « ellos », omniprésent dans tout le reste de la nouvelle. *Ellos* : privés de noms, inqualifiables, ces individus font penser à bien des égards aux *desaparecidos* de la dernière dictature militaire. À propos de cet « anonymat » sur lequel insiste le narrateur, rappelons tout d'abord que les disparitions forcées des opposants se sont accompagnées d'une destruction des documents attestant de leur identité et donc d'un anéantissement du nom. Qui plus est, le régime des disparitions forcées en Argentine a impliqué, dans la mémoire des survivants, une forme d'indétermination traumatisante liée à l'absence de corps et donc de lieu de sépulture, comme l'écrit Antonia García Castro :

La condamnation muette à la disparition est souvent une condamnation à la mort sans sépulture. C'est en tant que telle qu'elle affecte durablement l'entourage le plus proche de la victime. En premier lieu, parce que la mort sans sépulture est, dans ce contexte, une mort incertaine – face à la certitude de l'arrestation, le doute concernant le sort final du prisonnier persiste –; en second lieu, parce que la mort sans sépulture interdit tout rituel funéraire et empêche les familles d'enterrer leurs morts. Le disparu reste objet d'affect, d'attention, tant que dure l'absence inexplicée du corps (García Castro, 1999 ; 47).

24. Cette indétermination qui plane sur la victime de disparition forcée rend pour les vivants le deuil et le souvenir particulièrement difficiles et douloureux, elle place la personne disparue dans une zone floue et lui confère une forme de présence-absence qui, dans bien des fictions argentines des années 1980 jusqu'à nos jours, se trouve exprimée *via* le motif du fantôme. Or c'est précisément une forme de présence-absence et de localisation paradoxale qui, aux yeux du narrateur, caractérise les individus qu'il découvre sous terre : « Ellos [...] no se localizan en parte alguna » (69). Le métro, espace transitoire et dissimulé, espace du déplacement perpétuel et de l'absence d'ancrage (« viven en el subte, en los trenes del subte, moviéndose continuamente » [69]), agirait ainsi comme la figuration spatiale du statut ontologique ambigu qui incombe aux disparus ; il apparaît comme une forme de lieu limnique, où des figures spectrales côtoieraient les vivants sans en être pour autant remarquées. Par ailleurs, le narrateur nous décrit une paradoxale communauté d'individus isolés, qui se reconnaissent en tant que membres d'un même groupe mais jamais ne se réunissent ni ne communiquent (« se abstienen severamente de reunirse en su tren » [72]), afin de ne pas être repérés par les autres usagers du métro. Cette représentation d'une atomisation du collectif en individus isolés rappelle éventuelle-

ment les stratégies liées à la clandestinité des organisations politiques d'extrême-gauche (à partir de 1974 pour l'organisation *Montoneros*) mais peut aussi faire signe vers celles de la répression exercée par la junte, qui s'emploiera dès 1976 à désolidariser les réseaux de lutte armée et de résistance, à en désocialiser les membres dans les centres de détention avant de les éliminer. Ainsi la figure de catachrèse présente dans l'expression « la bouche du métro » (« un lento calambre en el estómago cada vez que llegaba a una boca del subte » [67]) entre-t-elle curieusement en résonance avec l'image effrayante des « chupaderos » (du verbe « chupar » : sucer, aspirer), nom donné en Argentine aux centres de détention clandestins. L'entrée du métro est devenue trou noir carcéral, seuil d'un enfer répressif que le narrateur aurait découvert par hasard et qui désormais ne quitterait plus ses pensées, qui l'effraie tout autant qu'il l'attire et finira par l'engloutir comme un tourbillon, une *spirale* :

Al final de estas conjeturas más bien literarias yo me sentía de nuevo muy solo, yo que ni siquiera tenía conjeturas propias y en cambio un lento calambre en el estómago cada vez que llegaba a una boca del subte. Por eso seguí por mi cuenta un camino en espiral que me fue acercando poco a poco, por eso viajé tanto tiempo en tranvía antes de sentirme capaz de volver al Anglo, de bajar de veras y no solamente para tomar el subte (66-67).

25. Pourtant, certaines caractéristiques de ces « ellos » dissonent avec la représentation des *detenidos desaparecidos*. Tout se passe en effet comme si Cortázar prenait soin de faire qu'une lecture trop transparente de l'histoire politique de son pays ne soit pas entièrement congruente. L'époque de la diégèse, tout d'abord, ne correspond pas à celle de la dernière dictature militaire mais aux premières années du péronisme (« Esto pasaba en 1946 o a comienzos del 47 » [65])⁶. Surtout, la représentation des individus qui peu à peu envahissent le métro est ambiguë : le récit les donne à lire à la fois comme des victimes potentielles (comme tend à le montrer la description de leurs très rudes conditions de vie sous terre, ou encore l'anecdote pathétique du suicide de l'une d'entre eux [77]) mais aussi comme les membres d'une conspiration secrète, d'une organisation obscure qui chercherait à

6 Remarquons au passage que certains traits définitoires du narrateur correspondent à des marqueurs biographiques du Cortázar des années 1940 : la passion pour les matchs de boxe (« después de ir al box a verlo a Jacinto Llanes » [65]) ou pour la poésie d'avant-garde (« le compré *Trilce* en una bella edición » [76]). Cet *effet autobiographique* est présent également au début de « Recortes de prensa » avec un personnage d'Argentin exilé à Paris depuis vingt ans, mais se dissipe dès que le lecteur prend conscience qu'il s'agit en réalité d'un personnage féminin.

prendre d'assaut une à une les rames de la ligne de métro, et donc comme une véritable menace pour la population de Buenos Aires et peut-être même au-delà :

tal vez lo mejor sea apoyarme en la barandilla de la escalera y gritar lo que sé de su plan, lo que creo saber sobre el Primero [...] y sobre todo las consecuencias de todo esto para la población de Buenos Aires (80-81).

26. L'image fugace des leucocytes (69) renforce cette connotation menaçante en suggérant, en plus d'une circulation frénétique dans les artères souterraines du métro, l'idée d'une insidieuse propagation au sein du corps social.
27. Si l'on admet que ce groupe de résidents clandestins du métro fait écho aux *desaparecidos*, alors les attitudes de la police (incarnée par l'inspecteur Montesano) aussi bien que celle des autres usagers du métro, marquées respectivement par un rapide désintérêt et par une totale inattention à l'égard des habitants du métro, ces attitudes figurent peut-être le comportement de la classe moyenne argentine à l'égard du terrorisme d'État à partir du milieu des années 1970, en particulier des enlèvements, des centres de détention et de torture et des disparitions. Un comportement caractérisé par l'aveuglement et le déni, ou bien basé, comme l'a montré Sebastián Carassai, sur la croyance en un « État supposé savoir » (« *el estado supuesto saber* ») ce qu'il fait et pourquoi il le fait, en une délégation pleine et entière de la raison et du savoir aux forces étatiques ; croyance condensée en la maxime célèbre « Por algo será » (sous-entendu : S'ils sont enlevés, c'est bien *pour quelque chose*)⁷. Si l'enfer souterrain décrit dans *La vie mode d'emploi* a pu être considéré comme une figuration de l'inconscient de l'immeuble pérecquien⁸, il en va peut-être de même pour le *subte* de Buenos Aires dans « Texto en una libreta » : le lieu obscur où ressurgit le refoulé, où réapparaissent ceux dont on a refusé d'admettre l'existence ou le statut de victimes d'un État répressif⁹. Ce qu'a vu le narrateur au sous-sol est de l'ordre de l'invisible pour la société civile, représentée par les autres

7 Voir Sebastián Carassai, *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2013.

8 À propos du chapitre déjà cité « Dans la machinerie de l'ascenseur, 2 », Véronique Montémont écrit que « l'immeuble se transforme en corps mouvant et vivant, dont cet enfer pourrait figurer l'inconscient » (Montémont, 2012 ; 230).

9 On se souviendra d'ailleurs que c'est le pronom neutre « ello » qui est utilisé en espagnol pour traduire le « Ça » (*Das Es*), c'est-à-dire l'instance pleinement inconsciente de la psyché humaine selon Freud, ce que le Surmoi tend à refouler.

passagers, et de l'ordre de l'*inimaginable* pour le pouvoir, représenté par l'inspecteur Montesano et sa hiérarchie :

Vi a Montesano, le dije algunas cosas y esperé que adivinara otras. Me pareció que desconfiaba de mí, que seguía por su cuenta alguna pista o más bien que prefería desentenderse con elegancia de algo que iba *más allá de su imaginación*, sin hablar de la de sus jefes (79, nous soulignons).

28. À la faveur du pronom « ellos », l'histoire inventée par Cortázar fait étonnamment penser à celle que déploie H. G. Oesterheld dans sa série de bande-dessinée publiée pour la première fois en 1957 et restée culte en Argentine : *El Eternauta*. Il y est également question d'envahisseurs, cette fois extraterrestres, qui, désignés comme les « Ellos », sont capables d'oblitérer la personnalité des humains et de les faire agir à leur guise. Si l'on ne retrouve pas chez Cortázar les *topoi* propres au genre de la science-fiction présents dans *El eternauta*, les deux récits développent l'idée commune d'une invasion de l'individu et de la société par une forme d'altérité dont l'appellation « Ellos » désigne le caractère éminemment inconnaissable.

29. L'angoisse du narrateur dans le conte tient aussi en grande partie au fait que, mis à part les employés du comptage des passagers et la police, il est le seul au courant de l'anomalie ; surtout, il est le seul (ou croit être le seul) à s'être rendu compte de l'existence organisée et proliférante de ces clandestins du métro, et se voit opposer, lorsqu'il en parle à Montesano, un démenti aveugle. Pourtant, son attitude à leur égard est elle aussi ambivalente, puisque, de son propre aveu, il ne cherche pas à connaître les possibles raisons de leur (sur)vie dans le métro mais s'intéresse uniquement à leur façon d'organiser leur quotidien précaire, qu'il décrit avec une minutie d'anthropologue : « 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. » (68) Qui plus est, il manifeste autant d'empathie envers ce qui lui semble être des victimes en souffrance (« están tan tristes, casi todos están tan tristes » [68]) que d'hostilité vis-à-vis de ce qu'il décrit comme des envahisseurs, dont il s'agit dès lors de dénoncer l'étrange machination, pour le confort des *porteños* lors de leurs trajets quotidiens et pour la sécurité du pays :

si he hecho todo esto, si escribo este informe, creo que mis razones fueron buenas, que quise ayudar a los porteños siempre afligidos por los problemas del transporte (67).

Sé tantas cosas, podría ser útil a la sociedad denunciando lo que ocurre. Sé que en las últimas semanas tenían ya ocho trenes, y que su número crece rápida-

B. COQUIL, « Du jeu dans la machinerie. À propos de « Texto en una libreta »

mente. [...] Yo creo que ahora poseen todos los trenes, la administración de muchas estaciones y parte de los talleres (78).

6. Aliénation et biopolitique

30. En raison de ces signes discordants, c'est dès lors vers une lecture politique oblique, moins référentielle que celle d'un conte comme « Segunda vez », qu'il faut sans doute s'orienter. « Texto en una libreta », sans être une figuration limpide de la répression de la junte et du système de disparitions forcées, semble malgré tout mettre en scène un ordre social coercitif ou pour le moins aliénant. Le métro est d'entrée de jeu décrit comme un espace éminemment déshumanisant, qui animalise ses usagers, pour en faire, littéralement, des *bœufs* :

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* (65, nous soulignons).

Hay ese olor a encerrado, se oyen los frenos de un tren y después la bocanada de gente que trepa la escalera con el *aire bovino* de los que han viajado de pie, hacinados en coches siempre llenos (79, nous soulignons).

31. C'est encore une image de bovidés qui sert de comparaison dans le discours du narrateur au moment d'évoquer le comptage des foules en mouvement : « Una manada de cinco mil búfalos corriendo por un desfiladero, ¿contiene las mismas unidades al entrar que al salir? » (66).

32. Le métro est un lieu où l'on se doit d'abandonner momentanément son humanité pour intégrer la foule, ou plutôt le troupeau. Notons au passage que ce motif de la primitivité de la foule est fréquent chez Cortázar, qu'il s'agisse par exemple du public ensauvagé par la musique dans « Las Ménades » (*Final del juego*) ou bien de la multitude péroniste réunie sur la Plaza de Mayo décrite par l'auteur, de façon à peine masquée et très hostile, dans *El examen*, l'un de ses tout premiers romans, achevé en 1950 mais publié pour la première fois de façon posthume en 1986¹⁰. À ces quelques remarques animalières du narrateur répond une logique statistique, elle aussi déshumanisante, qui s'incarne dans le comptage des passagers, point

10 On peut d'ailleurs penser que les quelques remarques du narrateur de « Texto en una libreta » à l'égard de la foule du métro, et qui témoignent d'une certaine morgue de sa part, sont un écho (teinté d'autodérision ?) à cet éthos antipéroniste de l'auteur dans la deuxième moitié des années 1940, période à laquelle se déroule, rappelons-le, l'intrigue du conte.

de départ du récit. Toute l'entreprise de dénombrement des voyageurs, qui va bientôt révéler les irrégularités qui mènent ensuite le narrateur à enquêter, est formulée dans un langage excessivement techniciste, où la gestion des flux de personnes sonne comme un ensemble de phénomènes mathématiques ou physiques. Dans l'*incipit*, le lecteur apprend en effet que c'est à l'occasion d'une conversation de haute volée sur un concept de mécanique quantique (le principe d'incertitude d'Heisenberg, ou « relación de indeterminación » en espagnol, qui intéresse tout particulièrement Cortázar¹¹), qu'est évoquée l'étude statistique du métro de Buenos Aires : « Lo del control de pasajeros surgió —es el caso de decirlo— mientras hablábamos de la indeterminación y de los residuos analíticos. » (63). La non correspondance entre passagers entrants et passagers sortants de l'Anglo sert ainsi à illustrer l'idée de marge d'imprécision de la mesure dans les sciences dites exactes, un degré d'erreur possible en raison duquel demeurerait une certaine quantité de « résidus analytiques » dans les calculs. Dès lors, ceux qui semblent échapper au comptage composent les « résidus » d'une mesure mathématique et ne sont pas mentionnés comme des personnes mais comme des « unités » :

El roce de 113 987 viajeros en trenes atestados que los sacuden y los frotran entre ellos a cada curva y a cada frenada, puede tener como resultado (por anulación de lo individual y acción del desgaste sobre el ente multitud) la anulación de cuatro unidades al cabo de veinte horas (66).

33. Cette thèse, pour le moins farfelue, d'une « usure atomique », soutenue d'après le narrateur par un certain Baudizzone, usure qui aurait pour conséquence possible « l'annulation d'unités » parmi une foule, apparaît sans doute de la part de Cortázar comme une forme de parodie critique d'un discours qui techniciserait à l'extrême les comportements humains et chercherait à les expliquer par des phénomènes physiques, voyant ainsi dans la mystérieuse disparition de quatre individus dans le métro l'effet d'une perte de matière par frottement. Si pour Cortázar le métro est à envisager comme un « enfer moderne », c'est ici parce qu'il est non seulement un espace qui dépersonnalise et animalise les voyageurs, mais aussi le champ d'application d'autorités technocratiques dont le discours mécaniste tend à réifier les individus (devenus des « unités ») et à techniciser les comportements. Des autorités qui, pourvues de « machines totalisatrices » (« máquinas totalizadoras » [64]), seraient enclines à servir une logique totalitaire, dans la

11 Voir Cortázar, 2013 ; 68.

mesure où elles semblent se préoccuper au moins autant du confort des voyageurs que de leur capacité à *obéir* : « El jueves todo funcionó bien; ciento siete mil trescientos veintiocho habitantes de Buenos Aires reaparecieron *obedientes* luego de su inmersión episódica en el subsuelo. » (64, nous soulignons). Il semble que la science statistique soit ici mise au service de ce que Michel Foucault a appelé « biopouvoir » et plus précisément d'une de ses modalités possibles : la « biopolitique des populations ». Pour Foucault, celle-ci consiste en un ensemble de moyens de gestion de la *population* (terme qui s'oppose au *peuple*, composé de *sujets* inféodés au souverain sous l'Ancien Régime), conçue comme un « processus biologique anonyme et massif, quantifiable, évaluable (à travers les études démographiques, les sciences statistiques, etc.) » et qu'il s'agit de réguler, par exemple en contrôlant ses déplacements. La thèse de Baudizzone, au-delà de l'amusement qu'elle provoque par son caractère pseudo-scientifique, fait signe vers un mode de gouvernement de la population qui tend à effacer les individualités (« por anulación de lo individual ») pour ne considérer que des masses, des entités multitudinaires (« el ente multitud »). Ainsi l'anomalie initiale qui donne naissance à l'intrigue du conte (à savoir la différence entre le nombre de voyageurs entrants et sortants) s'affirme-t-elle au fil du récit comme une sorte de défaillance dans les rouages du quotidien tels qu'ils sont habituellement gérés par la biopolitique : elle est un *reste* (« residuo ») anormal dans le calcul statistique et un *jeu* (au sens mécanique de l'espace laissé entre deux pièces imparfaitement assemblées) dans la machinerie technocratique.

7. De l'*homo ludens* à l'*homo sacer*

34. S'il y a de l'espace entre les rouages, s'il y a *du jeu*, peut-être y a-t-il aussi *des jeux* et des joueurs. On le sait, le ludique est partout chez Cortázar : on joue par exemple à des jeux névrotiques dans le métro (dans « Manuscrito hallado en un bolsillo ») et à des jeux dangereux avec la censure et la répression dans « Graffiti » (où la dimension ludique se révèle dès la première phrase : « Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego »). De même, les êtres souterrains de « Texto en una libreta » peuvent apparaître comme des sortes de joueurs : ils jouent à vivre dans le métro en évitant d'être repérés, et pour cela jouent avec les mouvements pendulaires, la répétition et la variation des trajets et des voyageurs, avec les durées des

transits (« *juegan* con la ventaja de que la enorme mayoría de los pasajeros no hacen más que un viaje parcial » [70], nous soulignons). Un jeu de survie qui ne serait pas complètement cortazarien s'il ne s'appuyait pas sur une forme de « manual de instrucciones » : comme le découvre peu à peu le narrateur, les résidents clandestins ont un « plan », ils suivent de façon scrupuleuse un ensemble de consignes organisées : « El plan exige una gran simplicidad para que cada uno de ellos pueda reaccionar mecánicamente y sin errores frente a los momentos sucesivos que comporta su permanente vida bajo tierra. » (70).

35. Comme le lecteur de *Rayuela* se conformant au « tablero de dirección » qui fait que sa lecture alterne d'un volume à l'autre, les clandestins du métro suivent une feuille de route qui ne les fait pas passer plus d'un voyage dans le même wagon : « cada uno sabe que no debe hacer más de un viaje en el mismo coche para no llamar la atención » (70). Mais au contraire des consignes laissées au lecteur par Cortázar, les leurs sont strictes, implacables (« un esquema inflexible » [71] ; « continuaban su noche cumpliendo instrucciones inflexibles » [69] car il en va, semble-t-il, de leur sécurité à tous. Leur jeu à eux est délétère, épuisant, il les attache à une vie précaire, à un dépouillement extrême, tant affectif que matériel, en même temps qu'à un feint détachement des choses du monde qui les entoure :

A veces bajan en Lima o Perú y se quedan mirando las vitrinas del andén donde se exhiben muebles, miran largamente los armarios y las camas, miran los muebles con un deseo humilde y contenido, y cuando compran el diario o Maribel se demoran absortas en los avisos de liquidaciones, de perfumes, los figurines y los guantes. También están a punto de olvidar sus instrucciones de indiferencia y despego cuando ven subir a las madres que llevan de paseo a sus niños; dos de ellas, las vi con pocos días de diferencia, llegaron a abandonar sus asientos y viajar de pie cerca de los niños, rozándose casi contra ellos (76-77).

36. Si ces résidents illégaux constituent un *jeu*, une défaillance dans la machinerie statistique qui régit la *polis*, le jeu qui les fait se mouvoir incessamment sous terre est pourtant tout aussi déshumanisant : bien plus que des joueurs-résistants dont on ne connaîtrait pas la cause et qui, comme ceux de « Graffiti », feraient de leur pratique ludique un acte profondément subversif, ceux-là sont en réalité des joueurs à jamais aliénés, guidés par une habitude mécanique qu'ils ne contestent pas et dont ils ne sont même plus conscients, tant elle s'est confondue avec un rythme interne, avec une horloge biologique : « La costumbre les ha enseñado a dormir en los asientos, pero sólo por periodos de un cuarto de hora como máximo. [...] En ellos

el hábito es tal que despiertan en el momento preciso para descender y cambiar de coche o de tren. » (71) Ils sont devenus eux aussi des automates dans ce qui s'est organisé selon toute apparence comme une monocratie gérée par « El Primero », pionnier de ce nouveau monde souterrain et chef vraisemblablement autoproclamé à qui le narrateur, dans sa crainte mêlée de fascination, attribue une majuscule de majesté. Société secrète d'individus désocialisés, cette communauté souterraine se révèle profondément ambiguë, mais les membres qui la composent s'apparentent davantage à des fantoches qu'à des conspirateurs. On les dirait plus proches, en fin de compte, de l'*homo sacer* théorisé par Giorgio Agamben, cet individu exclu de la cité et condamné à la « vie nue », privé d'identité tout autant que de protection et de droits civiques, que de l'*homo ludens* (« l'homme qui joue ») imaginé par Huizinga et qui a tant plu à Cortázar¹². Réchappant au contrôle social (qui s'exerce *via* la statistique) en faisant du lieu de passage un lieu d'« habitat », réchappant au panoptique souterrain par un jeu de cache-cache permanent (« impedir posibles adherencias visuales » [71]), grippant ainsi l'un des engrenages de la machinerie biopolitique, ils n'en sortent pas libres pour autant, puisque les voilà entraînés à nouveau dans une forme de vie mécanique, dans un mode d'organisation qui discipline leurs corps, les aliène et les enferme. Un enfermement que suggère peut-être l'image énigmatique (présente deux fois, dont à l'*explicit*) du canari, parangon des oiseaux reclus (« Pero el canario, vos lo cuidás, ¿verdad? ¿Vos le das el alpiste todas las mañanas, y el pedacito de vainilla? » [78 et 81]).

37. Agamben voyait dans les camps de concentration le cadre paroxysmique de la « vie nue », le dispositif dans lequel le sujet, désormais *homo sacer*, est réduit à sa simple existence biologique, sans aucune médiation. Mis en marge (ou plutôt en dessous) de la *polis*, privés de contact verbal, condamnés à l'anonymat et à l'invisibilité, à l'épuisement des corps et des esprits (« son tan pálidos y están tan tristes » [68]), ceux d'en bas (« los que siguen ahí abajo ») font figure de réfugiés, de victimes d'un ordre répressif. Si ce n'est là de façon totalement congrue une image des *detenidos desaparecidos* de la dictature militaire et ses camps de concentration, analysés notamment par Pilar Calveiro¹³, Cortázar met tout du moins en scène l'existence d'individus mis au ban d'un régime gestionnaire aux tentations totali-

12 Voir Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988.

13 Voir Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

taires, invisibilisés et dépourvus d'histoire, de trace, exception faite du récit du narrateur lui-même (« Ellos están ahí y ni siquiera saben que su historia escrita empieza en este mismo párrafo. » [67]).

38. Peut-être le protagoniste est-il finalement l'unique *homo ludens* du conte, lui qui se prête avec autant de ferveur à l'enquête, au jeu d'élucidation de la faille statistique tandis que les spécialistes abandonnent très vite. Un *homo ludens* qui, à l'image du fugitif dans *La invención de Morel*, voyant apparaître et réapparaître sans cesse des individus à l'aspect fantomatique, à l'air hagard, qu'il prend pour des intrus quand le seul intrus n'est autre que lui-même, commence à jouer à cache-cache avec ces spectres et finit par sacrifier sa vie pour prendre place parmi eux, pour intégrer à tout jamais une sorte de semi-vie éternelle, cyclique, pour entrer dans le ballet incessant des fantômes. Dans un cas comme dans l'autre : une *vie diminuée* (réduite à une image holographique chez Bioy ; une « vie nue » chez Cortázar) et une *machinerie* qui met les fantômes en mouvement, de façon pendulaire : d'un côté, les trains de l'Anglo et ses allers retours incessants, de l'autre les machines de Morel, « plus incorruptibles que le métro de Paris » (Bioy Casares, 1992 ; 124), mues pour toujours par l'oscillation des marées.
39. Si l'on partage pendant longtemps encore, après avoir lu « Texto en una libreta », l'effroi du protagoniste lorsqu'il découvre cette étrange et grandissante population du métro, c'est bien parce que cet enquêteur anonyme n'ouvre pas simplement les yeux sur une forme d'*otredad* fantastique, mais surtout sur une forme d'organisation collective qui par bien des indices rappelle les heures les plus sombres de l'Argentine ; c'est qu'il entrevoit une figuration de la « vie nue », l'incarnation d'une précarité extrême de l'existence sociale mise au ban par un pouvoir gestionnaire aux accents totalitaires. Le texte étonne et fascine d'autant plus qu'on ne peut complètement faire coïncider ces indices avec une référence historique en particulier : une forme de brouillage des signes dans le conte empêche de reconnaître avec certitude, ou en tout cas de façon exclusive, une figuration des *detenidos desaparecidos* de la dictature. C'est que, davantage que dans d'autres contes « politiques » à la référentialité plus limpide (« Segunda vez », « Recortes de prensa » ou « Graffiti »), la forme de fantastique qui surgit ici dans le quotidien agit comme un miroir déformant, il diffracte les lignes de lecture politique, déforme les références à l'histoire. Jouant par ailleurs sur les distances spatiales et temporelles entre situation d'écriture et diégèse (le Buenos Aires des années 1940 décrit depuis la France des

B. COQUIL, « Du jeu dans la machinerie. À propos de « Texto en una libreta »

années 1970), Cortázar laisse en suspens diverses lectures possibles : une évocation des disparus mais aussi, pourquoi pas, la représentation de la multitude péroniste de la fin des années 1940 à la façon de *El examen* ; un hommage aux histoires paranoïaques de conspirations *porteñas* de Roberto Arlt et d'Ernesto Sábato (respectivement dans *Los siete locos* et *Héroes y tumbas*) et une reprise du thème de l'occupation de l'espace familial développé dans « Casa tomada » (1946) ; un écho, enfin, aux multiples récits d'invasion de la ville qui voient le jour en Argentine à partir des années 1950, dans le roman comme en bande-dessinée, avec *El Eternauta* (1957), ou encore dans le cinéma avec *Invasión*, film culte d'Hugo Santiago co-écrit avec Borges en 1968 et à propos duquel ce dernier parle d'un nouveau genre de fantastique, ce que l'on peut reprendre à notre compte pour « Texto en una libreta » :

Se trata de un film fantástico y de un tipo de fantasía que puede calificarse de nueva. No se trata de una ficción científica a la manera de Wells o Bradbury. Tampoco hay elementos sobrenaturales. Los invasores no llegan de otro mundo: y tampoco es psicológicamente fantástico: los personajes no actúan -como suele ocurrir en las obras de Henry James o Kafka- de un modo contrario a la conducta general de los hombres. Se trata de una situación fantástica: la situación de una ciudad que esta sitiada por enemigos poderosos y defendida -no se sabe por qué- por un grupo de civiles (...). De modo que -lo repito- hemos intentado (no sé con qué fortuna) un nuevo tipo de film fantástico: un film basado en una situación que no se da en la realidad, y que debe, sin embargo, ser aceptada por la imaginación de espectador (Oubiña, 1999 ; 72).

Bibliographie

AGAMBEN Giorgio, *Homo Sacer: le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1998.

ALAZRAKI Jaime, *En busca del unicornio : los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.

BIOY CASARES Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza Editorial, 1990 [1940].

BIOY CASARES Adolfo, *L'invention de Morel*, trad. Armand Pierhal, Paris, 10/18, 1992.

B. COQUIL, « Du jeu dans la machinerie. À propos de « Texto en una libreta »

CALVEIRO Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

CAPITÁN GÓMEZ Francisco Javier « Orfeo y Eurídice en un relato de Julio Cortázar », *Kleos*, n°19, 2010, p. 289-310.

CARASSAI Sebastián, *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2013.

CORTÁZAR Julio, *Bestiario*, in *Cuentos completos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994 [1946].

CORTÁZAR Julio, *Final del juego*, in *Cuentos completos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994 [1956].

CORTÁZAR Julio, « Mon fantastique », *La Quinzaine Littéraire*, n°100, Paris, août 1970.

CORTÁZAR Julio, *Alguien que anda por ahí*, in *Cuentos completos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994 [1977].

CORTÁZAR Julio, « El lector y el escritor bajo las dictaduras en América Latina », *El País*, 25 juin 1978. En ligne : http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/image.php?Id_img=3753&Code=21.06

CORTÁZAR Julio, « América Latina : exilio y literatura », *El Nacional*, Caracas, 13 août 1978. En ligne : http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/fiche.php?Code=21.062&Id_desc=3

CORTÁZAR Julio, *Queremos tanto a Glenda*, Madrid, Austral, 2007 [1980].

CORTÁZAR Julio, *El examen*, Buenos Aires, Alfaguara, 2013 [1986]

CORTÁZAR Julio, *Cartas 1969-1983*, (ed. Aurora Bernárdez), Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

CORTÁZAR Julio, « Bajo nivel », *Papeles inesperados*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 410-417.

B. COQUIL, « Du jeu dans la machinerie. À propos de « Texto en una libreta »

CORTÁZAR Julio, « Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata », *Obra crítica /3*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 79-87.

CORTÁZAR Julio, *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Buenos Aires, Alfaguara, 2013.

CUSIMANO Christophe & DUPUIS Joachim, « Où la machinerie de l'ascenseur conduit-elle dans *La Vie mode d'emploi* ? », *Texto*, vol. XVIII, n°2, 2013. En ligne : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=3197>.

DÉOTTE Jean-Louis & BROSSAT Alain (dir.), *L'Époque de la disparition : Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2000.

EZQUERRO Milagros, « Alguien que habla por ahí : de los efectos fantásticos de la enunciación en dos cuentos de *Alguien que anda por ahí* », *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar : Coloquio Internacional*, Vol. 2, 1998, 119-124.

GARCÍA CASTRO Antonia, « Pour une histoire officieuse des "disparitions" en Amérique latine », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 54, 1999, p. 42-49. En ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_1999_num_54_1_404226

GONZÁLEZ BERMEJO Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.

HARSS Luis, « Julio Cortázar ou la gifle », *Portraits et propos*, Paris, Gallimard, 1970.

HUIZINGA Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988 [1951].

LATXAGUE Claire, « El tópico ciencia ficcional del encuentro con la otredad en *El Eternauta* de H. G. Oesterheld », *Tigre n°17 : La science-fiction dans le Río de la Plata*, Université Stendhal-Grenoble 3, 2009, p. 47-60.

OESTERHELD, Héctor Germán, SOLANO LÓPEZ, Francisco, *El Eternauta*, Barcelona, Norma Editorial, 2008.

B. COQUIL, « Du jeu dans la machinerie. À propos de « Texto en una libreta »

OUBIÑA David, « *Monstruorum Artifex*. Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de *Invasión* », *Variaciones Borges*, n°8, University of Pittsburgh, 1999, p. 69-81.

PEREC Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Le Livre de Poche, 2010 [1978].

PREMAT Julio, « *Alguien que anda por ahí* o los fantasmas de la historia », *América. Cahiers du CRICCAL*, n°17, Université Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 131-145.

TERRAMORSI Bernard, *Rites, jeux et passages ou le démon de l'écriture : étude du fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, 1994.