

Mais où est passé 55 ? (Le statut et les sens du chapitre 55 de Rayuela) / volet 2 – le projet littéraire

CAROLINE LEPAGE

SOLINE MARTINEZ

YANN SEYEUX

SABRINA WAJNTRAUB

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – EA ÉTUDES ROMANES /
CRIIA – GRELPP
c.lepage@parisnanterre.fr

II– 55 dans le projet littéraire de *Rayuela*

A. 55 DANS LE PARCOURS 1A / LE VOISINAGE AVEC 54 ET 56

1. Dès lors que pour Cortázar, *Rayuela* était avant tout un projet littéraire audacieux, voire périlleux (n'écrivait-il pas lui-même, dans une lettre de 1958 à Jean Bernabé : « Quiero escribir otra, más ambiciosa, que será, me temo, bastante ilegible¹ » ?), interrogeons-nous maintenant sur le rôle de 55 et de son voisinage restreint et linéaire dans le parcours 1a comme matière à la fois théorique – c'est-à-dire comme porteuse d'une / de théorie(s) littéraire(s) – et pratique – c'est-à-dire comme paradigme de / des théorie(s) littéraires de l'auteur.
2. La dimension métatextuelle est évidente et appuyée puisque 55 s'ouvre sur un personnage en train de lire (Traveler « se puso a leer un rato » [348]) et une foison de détails pour décrire le contexte / l'environnement qui n'est certainement pas anodine au moment de tracer un portrait de lecteur et signifier l'acte de la lecture. Tandis que, juste auparavant, Traveler était couché – dans une position horizontale et passive, presque (si l'on pousse la lecture symbolique) fœtale, en particulier en prenant en compte la référence à la moiteur environnante et à cette sorte de demi-som-

1 Julio Cortázar, Lettre à Jean Barnabé, 17 décembre 1958 (cf édition de *Rayuela* de référence, p. 601).

meil ou semi-veille agité(e) dans lequel il flotte (« la pesadilla lo seguía rondando » [348]) que l'on peut aisément assimiler à une sorte de pré-naissance à la conscience² –, le fauteuil vers lequel il se déplace, se réfugie d'abord, puis s'installe, plus ou moins durablement, avec un autre point de vue que celui, restrictif, imposé par l'horizontalité, devient un lieu-état intermédiaire qui doit, à terme, le mener vers la verticalité / virilité, assimilées à la conscience et à l'action. La station assise, qui insiste à dessein sur la notion de confort physique retrouvé (« sillón de mimbre [...] más fresco que la cama » [348]) et, ensuite, sur l'accès à un plaisir enivrant (la précision « entre caña y caña » n'est certainement pas neutre) doit n'être que momentanée³. Pas surprenant que 56 retrouve Traveler solidement campé sur ses pieds et prêt à en découdre, verbalement et physiquement. Or, ce passage du lit au fauteuil – avec, donc, toute la dimension métaphorique qui l'entoure – se fait opportunément grâce à l'appel du livre et à l'aspiration à la lecture. Et c'est encore le livre et la lecture qui doivent assurer la transition finale vers la position debout, qui le mènera vers le déchiffrement ultime, dans la chambre d'Oliveira. Le personnage quitterait ainsi un flot de conscience dépourvu de tout sens critique, par contiguïté analogique assimilé à un monde cauchemardesque (« diversas teorías, casi todas toleradas por Traveler que a esa altura tendía a la benevolencia » [348]), afin de rejoindre une pensée salutaire pour lui, grâce, en effet, à la lecture. Pas n'importe laquelle, évidemment. Il s'agit de promouvoir une lecture éclairée – la référence à lumière de la lampe posée à côté de lui ne pouvant que conduire à voir mieux / autrement, à ragaillardir l'esprit pour saisir mieux / autrement, en lisant certes, mais aussi et surtout, on le comprend, dans l'usage de métaphores sans grande complexité, en lisant correctement. Déplacement-changement de point de vue pour lire depuis toujours plus de hauteur auquel nous étions d'ailleurs déjà invités dès les premiers mots de 54 : « Desde la ventana de su cuarto en el segundo piso » (338). On s'en rend compte, il ne s'agit effectivement plus ici de juste se déplacer du lit au

2 Même si le fait qu'il ne dorme pas complètement ou ne veut / peut pas complètement dormir montre en soi des aptitudes, plus exactement une aspiration à autre chose que l'abandon inerte de celui qui se laisse complètement porter-pousser sans être capable de reprendre un tant soit peu les rênes.

3 Nul doute : la situation, la position et la description annoncent l'écriture, en 1964, de « Continuidad de los parques », où l'auteur fustige les complaisantes satisfactions du lecteur assis et abandonné aux délices de se laisser « interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes », celui qui « Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba. »

fauteuil, pour voir d'à peine plus haut que couché tout en demeurant commodément établi dans l'entre-deux de la position assise et de l'univers clos et sécurisant de la chambre, mais, également, de faire la démarche de se lever, de s'avancer et, finalement, de se transporter vers l'extérieur, en l'occurrence par l'intermédiaire d'une ouverture sur le monde. Alors qu'on arrive à la fin du parcours 1a et, donc, potentiellement aux chapitres jugés non indispensables, cette indication spatiale serait-elle une invitation à garder le livre ouvert et à continuer, non plus couché, non plus assis, mais debout, pour, campés nous aussi sur nos pieds, être prêts à en découdre avec l'installation semée de pièges et d'embûches du roman ? Si 55 assimile le livre au lieu / au temps de l'éclairage du sens, 54 ferait en somme préalablement entrevoir métaphoriquement cette possibilité avec, comme si cela ne suffisait pas, une information supplémentaire, contenue dans la deuxième partie de la citation : certes, la révélation du sens aura lieu dans le livre, mais, surtout, elle se jouera « en el segundo piso » (348). Trois interprétations s'offrent à nous. 1) la plus évidente : assimiler « el segundo piso » au « segundo libro » du « Tablero », c'est-à-dire le parcours 2 de lecture ; 2) de manière plus générale, y voir une deuxième lecture renvoyant à une pleine combinaison des parcours 1b et 2 ; 3) et il y a aussi une troisième option – d'ailleurs pas contradictoire avec les précédentes –, beaucoup plus restreinte et pourtant encore plus séduisante de notre point de vue : dans la mesure où cette fenêtre ne donne pas sur un nouvel espace, mais sur la cour de l'hôpital où se situe la chambre d'Oliveira, autant dire un des espaces diégétiques emblématiques du parcours 1a, Cortázar n'invite-t-il pas d'ores et déjà à une deuxième lecture du parcours 1a depuis 1a lui-même (plus spécifiquement depuis 54-55-56), une lecture rétrospective d'une suite de chapitres ciblés et désormais éclairés autrement ? Faudrait-il alors en déduire que là où le parcours 1b et surtout le parcours 2 paraissent jouir d'un statut plus enviable que celui du supposé maladroit et peu explicite 1a en ce qu'ils étaient vus comme de nobles perfectionnements (le recours à la forme essai, qui multiplie les ponts transtextuels, y est pour beaucoup) et d'indispensables caisses de résonance (la présence de la figure de Morelli, de surcroît dans une position couchée, cloué au fond d'un lit d'hôpital à cause d'un accident de la circulation, est évidemment grandiose), ils ne font plus guère ici figure que de redondance pour un lecteur décidément peu affuté et à qui il faudrait tout marteler.

3. Dans la perspective où 1a se suffirait à lui-même pour porter le sens du projet littéraire de *Rayuela*, il nous semble que la désignation même des patients de l'hôpital par le numéro de leurs chambres respectives dans 54 constitue en soi cet encouragement à lire une deuxième fois depuis 1a ces fameux chapitres ciblés du tout premier parcours. Des patients / malades dans un hôpital⁴ qui pourraient servir de guide à un autre patient-malade : Traveler ? Du moins le Traveler d'abord passivement allongé et en proie à tous les symptômes d'une forte fièvre (en référence au mal-être lié à la chaleur du lit et au demi-cauchemar) – à ce stade-là, ne renvoie-t-il pas, en effet, au lecteur passif-malade ? Et dans ces conditions, les patients-malades résidents de l'hôpital ne sont-ils pas là pour le conduire à cette lecture éclairée et salutaire qui le remettra sur pied ?
 4. Pour répondre à ces questions et, partant, valider notre hypothèse, intéressons-nous à ces patients-chambres-chapitres depuis le critère central de la chronologie de leur apparition dans 54.
 5. « El 8 jugaba casi toda la tarde a la rayuela, era imbatible, el 4 y la 19 hubieran podido arrebatarle el Cielo pero era inútil... » (338). Cette assiduité et supériorité du patient 8 en rapport avec le jeu de la marelle, indique, de fait, le rôle primordial d'une relecture – régulière, en référence à la question de la fréquentation ? – du chapitre 8 dans le futur programme de guérison prévu par / dans 1a. Qu'y a-t-il, donc, dans ces pages-là précisément, de si déterminant ?
 6. Rien d'étonnant, déjà, dans le fait que nous y trouvions les personnages d'Horacio et la Maga et le motif de l'eau contenue et coulant en circuit fermé (aquarium / fontaine) puisqu'en s'ouvrant sur l'image de la fontaine de la cour de l'hôpital (« Desde la ventana de su cuarto en el segundo piso Oliveira veía el patio con la fuente » (338), symbole de vie, de régénération et de féminité, 54 pouvait d'une certaine manière annoncer le retour de la Maga, une Maga ressuscitée dans et par l'espace et le temps exigus et conditionnés de la mémoire rétro-alimentée d'Oliveira. Dans 8, donc, les amants sont ensemble dehors (ce qui n'est finalement pas si fréquent que
- 4 Là encore, pas besoin de Morelli et de sa chambre d'hôpital dans 1b pour commencer à parler maladie, traitement, etc. Ce qui, d'ailleurs, nous incite à nous demander s'il ne faut pas regarder les patients de l'hôpital psychiatrique comme, là aussi, les victimes d'un accident. Quelle serait la machine qui les aurait fauchés alors qu'ils circulaient dans l'espace public-vie ? Pourquoi pas, par exemple, la raison dans sa caricaturale version moderne, celle de la technique qui accélère tout, fonce droit devant, écrase et broie la moindre entrave sur son chemin, *a fortiori* les faibles et les vieux, au nom du progrès ?

cela, l'appartement constituant la principale scène de leurs échanges, et prend d'autant plus sens dans l'appel à l'ouverture, à l'extérieur et à l'autre, dans 54), ils se promènent aux abords du Pont-Neuf et observent des poissons dans leurs aquariums, avec cette curieuse description : « los pájaros rosa y negro [que] giran danzando dulcemente en una pequeña porción de aire, lentos pájaros fríos » (48). Des poissons qui donnent l'impression d'être des oiseaux, voilà qui ne peut que renforcer la limitation : des poissons incapables de nager ressemblant à des oiseaux incapables de voler à cause de la claustration. On voit une première assimilation à faire entre, d'une part, la prison de ce pathétique simulacre de mer qu'est un aquarium dans une rue citadine bien loin de l'océan et, d'autre part, cette réalité factice et illusoire des souvenirs d'un tiers, Horacio, présent à Buenos Aires, dans lesquels la Maga est captive, bien loin de sa supposée tombe parisienne ou, simplement, de sa nouvelle vie, si elle n'est pas morte. En outre, et ce serait une seconde assimilation, comment – depuis l'étude de *Rayuela* comme projet littéraire – ne pas voir derrière ces petits poissons-oiseaux lents et froids enfermés dans un espace restreint et stérile une métaphore des lecteurs de *Rayuela*, qui resteraient enfermés dans l'espace apparemment limité et linéaire du parcours 1a, des lecteurs lents et froids, des lecteurs presque moribonds à force de se laisser flotter passivement, en tout cas aussi pitoyables que des poissons-oiseaux incapables de nager-voler ? À ce détail près, de taille, que ceux qui ne les comprennent pas, qui insistent sur les limitations paradoxales de leur condition et qui mélangent tout, des poissons et des oiseaux, les eaux et les airs, ce sont précisément Horacio et la Maga. Il y aurait, par conséquent, une mise en abîme, avec un premier niveau de poissons-lecteurs enfermés et avec un deuxième niveau de personnages-observateurs de poissons-lecteurs prisonniers à qui le sens échapperait, alors même qu'il est à portée de main, et qui, de fait, ne leur serait d'aucune aide, tout aussi passifs au moment d'interpréter, c'est-à-dire de lire, les signes. Les signes de la réalité et de leur réalité, car par un jeu de miroir assez évident, Horacio et la Maga sont eux-mêmes des poissons-oiseaux, se voient eux-mêmes comme tels, tournant en rond dans les rues parisiennes, dans l'incompréhension l'un de l'autre et dans ce qu'il faut à l'évidence voir comme un éloquent semblant de vie que cristalliserait la mort de Rocamadour. On veut dire par là que la mise en parallèle de 8 et 54 montre distinctement et didactiquement par anticipation la dimension métatextuelle du roman et la façon extrêmement élaborée dont elle se

manifeste, y compris pour montrer les personnages comme des signes à lire et à comprendre. Si 8 nous engage à établir des analogies (« Era el tiempo delicuescente [...] en que nos emborrachábamos de metáforas y analogías » [49]), l'insistance sur l'impossibilité de comprendre ces poissons qui tournent en rond (« Los mirábamos, [...] y comprendíamos cada vez peor lo que es un pez, por ese camino de no comprender nos íbamos acercando a ellos que no se comprenden » [48]) renforce par conséquent, dans de belles proportions, notre thèse suivant laquelle enfermement et incompréhension sont liés.

7. Pour en sortir, contrairement au préjugé ou, même à ce que semble à première vue sous-entendre Cortázar dès le « Tablero », le poisson-lecteur n'aura pas à attendre le parcours 2 pour accéder au sens profond du projet littéraire, parce qu'effectivement, une deuxième lecture de certains chapitres ciblés du parcours 1a assume déjà parfaitement ce rôle, et pourrait aisément suffire (envisager le parcours 1a comme circuit fermé, en relation avec la fontaine et l'aquarium est évidemment intéressant). Le patient-malade doit juste ouvrir sa fenêtre, au deuxième étage, doit s'ouvrir à une relecture, pour échapper à un enfermement assimilable à une forme de mort. Comme Horacio, il lui faut sauter pour retrouver et toucher la marelle, non plus horizontalement, cette fois, c'est-à-dire dans la durée et au terme de la conquête des autres cases, mais verticalement, c'est-à-dire dans la fulgurance de l'instant qui permet d'atterrir en un point précis, en l'occurrence la case située juste en dessous, à savoir le Ciel, le ciel symbolique du jeu, où, sans doute, les poissons-oiseaux personnages et lecteurs peuvent trouver le lieu où nager-voler. Le lecteur-malade de *Rayuela* n'est toutefois pas seul pour apprendre à quitter son lit, à s'asseoir puis à se lever et marcher jusqu'à la fenêtre par laquelle sauter. L'auteur-docteur est à ses côtés et l'accompagne sur le chemin de la guérison. Pour l'heure, telle « la vendedora de la segunda tienda viniendo del Pont-Neuf » (49) (dont il est opportunément précisé qu'elle est l'amie d'Horacio et de la Maga), estimant qu'« El agua fría los mata, es triste el agua fría... » (48), il dresse un diagnostic : le parcours 1a a été trop brutal pour le lecteur, une vraie douche froide. Et déjà, la référence à « la segunda tienda » annonce l'antidote à prescrire, à savoir la deuxième lecture. Une prescription sans toutefois la moindre contrainte. Comme « la mucama del hotel que me daba consejos sobre un helecho : “No lo riegue, ponga un plato con agua debajo de la maceta, entonces cuando él quiere beber, bebe, y cuando no quiere no

bebe...” » (48), l’auteur-docteur accompagne, crée les conditions adéquates, offre son aide, guide le lecteur-malade – comme il prétend d’ailleurs le faire depuis le « Tablero », où le lecteur « queda[ba] invitado » à lire selon l’ordonnance délivrée. Preuve s’il en est que le postulat était bien celui de la maladie du lecteur. À cette étape 54-55-56 du parcours 1a, l’auteur-docteur n’astreint pas le lecteur-malade à relire les patients-chambres-chapitres-médicaments 8, 4 et 19. Il s’en tient à les lui suggérer en les semant tout près de lui, dans 54, tout en lui montrant didactiquement (à travers plusieurs mises en abîme), les maux dont il souffre – l’hypothermie, la quasi stagnation et l’incompréhension – puis leurs causes – l’enfermement et le froid –, avant de conclure sur la médication préconisée : « Y pensábamos en esa cosa increíble que habíamos leído, que un pez solo en su pecera se entristece y entonces basta ponerle un espejo y el pez vuelve a estar contento... » (48). Le miroir tout d’abord pour se voir soi-même tel qu’on est, c’est-à-dire malade ; puis le miroir comme lecture double pour accéder à la compréhension. Ainsi, par le truchement de « metáforas y analogías », cette deuxième lecture de 8 se révèle être bien plus qu’un simple remède : il s’agit à proprement parler d’une consultation du lecteur-malade auprès de l’auteur-docteur. Et, suivant le processus habituel, l’auteur-docteur identifie les maux du lecteur-malade, le lecteur-malade prend conscience de sa maladie, en mesure toute la gravité – il ne faut pas moins de deux mises en abîme pour représenter l’intégralité de ses symptômes – et se convainc qu’il doit se soigner. Or, être conscient qu’on est atteint d’un mal revenant à déjà partiellement entrer dans la processus de guérison, cette consultation-révélation dans la relecture de 8 à la lumière d’une nouvelle mitoyenneté fait partie intégrante du traitement. En se posant alors à la fois comme diagnostique, ordonnance et médicament, le patient-chambre-chapitre 8 confirme bel et bien sa virtuosité : « el pie del 8 era un arma de precisión, un tiro por cuadro, el tejo se situaba siempre en la posición más favorable, era extraordinario. » (338).

8. De sorte qu’après, les patients-chambres-chapitres 4 et 19, les adversaires du 8 à la marelle, n’ont nul besoin d’être aussi complets, c’est-à-dire d’atteindre eux aussi le Ciel du jeu, puisque le lecteur-malade est déjà engagé sur le chemin de la guérison. Tel est le sens de l’adverbe « Así » qui ouvre le chapitre 4, pour marquer à la fois la continuité d’un processus entamé – le traitement – et la conséquence d’une étape préalable – la consultation :

Así [Horacio y la Maga] habían empezado a andar por un París fabuloso, dejándose llevar por los signos de la noche, acatando itinerarios nacidos de una frase de clochard, de una bohardilla iluminada en el fondo de una calle negra (35).

9. Significativement, nous remontons dans le temps du récit (comme pour rebaliser *a posteriori* toutes les étapes importantes du parcours 1a) et, tout aussi significativement, Oliveira et la Maga sont de nouveau là (pour, depuis ce rebalisateur, ouvrir et signifier ce qui n'avait été que fermeture et incompréhension) ; tel le lecteur convalescent, ils ont accepté les indices disséminés çà et là par l'auteur-docteur dans 54 afin de les aider à sortir de la fermeture et de l'incompréhension d'une unique lecture (linéaire) du parcours 1a, finalement à s'échapper de cette « calle negra » et à s'engager dans de nouveaux « itinerarios » de lecture et, donc, dans de nouvelles compréhensions. Et comme tend à l'indiquer l'analogie avec l'itinéraire de la Maga⁵, peu importe quel itinéraire empruntera le lecteur-malade pour sa deuxième lecture. L'un suivra l'option des chapitres du parcours 1a ciblés, tandis qu'un autre choisira de s'engager dans le parcours 1b, ou 2 ; l'essentiel étant d'embarquer = ouvrir une fenêtre, de quitter Montevideo / le parcours linéaire 1a pour accéder à « la vida », au réel éclairé autrement. De nouveau, l'important est de repérer que cette voie de guérison lui est offerte dès le parcours 1a. Et, comme pour mieux inciter le lecteur à continuer de prendre son traitement avec rigueur et assiduité, c'est cet objectif final que la relecture de 4 lui fait entrevoir. Car l'auteur-docteur promet là bien davantage que la guérison grâce à une deuxième lecture. Il promet surtout « la vida », telle que la Maga a eu la chance de la connaître à Paris (on pense en particulier à l'importance qu'auront eu pour elle la variété et la qualité de l'offre culturelle dans la capitale française⁶ ; cela ne pousse-t-il pas le lecteur-malade à envisager *Rayuela*, œuvre transmédiatique par excellence, comme un moyen privilégié d'accéder à cette fameuse « vida » ?) et aussi telle que Cortázar l'a lui-même expérimentée. L'idée étant dès lors d'y conduire aussi le lecteur, avec cette précision que seul celui qui est véritablement en vie, c'est-à-dire qui a accès à l'autre réel dans la réalité, peut ser-

5 « la Maga no sabía demasiado bien por qué había venido a París, y Oliveira se fue dando cuenta de que con una ligera confusión en materia de pasajes, agencias de turismo y visados, lo mismo hubiera podido recalar en Singapur que en Ciudad del Cabo ; lo único importante era haber salido de Montevideo, ponerse frente a frente con eso que ella llamaba modestamente “la vida” » (36).

6 « La gran ventaja de París era que sabía bastante francés (more Pitman) y que se podían ver los mejores cuadros, las mejores películas, la Kultur en sus formas más preclaras. » (36).

vir de guide à ceux qui demeurent encore dans l'obscurité froide de la nuit. Par le biais de sa proximité avec les chats⁷ – animal au regard perçant significativement présent dans 56 à travers la figure du patient 18 aux yeux verts et qui s'avérera d'une aide précieuse pour Oliveira à l'heure d'aller chercher le matériel nécessaire au montage de son installation défensive (cf Lepage, Broichhagen, Wajntraub, 2019) – et grâce à l'analogie avec l'auteur-docteur capable à la fois de parler au lecteur en voie de guérison (ch. 4) et de donner rendez-vous au lecteur-malade pour une consultation assortie de conseils (ch. 8), le rôle de guide et d'accompagnatrice de la Maga prend alors sa pleine dimension. Mais le texte greffe dans cette assimilation fonctionnelle une déterminante dissociation méthodologique entre sa façon de procéder et celle de l'auteur-docteur. En effet, la leçon que la Maga veut donner à Horacio sur la manière d'appréhender le réel est à l'évidence trop basiquement explicite, générant nécessairement le rejet d'un Oliveira rétif à adopter la posture de l'apprenti passif et docile – « Por si fuera poco ya le daba [la Maga a Oliveira] lecciones sobre la manera de mirar y de ver » [36]). De l'autre côté, la leçon donnée par l'auteur-docteur est implicite (amenée par suggestions et mises en abîme), c'est-à-dire non seulement plus facilement acceptable par celui qui la reçoit, mais d'autant plus assimilable qu'il se l'approprie en y participant directement et activement, en véritable acteur. De sorte que l'auteur-docteur joue une partie qu'il espère d'autant plus facilement emporter grâce à la présence partiellement contre-modélique de cette séance d'apprentissage ratée (placée volontairement au premier plan), à cause d'une pédagogie maladroite et, surtout, d'un élève foncièrement réfractaire. C'en est par conséquent fini du lecteur-auditeur passif qui change, mais dans une version supposée n'avoir plus guère en commun avec la rébellion bornée et par principe impénétrable d'Horacio. Place au lecteur actif en voie de guérison parce qu'ouvert à l'apprentissage, celui qui depuis 54 sait repérer les signes dans les rues sombres, sait qu'il doit poursuivre son traitement, *via* l'auteur-docteur et aussi, malgré tout, en percevant la validité des conseils de la Maga et les raisons du refus / rejet et fermeture du personnage masculin – ce qui constitue encore une leçon implicite, par personnages interposés. À travers l'exemple du modélique par-

7 « los gatos, siempre inevitablemente los minouche morrongos miaumiau kitten kat chat cat gatoo grises y blancos y negros y de albañal, dueños del tiempo y de las baldosas tibias, invariables amigos de la Maga que sabía hacerles cosquillas en la barriga y les hablaba un lenguaje entre tonto y misterioso, con citas a plazo fijo, consejos y advertencias » (36).

cours de vie de la Maga et de l'importance du « message » qu'elle tente de délivrer à son auditeur à elle, on comprend que connaître et accéder à la vraie substance de la vie suppose un cheminement difficile, aussi long et peu confortable qu'un voyage de Montevideo à Paris en troisième classe⁸. Troisième classe peut-être comme troisième lecture, que, tel Rocamadour, l'enfant en bas âge malade, le lecteur-malade encore enfant à ce stade de sa lecture pourrait faire sous l'aile protectrice de la Maga. Si ce voyage 3 est, comme on peut le comprendre, le parcours 1b et / ou parcours 2, cela confirmerait de manière assez curieuse l'hypothèse d'une revalorisation du tout premier parcours de lecture (sorte de première classe), un parcours dont nous venons de mettre en évidence l'efficacité en tant que leçon-traitement – d'autant plus puissant qu'implicite, à la différence des traitements-leçons redondants, répétitifs et tellement explicites du parcours 1b (avec la présence de la figure de Morelli, écrivain littéralement malade et cloîtré dans un hôpital) et du parcours 2, où tout est très didactiquement jalonné par la liste de chiffres et, comme si cela ne suffisait pas, par le rappel des mêmes chiffres à la fin de chaque chapitre. Quoi qu'il en soit, l'analogie entre les deux guides, la Maga et Cortázar, se poursuit. De la même manière que la jeune femme emmène Horacio dans ses déambulations étranges parisiennes (« Oliveira se extrañaba andando con la Maga » [36]) ou qu'elle incite les amis du Club à emprunter des sentiers moins battus pour penser leur rapport au monde⁹, l'auteur entraîne son lecteur vers des parcours de lecture alternatifs : la relecture-guérison de chapitres ciblés du parcours 1a, puis vers le parcours 1b et enfin vers le parcours 2. Et sans doute le lecteur sera-t-il lui aussi reconnaissant à l'auteur de l'avoir amené à prendre des chemins de traverse, de l'avoir dépaysé et défamiliarisé ; mais sans doute les maudira-t-il / les insultera-t-il, lui et son livre, tant le chemin sera long et pénible, car il est entendu que l'accès au Ciel, à la vraie vie, est ardu. Par ailleurs, outre voir dans les liens entretenus par la jeune femme avec les membres du Club une mise en abîme du rapport établi entre Cortázar et son lecteur, il nous semble pouvoir y déceler également une mise en

8 « Esta mocosa, con un hijo en los brazos para colmo, se metía en una tercera de barco y se largaba a estudiar canto a París sin un vintén en el bolsillo. » (36).

9 « Oliveira se daba cuenta de que prefería ver por separado a todos los del Club, irse por la calle con Etienne o con Babs, meterlos en su mundo sin pretender nunca meterlos en su mundo pero metiéndolos porque era gente que no estaba esperando otra cosa que salirse del recorrido ordinario de los autobuses y de la historia, y así de una manera o de otra todos los del Club le estaban agradecidos a la Maga aunque la cubrieran de insultos a la menor ocasión. » (37).

abîme des modalités de la mise en œuvre du programme de lecture. Dans cette perspective, les membres du Club pris individuellement seraient à lire comme une allégorie des patients-chambres-chapitres du club-chapitre 54 pris individuellement et successivement pour aller faire une promenade dépaysante / défamiliarisante, indispensable pour quitter leur environnement original, le parcours 1a linéaire, et être resignifiés sous un nouvel éclairage, la suite narrative 54-8-4-19. Trame – et même système, car cela relève effectivement d'un système – du projet littéraire révélée dans et par la relecture de 4 : l'accès à cet autre réel ne passera que par une défamiliarisation du lecteur qui, elle-même, devra passer par une défamiliarisation des chapitres de *Rayuela*. Or, cela est d'autant plus extraordinaire que la mise en abîme du programme d'écriture-lecture et de ses modalités d'application repose entièrement sur le personnage de la Maga, dès le parcours 1a. Où l'on comprend et mesure à la fois le sens et la poésie de l'image de la feuille d'arbre que la jeune femme ramasse sur un trottoir.

10. Cette feuille est en effet significativement à nu, complètement dépouillée, ne laissant plus voir que les courbes de ses nervures, de sa trame. Et la portée poétique et métatextuelle des derniers mots du chapitre 4 est alors immense :

la Maga se quedaba triste, juntaba una hojita al borde de la vereda y hablaba con ella un rato, se la paseaba por la palma de la mano, la acostaba de espaldas o boca abajo, la peinaba, terminaba por quitarle la pulpa y dejar al descubierto las nervaduras, un delicado fantasma verde se iba dibujando contra su piel. Etienne se la arrebató con un movimiento brusco y la ponía contra la luz. Por cosas así la admiraban, un poco avergonzados de haber sido tan brutos con ella, y la Maga aprovechaba para pedir otro medio litro y si era posible algunas papas fritas (40).

11. Rejoignons à présent le patient-chambre-chapitre 19, dernier adversaire du patient 8 au jeu de la marelle et allié du patient 4.
12. Logiquement, nous retrouvons la Maga et Oliveira. Cette fois, ils sont engagés dans une discussion sur l'art et, en matière de postulat, la jeune femme affirme de manière apparemment péremptoire à son interlocuteur : « vos sos más bien un Mondrian y yo un Vieira da Silva » (92). La présence du même duo de personnages, la dissociation référentielle entre eux, et la référence à la peinture dans cette sorte de microcosme culturel parisien assure une parfaite continuité avec le 4. De nouveau, nous sommes avec un personnel du roman propice à voir autrement depuis la perspective et sous l'influence de l'art, et, complémentirement, un personnel du roman à envi-

sager comme une œuvre d'art en soi, plus précisément « Un cuadro anamórfico en el que hay que buscar el ángulo justo » (95). Un tableau-chapitre 19 dont le sens serait, on l'a compris, à reconsidérer depuis un autre angle, « el ángulo justo », c'est-à-dire à la lumière de l'éclairage de son nouvel environnement – la suite 54-8-4. Pas n'importe quel tableau, en effet, puisqu'il s'agit de la représentation picturale d'une anamorphose, une image dont un miroir courbe a modifié la forme. Et nous voici de plus belle avec le miroir capable de rendre heureux un poisson dans son aquarium (ch. 8), avec à la clé une mise en abîme métatextuelle d'un chapitre 19 défamiliarisé, miroir déformé de lui-même dans le parcours linéaire 1a, capable de refléter un autre sens de son texte originel, et, par là, capable de redonner vie au lecteur-malade. La défamiliarisation des paramètres d'interprétation de 19 devrait permettre de trouver, d'une part, le juste point de vue depuis lequel re-regarder et, par voie de conséquence, accéder à l'autre réel, à l'autre sens ; d'autre part, la défamiliarisation visuelle et / ou auditive, comme le suggère l'exemple auquel songe Oliveira :

Un cuadro anamórfico en el que hay que buscar el ángulo justo (y lo importante de este ejemplo es que el ángulo es terriblemente hágudo, hay que tener la nariz casi hadosada a la tela para que de golpe el montón de rayas sin sentido se convierta en el retrato de Francisco I o en la batalla de Sinigaglia, algo hincalficablemente hasombroso) (95).

13. L'ajout de la lettre H à tous les mots commençant par une voyelle a évidemment pour but de surprendre le lecteur, de le réveiller de sa léthargie, de le sortir de ses habitudes, de le dépayser autant visuellement – s'il lit en silence – qu'auditivement, peut-être – s'il lit à voix haute et aspire les H – pour l'amener à adopter ce fameux point de vue différent (« el ángulo justo ») qui lui permettra d'accéder à ce fameux sens différent. Il est par ailleurs très intéressant de noter que le support de cette défamiliarisation est le langage. Car si le lecteur est malade, sans doute est-ce parce que les mots qui conditionnent son appréhension du réel le sont et ont donc, eux aussi, besoin d'être soignés. Quand on se souvient de ce que Cortázar écrivait en 1947 dans *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*¹⁰, nul doute que soigner le verbe est l'un des buts

10 « [El escritor rebelde] Ve actuar en el lenguaje todo un sistema de formas a priori, condicionando la situación original y desoriginalizándola. [...] Sospecha que el hombre ha alzado esa barrera al no ir más allá del desarrollo de formas verbales limitadas, en vez de rehacerlas, y que cabe a nuestra cultura echar abajo, con el lenguaje «literario», el cristal esmerilado que nos veda la contemplación de la realidad. [...] Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica

assignés à *Rayuela*. Il n'est pas neutre que le H (d'Hôpital...) soit directement décrit, par Horacio, le personnage dont le prénom commence par cette lettre, comme remède au chapitre 90 : « “La unidad”, describía Oliveira. “El hego y el hotro.” Usaba las haches como otros la penicilina. » (443) Il est également éloquent qu'à son humble niveau, la Maga s'improvise infirmière de la langue en tentant, entre autres initiatives, d'isoler le mal dont elle souffre, la limitation et le figement (comme dans le cas des poissons-oiseaux (ch. 8) ?), et de trouver un antidote lorsqu'elle refuse qu'Oliveira l'appelle par son prénom de naissance, Lucía : « —Yo me llamo Lucía pero vos no tenés que llamarme así —dijo la Maga—. » (92) Rien à voir avec une coquetterie. La Maga cherche ici à resignifier le réel depuis l'« ángulo justo » qu'elle semble avoir trouvé ; dans son cas, peut-être, la performativité du désir et de la volonté comme déconstruction des assignations. Pas de meilleur nom, en effet, que la Magicienne ou la Sibylle (si l'on reprend les deux traductions qui ont été données en français) pour celle qui incarne la pensée analogique. Si nous revenons maintenant au(x) sens autre(s) que révélerait le patient-chambre-chapitre 19 dans la séquence narrative intratextuelle 54-8-4-19, le long développement sur Rocamadour ne peut qu'attirer notre attention après que la relecture du chapitre 4 nous a permis d'établir une analogie entre l'enfant malade et le lecteur-enfant malade. D'ailleurs, quand la Maga constate « —Rocamadour tiene fiebre » (94), ne faisons-nous pas immédiatement le lien avec le diagnostic formulé à propos du Traveler de 55, allongé dans la moiteur de son lit et en proie au chaos de cauchemars, comme une sorte d'enfant à naître, en l'occurrence à la conscience, grâce au livre et à la lecture ? À ceci près que si Traveler se trouve bien dans une chambre d'hôpital, soit dans l'espace idéal pour être soigné, ce n'est pas le cas du petit Rocamadour, que sa mère préfère garder dans l'appartement qu'elle partage avec Oliveira¹¹. Et lorsqu'on connaît la fin tragique qui attend l'enfant, on ne peut que mesurer les limites de l'approche entièrement ou radicalement intuitive de la Maga (celle qui ne se voyait / ne se comprenait pas dans le miroir des poissons-oiseaux aliénés) ; en rejetant la part en elle de Lucía, la porteuse de lumière, c'est-à-dire ici, sans doute, celle qui aurait eu la clairvoyance nécessaire

propia del túnel; destruye para construir. Sabido es que basta desplazar de su orden habitual una actividad para producir alguna forma de escándalo y sorpresa. »

11 « Con la cama y Rocamadour y la cólera de los vecinos ya no quedaba casi espacio para vivir, pero cualquiera convencía a la Maga de que Rocamadour se curaría mejor en el hospital de niños » (93).

pour sauver son enfant, la jeune femme s'est accrochée coûte que coûte à la dénégation du réel, là où, à l'évidence, il doit y avoir deux réalités – celle de la magie et celle de la pensée – et juste équilibre entre elles. Dans ces conditions, malheureusement, comment ne pas se ranger à l'avis d'Oliveira, agacé par « la estúpida seguridad que parecía tener la Maga de que no era nada, que lo que hacía por su hijo era lo que había que hacer y que Rocamadour se curaría en dos o tres días. » (93) ? Car mieux vaut encore le jugement froid de la rationalité à l'inconséquence d'une foi fanatique.

14. Arrivés au bout de notre détour éclairant par le micro-parcours intratextuel 54-8-4-19 (habilement suggéré dans 54 par une phrase associant les patients 8, 4 et 19¹²), regagnons à présent la grand-route : le parcours 1a linéaire. Si la relecture de 19 nous a appris que ne pas se rendre à l'hôpital quand on est malade entraîne inévitablement la mort, il est loisible d'en conclure que le lecteur-malade ne trouvera son salut qu'en demeurant le plus longtemps possible dans un hôpital, jusqu'à guérison complète. Logique, dans ces conditions que ce parcours intratextuel-première étape sur la voie de la guérison ait commencé avec 54, précisément dans l'hôpital, et y revienne, une fois la boucle bouclée, pour que, comme un nouveau signe dans la nuit, nous nous engagions ensuite dans les ultimes chapitres 55 et 56 en ayant en mémoire que c'est toujours bien dans un hôpital que nous nous tenons, c'est-à-dire dans un lieu hautement symbolique d'un point de vue métatextuel, où l'auteur aura certainement semé d'autres remèdes à notre intention. Les lecteurs-malades que nous sommes se voient donc mis en garde : ils doivent garder l'œil ouvert jusqu'à la fin du parcours 1a, ne pas se laisser porter passivement. Libre à nous (la comparaison avec la fougère malade du 8 est intéressante) d'ingérer ou pas les futurs patients-chambres-chapitres. Le défi pour Cortázar étant évidemment à ce stade de trancher : faut-il inciter ou contraindre le lecteur à avaler ces chapitres-médicaments, par exemple en l'attendant avec un diabolique système de défense et en brandissant comme une arme l'outil du bâtisseur, une Heft-pistole ?

15. Mais n'anticipons pas et revenons à 54, à la recherche, donc, d'un nouveau signe-remède. À présent bien dressés et pleinement convaincus de l'indispensabilité de la cure en cours que nous sommes, la mention du patient 5 – « El 5 estaba inquieto » (340) – ne peut que retenir notre attention. Que

12 « El 8 jugaba casi toda la tarde a la rayuela, era imbatible, el 4 y la 19 hubieran podido arrebatarse el Cielo pero era inútil » (338).

découvrons-nous dans 5 ? De nouveau, Oliveira et la Maga, non plus bataillant « juste » verbalement dans des débats enflammés sur l'art ou le langage, mais, en un *crescendo* assez clair, dans des ébats érotiques sado-masochistes. Dans la continuité du micro-détour 54-8-4-19, comment ne pas relire le 5 en y voyant, au-delà du sens littéral, un corps à corps frénétique entre l'auteur-docteur-Oliveira et le lecteur-malade-la Maga ? *A fortiori* lorsque dès les premières phrases, la référence à « la pierna enferma¹³ » de la Maga – est-ce un hasard si la partie du corps désignée pour représenter métonymiquement le lecteur-malade est celle qui permet justement d'avancer, d'aller au-delà ? –, son envie de « hacer literatura » et sa posture « al lado de la ventana fingiendo mirar la calle¹⁴ » – on se souvient de la portée symbolique qu'avait la fenêtre pour la mue du lecteur ; or, là, le personnage est non seulement à côté, et non en face, mais ne sait pas y voir ce qu'il y a à y voir... ne sait d'ailleurs même pas qu'il faut regarder tout court – nous poussent déjà clairement, dans un jeu d'échos avec les chapitres précédemment relus, à envisager ces pages depuis une dimension métatextuelle. Et pas de raison d'être étonnés de retrouver maintenant Oliveira – qui, depuis le chapitre 1, était construit pour une bonne mesure dans la contre-exemplarité eu égard à sa façon d'appréhender le réel – dans la posture de docteur, l'un et l'autre des personnages endossant alternativement le rôle du malade et du soignant, à la fois pour faire voir les choses depuis tous les angles possibles (condition de la guérison) et pour mettre en abîme, le cas échéant prendre des distances vis-à-vis de la manière dont l'un et l'autre envisage la thérapie de son patient-amant. Et cela pose ici une question déterminante. Cette scénographie amoureuse représente-t-elle la relation, au besoin tumultueuse, qu'entretiennent l'auteur-docteur et le lecteur-malade, le premier accompagnant le second sur le chemin parfois difficile (mais toujours bien intentionné) d'une guérison qui, au moment de vaincre les ultimes résistances, aurait tout de la désintoxication d'un drogué, nécessitant fatalement le recours à la brutalité ? En d'autres termes, le lecteur lirait-il ici, comme dans un miroir, un nouveau « cuadro anamórfico »-chapitre, sa propre expérience de lecteur engagé dans un traitement extrême en même temps qu'il est en train de prendre ce traitement – à

13 « Arrastraba una pierna, era angustioso verla subir parándose en cada escalón para remontar la pierna enferma mucho más gruesa que la otra, repetir la maniobra hasta el cuarto piso » (41).

14 « la Maga había pretendido inocentemente hacer literatura, quedarse al lado de la ventana fingiendo mirar la calle mientras Oliveira verificaba la falleba de la puerta » (41).

savoir relire le 5 à la lumière d'un voisinage différent ? La conclusion de la relation sexuelle vigoureuse et « los juegos » (43) partagés avec Oliveira, étant pour la Maga, « como un despertarse y conocer su verdadero nombre » (42), cela constituerait une chute fort troublante puisqu'elle nous pousserait à déduire à une justification du recours à la violence virile pour « faire entendre raison » à une femme consentante et passive¹⁵ et la remettre au monde et à elle-même comme il se doit... L'état post-coïtal dans lequel se trouve la Maga renvoie-t-il en somme à l'accomplissement du projet littéraire de Cortázar, à savoir parvenir à la métamorphose du lecteur passif-malade en un lecteur consentant-actif – ou passif-guéri parce que rendu docile ? – supposément capable de voir autrement et d'accéder ainsi à un réel autre ? Les déductions s'enchaînent, plus inquiétantes les unes que les autres, car comme chacun le sait, une fois soignées, les maladies les plus graves présentent toujours un sérieux risque de rechute / de récurrence (n'est-il pas dit à propos de la Maga que « después recaía en una zona siempre un poco crepuscular » [42] ?) et l'ancien patient demeure ainsi toujours sous la menace de la maladie et, donc, sous la « dépendance » à l'égard de son médecin (la précision « que encantaba a Oliveira temeroso de perfecciones » [42] tendrait à prouver qu'il y a d'ailleurs dépendance réciproque ; idée renforcée un peu plus loin¹⁶), qui doit bientôt se remettre à l'œuvre parce que « la Maga sufría de verdad cuando regresaba a sus recuerdos y a todo lo que oscuramente necesitaba pensar y no podía pensar, entonces había que besarla profundamente, incitarla a nuevos juegos... » (42). Un mal nécessaire pour l'auteur, donc, afin de mieux mener à bien son projet littéraire et conduire le lecteur passif-malade sur le chemin de la métamorphose-guérison :

la Maga quería aprender, quería ins-truir-se. Horacio era exaltado, concitado a la función del sacrificador lustral, [...] entonces la única posibilidad de encuentro estaba en que Horacio la matara en el amor donde ella podía conseguir encontrarse con él, en el cielo de los cuartos de hotel se enfrentaban iguales y desnudos y allí podía consumarse la resurrección del fénix después que él la

15 Genèse de la puissamment sexuelle scène avec le personnage du passif « lector hembra » tué de dos par le poignard phallique du personnage de l'amant ultra-virilement actif dans « Continuidad de los parques » ?

16 « A Oliveira le gustaba hacer el amor con la Maga porque nada podía ser más importante para ella [...], era como un despertarse y conocer su verdadero nombre, y después recaía en una zona siempre un poco crepuscular que encantaba a Oliveira temeroso de perfecciones, pero la Maga sufría de verdad cuando regresaba a sus recuerdos y a todo lo que oscuramente necesitaba pensar y no podía pensar, entonces había que besarla profundamente, incitarla a nuevos juegos, y la otra, la reconciliada, crecía debajo de él y lo arrebatava... » (42).

hubiera estrangulado deliciosamente, dejándole caer un hilo de baba en la boca abierta, mirándola extático como si empezara a reconocerla, a hacerla de verdad suya, a traerla de su lado (43-44) ?

16. Le lecteur métamorphosé-guéri verra aussitôt les bienfaits du traitement qu'on lui a administré en revenant à une scène clé et, enfin, à la voir et comprendre comme il faut. La relecture de 5 venant de démontrer au lecteur-malade qu'une relation charnelle, ou ce qui est perçu comme tel, pouvait ouvrir sur un sens différent, à la fois sur les plans diégétique et méta-textuel, depuis un recalibrage de l'interprétation par changement de point de vue, comment n'en viendrait-il pas à repenser à l'autre scène charnelle clé, à savoir le fameux baiser échangé entre Talita et Horacio dans 55 ? Vu l'incidence que cela a sur le triptyque final, 54-55-56, il n'est certes pas vain de se demander s'il s'agit d'un baiser adultère, comme le laissent croire les apparences, c'est-à-dire le sens littéral depuis un point de vue linéaire ou si, là également, il y a autre chose à voir et à comprendre ? Et voilà un exercice auquel le lecteur en pleine convalescence-rééducation est amené « de lui-même » à se livrer pour aller vers la guérison.

17. Comment cela fonctionne-t-il cette fois-ci ? Dans un mouvement d'éclairage inverse, 5 va à son tour rayonner au sein de la suite 54(8-4-19)-5-55-56 et insuffler à 54, 55 et 56 un nouveau sens. Première étape : les répercussions de 5 sur 54. Assez sibyllin dans le parcours linéaire 1a, le passage suivant :

Y tampoco su beso [de Oliveira] era para ella [Talita], no ocurría allí grotescamente al lado de una heladera llena de muertos, a tan poca distancia de Manú durmiendo. Se estaban como alcanzando desde otra parte, con otra parte de sí mismos, y no era de ellos que se trataba, como si estuvieran pagando o cobrando algo por otros, como si fueran los gólems de un encuentro imposible entre sus dueños » (346)

est désormais limpide. Dans la morgue de l'hôpital, les apparences sont trompeuses : ce n'est pas réellement Oliveira qui a embrassé Talita. Même si ensuite, dans 55, Talita refuse de l'admettre¹⁷, les véritables acteurs de la scène dans 54 étaient en fait des entités ayant pris possession de leurs enveloppes corporelles. 1) D'un côté, de nouveau le corps d'Oliveira comme mise en abîme de l'auteur-docteur entraînant Talita dans la morgue. L'important étant qu'à travers le motif de la catabase – la descente du héros aux Enfers à laquelle renvoie en effet explicitement la référence au monte-charge –,

17 « [Oliveira] me empezó a mirar y era a la otra que miraba. Yo no soy el zombie de nadie, Manú, no quiero ser el zombie de nadie » (349).

Horacio visite les lecteurs-morts (tel un nouvel Hadès), avant de remonter dans les étages pour s'occuper des lecteurs-malades. 2) de l'autre côté, le corps de Talita comme allégorie du lecteur-malade préalablement incarnée par la Maga (ch. 5). D'ailleurs, en la comparant à un papillon (« falena de insomnios » [348]), symbole de la métamorphose et de la renaissance, *Traveler* ne nous invite-t-il pas à voir en Talita une métamorphose et une renaissance de la Maga, la nouvelle enveloppe corporelle dans laquelle la Maga (supposément) noyée renaîtrait, en définitive le zombie de la Maga, eu égard à l'inquiétante dimension nocturne et à l'apparence de la phalène ? Or, ces allégories permettent la mise en scène de deux relations charnelles (pour 5 : Oliveira et la Maga dans des ébats sensuels ; pour 54 : Oliveira et Talita échangeant un baiser) qui resserrent encore l'analogie entre les personnages et donc l'analogie situationnelle, l'épisode de 54 devenant une variante-miroir de l'épisode de 5. De sorte qu'à l'arrivée, 5 et 54 construisent deux versions allégoriques de la relation violente qui unit l'auteur-docteur au lecteur-malade. De même que les échanges entre Oliveira et la Maga ne sont plus à voir comme des ébats amoureux, le baiser entre Oliveira et Talita n'est pas à comprendre comme un baiser adultère. Son sens est au-delà des apparences et du côté des signes. Le baiser ayant été échangé dans la morgue de l'hôpital où il fait froid, l'analogie entre le lecteur moribond enfermé dans le parcours linéaire 1a et les poissons saisis de froid dans leur aquarium-cercueil (ch. 8) se trouve ici réactivée. Il faut alors se souvenir que seul un miroir peut sauver ces animaux de la désolation de l'incompréhension, et devant ce jeu de miroir entre personnages et scénographies amoureuses, nous comprenons donc enfin que c'est dans l'analogie que le lecteur-malade peut trouver le salut. Pour résumer : seul 54 en exercice d'application et en reflet de 5-modèle d'entraînement peut permettre au lecteur-malade d'accéder au sens autre, de comprendre autrement. En soumettant cet exercice d'application à son lecteur-malade, l'auteur-docteur peut déjà évaluer les effets du traitement à travers la capacité de son patient à voir et comprendre autrement, mais, surtout, cet entraînement valide le rôle révélateur de sens d'une relecture ciblée de certains chapitres du parcours 1a, confirmant ainsi le fondement même du projet littéraire de Cortázar : la défamiliarisation des chapitres comme condition essentielle à la défamiliarisation du lecteur passif-malade et donc, à sa guérison-métamorphose.

18. Si nous retournons à 54 afin d'y repérer un deuxième signe dans l'obscurité, c'est sans grande surprise que la référence au patient 14, portée par Oliveira (« La 14 tapó la mirilla, andá a saber qué está haciendo. » [341]), nous conduit à prendre une nouvelle fois de la hauteur, à quitter la suite linéaire 54-55-56 du parcours 1a pour nous replonger dans la lecture du patient-chambre-chapitre 14. Et si la patiente 14 bouche cette petite ouverture dans la porte, c'est sans doute parce qu'une fois de plus, notre échappée passera par l'ouverture d'une fenêtre étroite (avec toute la dimension symbolique que cela recouvre) et jusque-là close (la fenêtre-chapitre 14), semblable à celles que nous avons successivement ouvertes (ch. 8-4-19-5) depuis cette première invitation lancée dans l'amorce de 54 : « Desde la ventana de su cuarto en el segundo piso » (338). Si l'on retrouve Oliveira, la Maga n'est apparemment plus là. Est-à-dire que le *crescendo* des retours-resignifications a atteint son point culminant avec 5 qu'on entre dans une autre phase ? Cette fois, Oliveira est accompagné de Wong, qui lui montre huit photos de « algún etnólogo norteamericano o danés con buen pulso pero una Kodak año veinte » (69), rassemblées sur une feuille de papier cachée dans son portefeuille et représentant huit scènes « de torturas, tomadas en Pekín en mil novecientos veinte o algo así » (68). Il y a donc bien là une poursuite du *crescendo* dont la scène sado-masochiste des ébats entre la Maga et Horacio évoquée précédemment semblait pourtant le paroxysme... Ce que nous ne pouvons pas voir parce que la patiente 14 nous le cache derrière sa main, et qu'ainsi, donc, elle nous invite à encore plus désirer regarder, dans la position assez inconfortable du voyeur, nous l'aurons bel et bien sous les yeux grâce aux / à cause des photos de Wong (la double dissimulation crée de fait l'analogie, d'autant plus solide quand on remarque que 14 est la première patiente femme évoquée et qu'à ce titre, elle pourrait très bien être un avatar de l'une de ces jeunes femmes croisées jadis par Wong et à qui il a montré les clichés (« —¿Y que la ha mostrado a unas mujeres en un café? —Insistían tanto dijo Wong—. » [69]). Où l'on mesure l'éclairage effrayant que 14 projette sur 54, et réciproquement, de celui, tout aussi horrible, donné par la suite de patients-chambres-chapitres 8-4-19-5, qui n'a cessé de s'allonger au fil de notre lecture linéaire de 54, sur le sens de ces photos. Si Wong déplore que ces femmes dans le café – métaphores du lecteur passif-malade ou « lector hembra » – n'aient rien compris (« Y que la ha mostrado a unas mujeres en un café? —Insistían tanto dijo Wong—. Lo peor es que no comprendieron nada. » [69]), c'est-à-dire

n'aient pas su voir ce que représentaient et signifiaient ces huit scènes de tortures au-delà de leur contexte premier, la figure d'auteur-tortionnaire qu'il représente peut se rassurer : le lecteur de *Rayuela* engagé sur la voie de la guérison va parfaitement comprendre, lui, savoir déceler au-delà des apparences et appréhender l'autre sens, à savoir la mise en abîme des modalités d'exécution extrême du projet littéraire de Cortázar.

19. Ce qui justifie de se pencher très précisément sur ces documents. D'abord, notons que les photos apparaissent sur « una hoja de papel doblada en cuatro » (69). Cela n'est pas sans rappeler, d'une part, le quatrième étage jusqu'où la Maga traînait sa pauvre jambe malade pour atteindre la chambre d'hôtel où elle ferait l'amour avec Oliveira dans 5¹⁸ (soit le patient-chambre-chapitre-médicament précédent), d'autre part, la superposition des quatre parcours de lecture de *Rayuela*, 1) le parcours 1a ; 2) le parcours 1a avec relecture ciblée de chapitres antérieurs intercalés dans le trio final 54-55-56 ; 3) le parcours 1b ; et 4) le parcours 2 – soit l'ensemble accumulé du traitement sur ordonnance. Ensuite, sur ces clichés, Oliveira remarque que « En lugar de Wong había una sonrisa de gato de Cheshire » (69). Et voilà de nouveau la figure du chat, du chat comme guide capable de nous embarquer et guider dans une promenade dépaysante – à l'instar du chat-la Maga dans 4 –, le Pays des Merveilles et ses caricatures, monstrueuses en l'occurrence, mais toujours productrices d'un sens autre. Ainsi accompagnés, que voyons-nous sur ces fameuses photos ?

[...] había ocho postes solamente que era el mismo poste repetido ocho veces en cuatro series de dos fotos cada una, que se miraban de izquierda a derecha y de arriba abajo, el poste era exactamente el mismo a pesar de ligeras diferencias de enfoque, lo único que iba cambiando era el condenado sujeto al poste (69).

20. Derrière le poteau d'exécution identique répété sur chaque photo ne voyons-nous pas une représentation des chapitres de *Rayuela*, qui vont revenir au moins deux fois, pour être vus / lus et revus / relus, identiques textuellement et cependant différents dans le décalage de « ligeras diferencias de enfoque », avec l'enchaînement (comme dans ces carnets de dessins presque analogues, dont on tourne les pages à toute vitesse pour donner l'illusion du mouvement) d'une variation d'images finalement quasiment superposées et offrant un tableau unique pour révéler le sens ? Et, par la

18 « Arrastraba una pierna, era angustioso verla subir parándose en cada escalón para remontar la pierna enferma mucho más gruesa que la otra, repetir la maniobra hasta el cuarto piso » (41).

suite, dans l'image du condamné, ne reconnaissons-nous pas le lecteur-malade, décidément bien malmené sur le chemin difficile de la guérison – sans doute parce que la fin justifie les moyens ? Peut-être se rassurera-t-on en constatant que sur la photo, le condamné est encore vivant¹⁹ – comprendre que le lecteur sera torturé et menacé, mais que tout cela n'est jamais qu'une mise en scène pour le mettre littéralement au pied du mur. Autre détail intéressant : le personnage du torturé est le seul élément différent d'une photo à l'autre. Comment, alors, ne pas songer aux figures changeantes du lecteur-malade que nous venons successivement de rencontrer dans les différentes étapes de l'itinéraire de guérison : Traveler (ch. 55), Talita (ch. 54) – comme zombie de la Maga de 5 –, Oliveira et la Maga, les poissons dans leurs aquariums (ch. 8), Oliveira et ses amis du Club (ch. 4), Rocamadour (ch. 19), la Maga (ch. 5) ? Et, comme dans 54, dans 8 et dans 4, où l'image du lecteur-malade est multiple, dans 14, le lecteur-malade n'est apparemment pas uniquement incarné par un Pékinois torturé dans les années 1920 – ce qui est logique, puisqu'un glissement doit toujours s'opérer pour que la métaphore fonctionne en quelque sorte des deux côtés du tunnel, c'est-à-dire pour qu'au terme de la démonstration, nous refassions bien le lien analogique avec les personnages emblématique du roman. Intéressante présence de l'élément féminin sur la septième photo : « había como un agujero chorreado, una especie de sexo de niña violada de donde saltaba la sangre en hilos que resbalaban por los muslos. » (70) Qu'il s'agisse concrètement d'une femme ou, de nouveau dans une perspective symbolique métatextuelle, d'une dérivation très crue de la sanction infligée au « lector hembra » importe peu. D'aucuns y verront un retour aux jeux sado-masochistes auxquels se livraient Oliveira et la Maga et concluront qu'en fin de compte, non, la Maga n'était pas dans 14, incarnée dans un autre corps, comme elle l'avait auparavant été dans celui de Talita. Or, le fait que seul le paramètre condamné change indique que cette galerie de photos fige les figures de condamnés-lecteurs-malades semées dans le parcours 1a, une succession de zombies du seul et unique personnage intéressant pour Cortázar, du seul et unique personnage au cœur de son ambitieux projet littéraire : le lecteur. Et la conclusion de Wong, « Por supuesto, Pekín ya no es el de antes » (70), est évidente, car les scènes de torture ayant eu lieu à Pékin ne sont plus pour le lecteur les mêmes que celles qu'il avait

19 « y mirando mejor se alcanzaba a ver que el torturado estaba vivo porque un pie se desviaba hacia afuera a pesar de la presión de las sogas, y la cabeza estaba echada hacia atrás » (69).

découvertes dans le premier parcours linéaire 1a, c'est-à-dire lues quand 14 suivait 13 et précédait 15. Même numéro, texte identique, sens différent, à condition d'avoir été initié. Et Wong de mettre fin au spectacle en rangeant le papier dans son portefeuille :

“Lamento haberle mostrado algo bastante primitivo, pero otros documentos no se pueden llevar en el bolsillo, hacen falta explicaciones, una iniciación...” La voz llegaba de tan lejos que parecía una prolongación de las imágenes, una glosa de letrado ceremonioso (70).

21. Autant dire que celui qui n'a pas entamé un traitement de re/ré-formation, celui qui n'a pas au préalable parcouru la longue et exigeante promenade dépaysante et initiatique 54-8-4-19-5 ne peut pas comprendre ces photos, ou, plus exactement, ne sera pas en mesure de les comprendre autrement, n'y verra que « algo bastante primitivo ». Cette relecture de 14 n'a de sens véritable qu'en « prolongación de las imágenes », qu'en extension d'autres chapitres tout aussi défamiliarisés et resignifiés. Le lecteur en voie de guérison est donc maintenant à même de voir dans 14 « una glosa de letrado ceremonioso », une explication des modalités de son traitement par l'auteur-docteur : sa défamiliarisation à travers la défamiliarisation des chapitres.

22. Revenons une dernière fois à 54 pour le commentaire d'un ultime signe, une référence à un nouveau patient :

Era el 56, se acordaba muy bien, la familia tenía que estar al caer de un momento a otro. Desde Trelew. Y entre tanto el 56 había recibido la visita de un amigo, era de imaginar la conversación con el viejo de la paloma, uno de esos seudodiálogos en que al interlocutor lo tiene sin cuidado que el otro hable o no hable siempre que esté ahí delante, siempre que haya algo ahí delante, cualquier cosa, una cara, unos pies saliendo del hielo (344).

23. Le cycle s'achève, le diaporama est complet puisque cette fois, nous découvrons un patient mort, enfermé dans le congélateur de la morgue (avec un énième écho aux poissons pétrifiés de froid, enfermés dans leur aquarium). Une torture et des menaces finalement sérieuses et non juste *pro forma*, comme on l'avait pensé ; il faut en effet voir là une anticipation de ce qui attend le lecteur-malade s'il reste enfermé dans le parcours linéaire 1a sans jamais s'engager sur les chemins de promenade dépaysante qui s'ouvrent à lui, encore et encore, et sur lesquels on le pousse pourtant de plus en plus vigoureusement. Voilà de nouveau 54 resignifié par l'éclairage du parcours intratextuel de guérison 8-4-19-5-14. Car, outre le fait que

cette citation annonce déjà la diégèse de 56, voire propose de manière anticipée un résumé de l'intégralité du chapitre, ce qui est essentiel ici, c'est l'invitation à aller lire 56 avant de poursuivre une lecture linéaire du parcours 1a, c'est-à-dire avant d'aller à 55.

24. Pourquoi ?

25. Remarquons tout d'abord que le patient 56 est le dernier patient mentionné dans 54, en somme la dernière fenêtre ouverte par laquelle s'échapper et accéder à l'autre réel. La question étant alors de savoir quel(s) autre(s) sens cacherait 56 qui ne pourrai(en)t être révélé(s) qu'à la lumière de la suite intratextuelle 54-8-4-19-5-14. Pourquoi serait-il intéressant de défamiliariser 56 avant même de l'avoir lu une première fois dans le parcours 1a ? Et puis qu'aurait 56 de plus pour que, contre toute logique, sa première lecture précède celle de 55 ? Possible que cela s'explique par le fait qu'il héberge de nombreux patients (18, 6, 31, 7 et 45), c'est-à-dire, conjointement, 1) des chambres-chapitres-nouvelles fenêtres à aller ouvrir et franchir, 2) des chambres-chapitres-nouveaux médicaments à ingurgiter dans un nouveau parcours intratextuel-traitement (Lepage, Broichhagen, Wajntraub, 2019) ? Le temps est compté : il ne reste plus que trois chapitres à Cortázar pour amener le lecteur moribond du parcours 1a à la vie ou résurrection. Inversement, il n'y a significativement pas la moindre mention à un patient de l'hôpital dans 55. Aucune fenêtre ouverte par laquelle s'échapper. Logiquement, Cortázar ne peut pas risquer de voir son lecteur de nouveau gagné par le froid. Il doit continuer de le soigner, pour qu'à la fin du parcours 1a, le lecteur ne jette pas *Rayuela* par la fenêtre, mais s'engage dans le parcours 1b, se rapprochant ainsi un peu plus de la guérison-métamorphose et, par là, rapprochant un peu plus Cortázar du succès de son projet littéraire. *Rayuela* serait alors à lire comme un projet médico-littéraire et supposerait une lecture thérapeutique²⁰.

B] 55 DANS LE PARCOURS 1B / LE VOISINAGE AVEC 54, 56, 128, 129, 130, 132, 133 ET 134

²⁰ Dans *Los nuestros*, Luis Harss a déjà parlé de *Rayuela* comme d'une « obra terapéutica », expliquant : « nos ofrece un tratamiento completo contra la dialéctica vacía de la civilización occidental y la tradición racionalista. Es una obra ambiciosa e intrépida, a la vez un manifiesto, una rebelión contra el lenguaje literario y la crónica de una extraordinaria aventura espiritual. » (Harss, 1964 ; 259).

26. Suivant le protocole adopté pour le décryptage du sens de 55 dans ses diverses coordonnées diégétiques, nous allons maintenant voir ce que ce chapitre protéiforme et à la plasticité étonnante apporte dans / à *Rayuela* comme projet littéraire depuis la perspective du parcours 1b, c'est-à-dire depuis ce troisième livre hébergé dans l'œuvre – en plus des deux annoncés par l'auteur dans le « Tablero ». Concrètement, 1b est le deuxième que le lecteur aborde dans la linéarité de sa lecture. Chacun de ces trois livres représentant, on l'a compris, autant d'opportunités nécessaires à Cortázar pour exposer et mettre en pratique son ambitieux objectif de ré-re-formation à la fois de la forme roman et de l'instance lecteur, c'est-à-dire pour agir en auteur-docteur soucieux de changer un système (la présence de Morelli, la figure de l'auteur, dans l'hôpital prouve bien que le mal est à prendre à la racine) et de conduire – le cas échéant contraindre – le lecteur-malade passif (sous ses différents visages, c'est-à-dire à ses différents stades de contamination) à la métamorphose et s'assurer ainsi, *via* un traitement de très longue durée pour une maladie chronique, la pleine réussite de sa « salutaire » entreprise.
27. Rappelons que dans le parcours 1b, la quasi-totalité de la matière de 55 se trouve réinjectée dans 129 et 133 (deux chapitres de la partie *prescindible*). Ici, dans la logique de notre démarche, la question que nous nous posons est évidente : quels éclairages apportent l'analyse des deux suites que les éléments textuels prothétiques de 55 forment avec leurs voisins directs, 128-129-130, puis 132-133-134 ? En quoi et comment, au-delà de leur caractère *prescindible* affiché en frontispice de « De otros lados », ces six chapitres vont en réalité se révéler *imprescindibles* dans la mise en scène, à la fois théorique et pratique, du projet littéraire exposé ? À quoi s'ajoute une autre dimension, précisément parce que 1b vient dans la continuité immédiate de 1a : après l'initiation éprouvante, parfois brutalisante, du parcours 1a, avec ses petits chemins de traverse dépaysants (les boucles spatiales et temporelles internes que forment des noyaux de chapitres), ses ébats sado-masochites hautement métaphoriques et, tout aussi métaphoriques, ses menaces au lecteur par photos de scènes de tortures interposées, nous ne pouvons que nous interroger pour savoir en quoi le parcours 1b complète le parcours 1a sur le plan métatextuel. Y aura-t-il redondance, c'est-à-dire simple reconduction du traitement de guérison déjà prescrit et administré, comme une sorte de rééducation ? S'agira-t-il, au contraire, d'un vrai supplément, avec de nouveaux soins ? Et alors lesquels ? L'auteur-

docteur les dispensera-t-il par le *dire* – dans une stricte réflexion théorique – et / ou par le *faire* – dans de nouveaux exercices pratiques ?

28. Voyons cela dans le détail.
29. Retrouvons Traveler dans 129, seul dans sa chambre, en pleine nuit, occupé à lire. Alors que 55 indiquait un début de guérison-métamorphose du personnage – qu'allongé dans la moiteur de son lit, en proie à des cauchemars fiévreux, nous avons diagnostiqué malade – grâce au livre – objet du désir ayant motivé le déplacement du lit au fauteuil, c'est-à-dire le passage de la position allongée à la station assise, l'une et l'autre associées à la passivité et à l'activité, de l'obscurité de la pré-conscience à la lumière de la conscience, etc. –, le narrateur de 129 l'isole dans le médaillon d'un zoom qu'il resserre de plus en plus, jusqu'à être si près qu'il devient possible de lire, nous aussi, le livre en question, à savoir *La Luz de la paz del mundo*, du pataphysicien Piriz. De sorte que si c'est le livre et la lecture qui doivent permettre la transition vers la position debout (un parallèle intéressant pourrait être fait avec la position couchée de Morelli dans son lit d'hôpital), chanceux est à l'évidence le lecteur-malade de *Rayuela* à qui 129 offre une vue et un accès directs au remède. Suivons alors les déplacements du narrateur-cameraman et observons l'ordonnance qu'il nous montre en gros plan.
30. Après quelques lignes d'introduction, qui correspondent très exactement à la récupération d'un passage de 55, 129 alterne, dans une symétrie parfaite, un extrait de l'œuvre de Piriz et un fragment de récit – dans un va-et-vient, ou peut-être une fusion, entre focalisation interne et narration omnisciente dont la frontière est parfois très difficile à établir, sciemment... comme s'il y avait convergence de vue – contenant :
- 1) les pensées et opinions du personnage sur sa lecture, et, donc, possiblement aussi, celles du narrateur (« A Traveler lo enterneció que ese "ídem" le debía haber costado bastante a Ceferino. Era una condescendencia extraordinaria hacia el lector » [537]) ;
 - 2) ses commentaires, au discours direct :

se habló Traveler [...] El pobre Cefe tropieza con las clásicas dificultades de la Etiqueta Engomada, y hace lo que puede, como Linneo o los cuadros sinópticos de las enciclopedias. Lo de la raza parda es una solución genial, hay que reconocerlo (535) ;

3) les commentaires explicites, c'est-à-dire non plus par la médiation du / par l'effet personnage, du narrateur omniscient sur le texte lu (après une reprise en main, là aussi volontairement visible, du récit « Se oía caminar en el pasillo, y Traveler se asomó a la puerta, que daba sobre el ala administrativa », pour bien marquer son territoire au moment d'enchaîner avec une remarque qu'on lira dès lors comme une scolie : « Como hubiera dicho Ceferino, la primera puerta, la segunda puerta y la tercera puerta estaban cerradas. » [535]).

31. Un cas singulier d'usage de l'intertexte et de jeu avec l'intertextualité dans lequel la superposition des deux textes (l'essai et sa / ses glose[s]) donne lieu à trois lectures simultanées – celle de Traveler, celle du narrateur et la nôtre, nous lecteurs du roman lisant par-dessus l'épaule de Traveler, lisant Traveler en train de lire et lisant le narrateur en train de lire –, et même d'une quatrième, si on y regarde de près, certes absente, mais évoquée explicitement, et à l'évidence incidente : celle d'Oliveira (« Aquí tendría que estar Horacio —se habló Traveler—. Esta parte él la comentaba muy bien. » [535]). L'enchâssement des filtres et des prismes crée non seulement une co-présence dans le récit, autour / grâce à un texte bien précis, des diverses instances du texte (lecteurs intradiégétiques) et du hors texte (lecteur extradiégétique), mais génère dans le même temps une articulation extrêmement complexe de lectures et, par conséquent, d'interprétations, à envisager précisément dans la simultanéité, à voir comme une grande communion, rendue possible par l'acte presque religieux de la lecture d'un seul et même texte qui apparaît dès lors comme une sorte de Bible commune – pour Traveler, pour Horacio, pour le narrateur et donc, pour nous, obligatoirement. Au-delà du cas emblématique de *La Luz de la paz del mundo*, comment ne pas voir là une théorie de la réception en général, quand il s'agit à la fois de sacraliser le livre, sur lequel nous nous penchons véritablement (comprendre : activement), en adeptes enthousiastes, consentants et actifs, et de la décrypter depuis toutes les perspectives en même temps et non plus depuis un point de vue unique, à savoir, et c'est ce qui est particulièrement troublant, non plus depuis les seules coordonnées de la lecture, sans doute beaucoup trop lâches et trop aléatoires, mais depuis celles, sans doute plus amarrées et plus fiables, des créatures de l'auteur (personnages et autres narrateurs) et, au besoin, celles, également, de l'auteur lui-même (n'est-ce pas la fonction du « Tablero ») ?

32. Cela posé, nous avons en quelque sorte les instructions pour aborder le montage intertextuel de la séquence 128-129-130, qui place à la gauche de 129 un très bref extrait de « Le Pèse-nerfs » (un poème en prose d'Artaud [531]), et à sa droite, un court article du journal londonien, *The Observer* (539), écrit en espagnol. La combinaison interpelle d'autant plus si nous rappelons que ces trois chapitres sont diégétiquement reliés par la notion d'espace, plus particulièrement, par le désir de « créer en nous des espaces à la vie » (531) –formulé par Artaud dans 128. Le glissement est donc tout naturel pour en arriver à la conclusion que l'insertion non plus tant de lignes (à travers des allusions, des mentions ou une citation semée ici et là) que d'espaces (à proprement parler), et même de vastes territoires (dans les chapitres dont la matière est entièrement l'intertexte, mais aussi, bien plus intéressant, dans le cas des suites qui composent des boucles) textuels exogènes dans le livre de Cortázar, comme une insertion d'« espaces à la vie ». Et pour comprendre que l'intertextualité joue un rôle bien plus sérieux et important dans *Rayuela* que 1) simplement permettre à l'auteur d'impressionner le lecteur pour que celui-ci accepte d'en passer par là où il veut qu'il en passe, 2) que simplement le défamiliariser radicalement en le plongeant dans un univers étranger référentiellement afin de forcer sa métamorphose, 3) que simplement le soumettre et obtenir sa reddition en le ramenant à sa propre ignorance ou que 4) simplement le mettre de son côté à bon compte en le conviant au banquet des initiés et des élus. Il faut effectivement voir ces espaces et territoires « étrangers » comme autant d'espaces textuels-« espaces à la vie », dont la présence a pour vocation première de contrebalancer ou même de contrer les espaces de mort ou d'agonie rencontrés dans le parcours 1a²¹ et qui étaient systématiquement des mises en abîme de l'espace de mort que constitue l'espace clos d'un parcours 1a linéaire pour le lecteur de *Rayuela*. En définitive, ces espaces textuels-« espaces à la vie » venus d'ailleurs sont à chaque fois une nouvelle fenêtre qui ouvre et à ouvrir pour prendre de la hauteur, voir depuis une autre perspective, voir depuis un nouvel éclairage.

33. Néanmoins, nous savons que créer des « espaces à la vie » dans et depuis le livre ne représente jamais qu'un moyen. Le but du projet médico-

21 1) La morgue de l'hôpital, comme espace de mort pour les patients incapables d'être soignés ou incapables de guérir, pour traités qu'ils aient été (ch. 54) ; 2) L'aquarium, comme espace de mort pour les poissons-oiseaux tués par le froid (ch. 8) ; 3) La chambre d'hôtel parisienne où ils se déroulent les ébats sexuels morbides entre la Maga et Horacio (ch. 5) ; 4) Le Pékin des années 20 (ch. 14).

littéraire de Cortázar va évidemment plus loin : il s'agit de parvenir à soigner-métamorphoser le lecteur-malade. Dans ces conditions, l'aspiration d'Artaud se confond avec celle de l'auteur-docteur Cortázar ; pour l'un comme pour l'autre, il s'agit de « Créer [en nous] des espaces à la vie », créer en nous, lecteurs-malades, de nouvelles façons de voir, d'appréhender le réel, afin d'accéder à cet autre réel, afin d'accéder à « la vida », à l'instar de la Maga, qui a quitté Montevideo, pris une immense distance, pour venir vivre à Paris (« [...] lo único importante era haber salido de Montevideo, ponerse frente a frente con eso que ella [la Maga] llamaba modestamente "la vida" » [ch. 4 ; 36]). introduite dans la boucle de la séquence 128-129-130 et bénéficiant de l'éclairage de la suite linéaire 54-55-56 et de la série intratextuelle-promenade dépaysante 8-4-19-5-14-56 des parcours 1, l'expression tirée de « Le Pèse-Nerfs » revêt alors un sens autre, voire un double sens autre : la formulation par l'auteur-docteur à la fois de la manière dont il va opérer – ouvrir des fenêtres intertextuelles-« espaces à la vie » – et du résultat escompté – conduire le lecteur-malade à accéder à cet autre réel-« espace[s] à la vie ». La consultation et le diagnostic du patient laissent désormais place à une réflexion sur la démarche de l'auteur-docteur. De même, l'intratextualité comme base moléculaire des patients-chambres-chapitres-fenêtres-médicaments administrés au lecteur-malade dans la séquence 8-4-19-5-14-56 des parcours 1 est à présent abandonnée au profit d'un autre traitement fondé sur l'intertextualité, autre élément-« espace[s] à la vie » reposant sur une défamiliarisation textuelle propice à la défamiliarisation du lecteur.

34. Une défamiliarisation d'autant plus efficace que les nouveaux espaces textuels insérés sont très hétérogènes et foncièrement distincts de l'espace textuel *Rayuela*. La cohabitation entre matière textuelle autochtone et matière textuelle allochtone est pour le moins inattendue et frappante dans la mesure où au sein de 129 déjà, tout semble opposer le texte A – *Rayuela* –, une fiction littéraire à la lisibilité plus que douteuse, et le texte B – *La Luz de la paz del mundo* (de Piriz) –, un projet destiné à l'UNESCO et publié dans un journal²², rédigé dans une langue concise et schématique, à l'image d'une démonstration scientifique. Où l'on trouve dans 129 et dans la série qu'il compose avec 128 et 130 une forte hétérogé-

22 « Dans cet annonce ou cante —decía textualmente Ceferino— ye reponds devam ou sur votre demande de suggérer idées pour UNESCO et écrit en el journal «El Diario» de Montevideo » (532).

néité des supports, formelle, stylistique et, plus intéressant encore, linguistique. De sorte qu'après l'éloge de la transmédialité dans la suite intratextuelle 8-4-19-5-14-56 des parcours 1, affichée comme moyen de voir autrement, l'auteur-docteur prône ici, en plus de la transgénéricité et de la pluralité des styles et modalités discursives qu'elle génère, le translinguisme, affiché comme forme d'accès à cet autre réel qu'il appelle de ses vœux. Un autre mode de communication pour poursuivre le combat précédemment initié contre le langage, et, plus précisément ici, contre « el lenguaje literario²³ », véritable barrière qui nous empêcherait l'accès à cet autre réel. Sans doute trouvons-nous là une nouvelle raison pour Cortázar de choisir « Le Pèse-Nerfs » d'Artaud comme intertexte-« espace[s] à la vie ». En effet, si nous nous penchons sur quelques vers du poème, non insérés dans 128 (« Toute l'écriture est de la cochonnerie. / [...] / Toute la gent littéraire est cochonne, et spécialement celle de ce temps-ci. / [...] tous ceux qui sont maîtres de leur langue, tous ceux pour qui les mots ont un sens [...], sont des cochons. / Ceux pour qui certains mots ont un sens, et certaines manières d'être, ceux qui font si bien des façons, ceux pour qui les sentiments ont des classes et qui discutent sur un degré quelconque de leurs hilarantes classifications, ceux qui croient encore à des « termes », ceux qui remuent des idéologies ayant pris rang dans l'époque, ceux dont les femmes parlent si bien et ces femmes aussi qui parlent si bien et qui parlent des courants de l'époque, ceux qui croient encore à une orientation de l'esprit, ceux qui suivent des voies, qui agitent des noms, qui font crier les pages des livres, ceux-là sont les pires cochons »), n'est-il pas loisible d'également lire « Le Pèse-Nerfs » comme une condamnation du langage littéraire ? Sacré renfort !

35. L'inter, l'intra et le trans (transmédialité, transgénéricité, translinguisme), tels sont les antidotes du nouveau traitement que doit ingurgiter le lecteur-malade dans le parcours 1b. Un traitement complémentaire au pre-

23 « [...] el escritor contemporáneo observa sagazmente que en todos los casos su actitud de libertad se ha visto probada por alguna manera de agresión contra las formas mismas de lo literario. El lenguaje de las letras ha incurrido en hipocresía al pretender estéticamente modalidades no estéticas del hombre; no sólo parcelaba el ámbito total de lo humano sino que llegaba a deformar lo informable para fingir que lo formulaba; no sólo empobrecía el reino sino que vanidosamente mostraba falsos fragmentos que reemplazaban —fingiendo serlo— a aquello irremisiblemente fuera de su ámbito expresivo. [...] Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir » (Cortázar, 1947).

mier sur le fond, puisque, donc, son contenu est différent, mais inchangé quant à la forme, les médicaments continuant de se manifester dans des images et des analogies. Ce qui renforce, pour ne pas dire martèle, la démonstration de la supériorité du langage métaphorique sur le langage explicite commentée dans la série 54-55-56 et ses extensions intratextuelles des parcours 1, à l'heure de guider le lecteur-malade vers la guérison-métamorphose, semble-t-il rappelée ici, à travers, une fois de plus, la référence intertextuelle à « Le Pèse-Nerfs », plus précisément ses premiers vers (« Toute l'écriture est de la cochonnerie. / Les gens qui sortent du vague pour essayer de préciser quoi que ce soit de ce qui se passe dans leur pensée, sont des cochons. »). Ce qui permet la formulation d'une précision de taille : tandis que Piriz, le théoricien obsédé de l'ordre, de la précision et de la symétrie, et Oliveira, créateur d'une minutieuse installation défensive (ch. 56) et homme ayant tenu à Talita des propos très grossiers en français, sont de vrais « cochons », l'auteur-docteur n'est pas un cochon, lui : jamais il n'explicite son projet littéraire ; jamais il n'explicite son rôle d'auteur-docteur et ne met des mots précis, hérissés et obstruants sur ces instruments. Tout n'est que métaphores, tout n'est que résonances de sens intertextuelles. Ce que confirme, si besoin était, 130.

36. Examinons maintenant l'article de *The Observer*, dont le thème est, à première vue, et littéralement, les « RIESGOS DEL CIERRE RELÁMPAGO » (539) pour les prépuces des petits garçons ; une information inquiétante pour les parents, certes, mais sans grand relief au regard de l'actualité des importantes réalités du monde, en particulier celles que voudraient contrecarrer *La Luz de la paz del mundo*. Depuis la double perspective de la suite 54-55-56 et de la séquence intratextuelle 8-4-19-5-14-56 des parcours 1, puis de son voisinage, à sa gauche, avec 128-129, dans le parcours 1b, il est pourtant impossible de ne pas lire cette information au-delà de son sens premier, c'est-à-dire, surtout, de ne pas y voir la pointe émergée d'une profonde et vaste intention métatextuelle, les faits étant présentés depuis un support, une forme, une langue et un discours radicalement exogènes²⁴ qui créent une rupture radicale dans la forme roman. En effet, le champ médical ramène, une fois de plus, le motif de l'hôpital²⁵. Cet angle

24 « El British Medical Journal informa sobre una nueva clase de accidentes que pueden sufrir los niños. Dicho accidente es causado por el empleo de cierre relámpago en lugar de botones en la bragueta de los pantalones (escribe nuestro corresponsal de medicina) » (539).

25 Indéfectiblement associé au lecteur-malade et à l'auteur-docteur ; outre cette

d'approche qui modifie les coordonnées de la lecture et donc déplace l'interprétation suit la même mécanique bien rodée : les mobilités et mutations par le trans. Dès lors, pourquoi ne pas voir les prépuces, parties du corps humain génératrices de vie, comme « des espaces à la vie » et faire le lien avec Artaud (on pourrait, entre autres, appréhender les prépuces en miroirs de ces « des espaces qui n'étaient pas et ne semblaient pas devoir trouver place dans l'espace » [ch. 128], dans la mesure où ils ont tenté de se frayer un passage, un espace, entre les dents des fermetures Éclair, et y ont fini coincés) ? Et, en poussant la logique métatextuelle, comment, tout simplement, ne pas voir ces prépuces comme des mises en abîme de 128 et 129 ? Il y aurait des morceaux de peau-texte que l'on aurait sectionnés à tel ou tel endroit du corps-texte – parce que superfétatoires à cet endroit-là ? – pour les faire disparaître (on peut parler d'amputation définitive dans le cas du fameux passage manquant de 55 [l'endormissement de Talita] qu'on ne retrouve plus jamais ensuite, ni dans 129, ni dans 133, et qui correspondrait au moment de l'anesthésie locale (« Pero habrá que practicar una anestesia local » [539]), du passage textuel paralysé dans 55, et qui n'apparaîtra donc nulle part ailleurs, avant d'être amputé définitivement) ou pour les greffer à d'autres endroits stratégiques, notamment en guise de prothèses compensatoires (en l'occurrence dans 129 et 133) sur un corps-texte transplanté. L'article du journal londonien précise effectivement « Ya se han registrado dos casos. En ambos hubo que practicar la circuncisión para liberar al niño » (538) ou encore qu'il faut réussir à séparer « las dos mitades » (538) pour que l'acte chirurgical-littéraire soit un succès. Une mise en abîme de 128 et 129, sans doute aussi de 130, et, par extension, de tous les fragments et chapitres intertextuels insérés dans *Rayuela* –, ces « espaces à la vie », qui, là encore, « n'étaient pas et ne semblaient pas devoir trouver de place dans l'espace » romanesque en raison de leur « capital génétique » respectivement poétique, pataphysique et journalistique ? Car la systématisation du recours à l'anaplastie montre qu'au-delà du traitement chirurgical ponctuel, c'est-à-dire au niveau microtextuel, il y a bien une technique pour l'auteur-docteur, un mode opératoire pour l'auteur-chirurgien. Un auteur-docteur-

représentation du lecteur « niño », sorte de bas de la hiérarchie des lecteurs, qui coince son futur organe reproducteur de lecteurs dans le piège de la fermeture Éclair [faut-il comprendre qu'il vaut encore mieux le castrer plutôt que le laisser se reproduire ?], il faut aussi voir là l'amputation partielle du futur organe générateur de plaisir du lecteur qui a commis l'erreur de s'aventurer seul dans la lecture sans être dextrement guidé par l'auteur (« El accidente tiene más probabilidades de ocurrir cuando el niño va solo al retrete » [539]).

chirurgien qui, au niveau macrotextuel, dispose encore d'un instrument englobant tous les autres, tel un couteau suisse : *Rayuela*, le livre capable de conduire le lecteur-malade vers le salut, un roman-poème-essai, un roman-tableau-partition créé par Cortázar pour porter un projet littéraire et métaphysique qui ne semblait pas, lui non plus, devoir trouver sa place dans l'espace romanesque traditionnel et conventionnel, sur le corps supposé « naturel » du genre... Où l'on remplace les architectures et formes du corps naturel du roman par les architectures et formes du corps prothétique, frankensteinien.

37. Et comme si ce même article-chapitre 130 n'en finissait pas de générer de nouvelles analogies, c'est maintenant le système de la fermeture Éclair qu'il faut examiner. Composée de deux bandes de tissu, placées en regard l'une de l'autre, sur lesquelles sont serties des dents métalliques qui viennent s'emboîter, la fermeture Éclair apparaît comme la matérialisation du procédé même de l'intertextualité telle qu'elle s'applique dans 129 – un passage du texte A + un passage du texte B + un passage du texte A + un passage du texte B et ainsi de suite – ou dans la suite 128-129-130, encadrée par deux chapitres-intertextes. Notons par ailleurs que si ce dispositif de couture (nous y revenons, une fois de plus) porte le nom de « fermeture », il sert tout autant à ouvrir, de sorte que la fermeture Éclair, allégorie de l'intertextualité, représenterait, elle aussi, un nouvel « espace[s] à la vie », une nouvelle ouverture sur l'extérieur (la fenêtre, encore) depuis laquelle il serait possible de voir et donc de comprendre autrement. Néanmoins, c'est tout le sens et la raison d'être de 130. Toutefois, ce mécanisme n'est pas sans danger et, en cas de besoin, l'assistance des proches se révèle bien inutile, voire néfaste, au moment d'aider le jeune garçon à retirer son prépuce coincé : « Al tratar de ayudarlo, los padres pueden empeorar las cosas tirando del cierre en sentido equivocado » (539). Histoire de lever le moindre doute : seul le secours d'un médecin permettra de débloquer la situation, de surcroît avec une certaine facilité : « El médico sugiere que cortando la parte inferior del cierre con alicates o tenazas se pueden separar fácilmente las dos mitades. » (539) À l'instar des prépuces des petits garçons qui peuvent rester coincés entre les dents de la fermeture Éclair, le lecteur-malade peut, il est vrai, rester coincé entre deux intertextes, par exemple dans 129, entre « Le Pèse-Nerfs » d'Artaud (ch. 128) et l'article de *The Observer* (ch. 130), c'est-à-dire ne pas comprendre la bizarre co-présence de ces trois textes-corps étrangers. L'auteur-docteur le sortira donc

de l'impasse et l'aura tôt remis sur le chemin vers la guérison. Ce qui ne se fera cependant pas sans souffrance ; une guérison-métamorphose qui a effectivement un prix, significativement rappelé par le journaliste : « Pero habrá que practicar una anestesia local para extraer la parte incrustada en la piel. » (539)

38. Cela établi, comment aider le lecteur-malade bloqué en compagnie de Traveler et Piriz dans 129 ? À quel type de pinces ou tenailles l'auteur-docteur va-t-il avoir recours ? Cherchons une réponse du côté des outillages les plus souvent utilisés dans *Rayuela*, en l'occurrence l'intertextualité – on se souvient que dans la séquence 54-55-56 générée par le parcours 1a, c'était l'intratextualité qui avait surtout servi. Conformément à l'analogie établie sur le plan diégétique, les trois étapes du projet (néo-)civilisationnel de Piriz, qui supposait une reconfiguration totale du monde (« espace[s] de vie » par excellence), apportent une solution-issue par le biais d'une nouvelle analogie, révélée depuis une perspective littéraire. La première étape (« Etapa que consistía en que todo se inclinaba hacia la guerra mundial de allá por el año 1940 » [533]) correspond à une première lecture de *Rayuela*, celle du parcours 1a linéaire. Les choses sont claires, ici : si le lecteur reste enfermé jusqu'à 56 dans le parcours 1a linéaire, il court droit à sa perte. La deuxième étape (« Etapa que ha consistido en que todo se ha inclinado hacia la paz mundial o reconstrucción mundial » [533-534]) renvoie logiquement à une deuxième lecture, celle de la séquence intratextuelle 8-4-19-5-14-56, entreprise dans 54, dès le parcours 1a ou dans le parcours 1b. Cette deuxième étape, c'est aussi celle de la suite intertextuelle 128-129-130, qui permet de poursuivre le traitement-reconstruction mondiale grâce à un deuxième traitement complémentaire fondé sur l'intertextualité et le translinguisme. Que le lecteur-malade coincé dans 129 se rassure : le programme prévoit une troisième étape : « Etapa que consiste en que todo marche firmemente hacia el arreglo eficaz de las cosas » (534). Pas étonnant, dans ces conditions que l'on en vienne à voir dans 129 des armes-traitements quand *La Luz de la paz del mundo* évoque une « Distribución de las armas de guerra » (537) (on voit aussi le lien avec le pistolet de Traveler et la Heftpistole d'Horacio dans 56) au niveau mondial, Ceferino expliquant que ces armes doivent être réparties en fonction de la superficie d'un pays. Vu l'extension que couvre *Rayuela* étant donné le déploiement que suppose l'inter, l'intra et le trans, il faut en déduire qu'il est légitime que le livre contienne toute une panoplie d'armes-traitements à appliquer dans les territoires du

texte. Quoi qu'il en soit, donc, si jamais le lecteur-malade rencontrait des difficultés dans la prise du deuxième traitement, il aurait la possibilité de s'engager dans un troisième – le parcours 2 –, dernier chemin vers la guérison-métamorphose.

39. Pour l'heure, poursuivons l'analyse du deuxième traitement avec l'étude la suite 132-133-134.
40. Tout d'abord, il est particulièrement troublant de constater que 133 se présente comme une redondance de 55 amplifiée par rapport à 129. En effet, si nous comparons les deux chapitres du parcours 1b qui hébergent 55, nous remarquons les éléments suivants :
1. 129 reprend 55 textuellement et sémantiquement dans son seul premier paragraphe / 133 reprend la quasi-totalité de 55.
 2. Traveler est l'unique protagoniste dans 129 / Traveler est rejoint par Talita dans 133.
 3. 129 s'articule autour d'une alternance entre des extraits de *La Luz de la paz del mundo* de Piriz et des fragments de *Rayuela*-commentaires de Traveler et d'un narrateur omniscient / 133 s'articule autour d'une alternance entre des extraits de *La Luz de la paz del mundo* de Piriz et des fragments de *Rayuela*-commentaires de Traveler, d'un narrateur omniscient, puis de Traveler et Talita. Ce qui sera suivi par un dialogue entre les personnages.
41. Comment interpréter cette dilatation ? Doit-on y voir une invitation à considérer 133 avec davantage d'intérêt parce qu'il serait plus révélateur de sens que 129 ? Auquel cas, faut-il rester à l'affût des signes dans tout le chapitre ? Ou est-il préférable de se concentrer sur « la partie augmentée », à savoir le dialogue dans lequel Talita révèle à Traveler le baiser échangé avec Horacio ? Ce que nous pousse implicitement à faire le commentaire de Traveler (« Las notas de Ceferino, útiles para perderse un poco más (sí eso era útil) no iban muy lejos. » [550]), la suite des extraits intertextuels de Piriz n'abritant finalement aucune fenêtre par laquelle s'échapper. Ou, mieux encore, doit-on y voir un encouragement à considérer, par contamination, l'ensemble de la suite 132-133-134 comme supérieure à la séquence 128-129-130 ? Cela paraît d'autant plus crédible quand la seconde apparaît également comme une copie²⁶ augmentée, une version en échos décuplés de la

26 Rappelons que tel 129, 133 est encadré par deux chapitres-intertextes : à sa gauche, par un texte à la première personne du singulier qui nous entraîne dans les digressions

première puisqu'elle renvoie non plus à une poignée de lieux géographiques et d'horizons linguistiques, mais à une infinité d'espaces, telles de nouvelles concrétisations de l'aspiration d'Artaud (« créer en nous des espaces à la vie »). D'ailleurs, il n'est pas anodin que Piriz use et abuse de la répétition depuis le début de la présentation de son projet et que Traveler s'étonne du recours au raccourci « etc » au moment de la conclusion de la démonstration sur les salaires des ouvriers dans le monde²⁷. Le lecteur de *Rayuela* ne peut que constater le même goût de Cortázar pour les répétitions. Un goût dont la présence avait déjà été remarquée dans 129, avec la reprise de « ídem », et qui avait justement étonné Traveler²⁸.

42. Mais s'il y a répétition textuelle (ch. 55) et répétition structurelle (128-129-130 / 132-133-134), y a-t-il aussi répétition de sens ? Sommes-nous face à un cas de redondance purement didactique afin que le traitement prescrit pénètre bien dans l'esprit et dans le corps du lecteur-malade, tel un professeur qui expliquerait de nouveau et de la même manière la leçon à son élève ? Nul doute, incontestablement, que ces répétitions visent à assurer le succès du projet littéraire, l'un des buts de l'entreprise *Rayuela*, et préoccupation d'autant plus majeure pour l'auteur-docteur que le lecteur-malade se rapproche de la fin du parcours 1b et qu'il ne restera ensuite que le parcours 2 pour obtenir une réelle guérison. Les allusions à l'importance du résultat dès la première phrase dans 133 (« Claro que, como lo pensó en seguida Traveler, lo que contaba eran los resultados. » [543]) et la prise en considération d'un éventuel échec et de ses remédiations dans 134 (« Por el contrario, en un jardín de tipo «inglés », los fracasos del aficionado se disimularán con más facilidad. » [556] / « Si por desgracia algunos ejemplares no dan los resultados previstos, será fácil reemplazarlos por medio de tras-

mentales d'un « yo » anonyme et à sa droite, par un texte dont la nature est finalement assez proche d'un article de journal dans la mesure où il s'agit d'un fragment de « *l'Almanaque Hachette* » (556) consacré aux différents types de jardins existant.

- 27 « —¿Cuál es la razón —monólogo Traveler— de ese «etc.», de que en un momento dado Ceferino se pare y opte por ese etcétera tan penoso para él? No puede ser solamente el cansancio de la repetición, porque es evidente que le encanta, ni la sensación de monotonía, porque es evidente que le encanta (se le estaba pegando el estilo) » (543).
- 28 « Más detalles aun: bien; en la cámara primera ha de estar su correspondiente Presidente, el cual siempre ha de presidir a cuya cámara primera; si hablamos con respecto a la cámara segunda, ídem; si hablamos con respecto a la cámara tercera, ídem; si hablamos con respecto a la cámara cuarta, ídem; si hablamos con respecto a la cámara quinta, ídem; y si hablamos con respecto a la cámara sexta, ídem. / A Traveler lo enternece pensar que ese «ídem» le debía haber costado bastante a Ceferino » (536-537).

plantes... » [556]) attestent de l'intérêt accru que l'auteur-docteur porte à l'issue de son projet.

43. Considérons le premier élément de cette séquence : 132. Plongé dans un flux ininterrompu de pensées où, au premier abord, il est difficile d'en-trevoir une réelle cohérence, voire un sens, un passage résonne tout à coup, exclusivement grâce à un écho à la suite 128-129-130. Alors que le narrateur anonyme évoque le « *no man's land* » (« En los cafés me acuerdo de los sueños, un *no man's land* suscita el otro » [542]), soit *a priori* l'antonyme des « espaces à la vie » d'Artaud, il le présente comme un espace générateur de vie, capable de créer un nouveau rêve. Comment ne pas reconnaître là le pouvoir de l'intertexte, cet espace apparemment incongru et sibyllin au sein du livre et cependant capable de donner au lecteur l'accès à un autre sens ? Et dans la logique du système cortazarien, en même temps que nous découvrons cette mise en abîme, nous en faisons l'expérience, le *no man's land*-128 (extrait de « Le Pèse-Nerfs ») ayant généré le *no man's land*-132²⁹... Une expérience double – une expérience qui se répète – puisque le *no man's land*-130 a à son tour généré le *no man's land*-132. Pour couronner le tout, on assisterait dans 132 à la possible transformation-guérison d'un personnage qui se trouve non pas dans un, mais dans une multitude de cafés, « en todos los cafés » (541), soit dans tous les « espaces de vie »-« *no man's land* » possibles, en simultané. Le but est de « intentar la revisión y el balance, igualmente alejado del yo que entró hace una hora en el café y del yo que saldrá dentro de una hora. Autotestigo y autojuez, autobiógrafo irónico entre dos cigarrillos » (541-542), pour prouver, encore une fois, que les cafés-intertextes permettent une remise en question de fond et mènent sur la voie de la guérison. À quoi on peut ajouter une question clé : comment ne pas voir dans le souvenir que le narrateur conserve de la manière dont il a été tiré de son rêve (« [...] ahora me acuerdo de uno, pero no, solamente me acuerdo de que debí soñar algo maravilloso y que al final me sentía como expulsado (o yéndome, pero a la fuerza) del sueño que irremediamente quedaba a mis espaldas. » [542]), la brutalité avec laquelle les prépuces des petits garçons sont dégagés des deux lignées de dents de la fermeture Éclair, de cet « espace[s] à la vie » intertextuel ? En conséquence : si le lec-

29 On peut ouvrir une parenthèse pour remarquer que dans 133, son voisin de droite, les théories de Piriz – très proches du rêve puisque cela relève de l'utopie – sont aussi proches de la création d'un « espace[s] à la vie » que d'un « *no man's land* ».

teur-malade croit, à la fin de la lecture, refermer la porte derrière lui et quitter l'espace intertextuel dans lequel il a été pris, il se trompe :

No sé si incluso se cerraba una puerta detrás de mí, creo que sí; de hecho se establecía una separación entre lo ya soñado (perfecto, esférico, concluido) y el ahora. Pero yo seguía durmiendo, lo de la expulsión y la puerta cerrándose también lo soñé (542).

44. Il ne s'agit guère que d'un rêve, d'une impression. En réalité, la porte reste ouverte tout au long du livre et le lecteur-malade-prépuce reste coincé, comme pris au piège dans une vaste et dense toile d'araignée intertextuelle. Ainsi, si notre analyse de la suite 128-129-130 a démontré l'influence de l'intertexte sur son voisinage immédiat, l'examen de la suite 132-133-134 nous permet de démontrer le rayonnement de l'intertexte au-delà des seuls chapitres qui l'encadrent. La théorie-pratique sur l'intertexte mise en abîme dans 132-133-134 apparaît donc bien comme une répétition augmentée de la théorie-pratique mise en abîme dans 128-129-130.

45. Quant à 134, non seulement il vient confirmer notre démonstration en apparaissant comme un nouveau « *no man's land* »-« espace[s] à la vie » intertextuel suscité par le poème d'Artaud (ch. 128) et l'article de *The Observer* (ch. 130). Ici, l'« espace[s] à la vie » prend la forme de « un jardín de tipo “inglés” » (556), en lien direct avec la légende du texte de 132 (« *The Observer*, Londres »), agencé selon la technique du « *mixed border* »³⁰ qui n'est pas sans rappeler le principe de la fermeture Éclair. « EL JARDÍN DE FLORES » loue et recommande le recours à l'intertextualité pour garantir le succès du projet littéraire (« Así, por razones tanto prácticas como estéticas, cabe aconsejar el arreglo en mixed border al jardinero aficionado » [556]). Et même si, à première vue, la critique du jardin à la française, jugé trop bien ordonné et trop symétriquement agencé (« Conviene saber que un jardín planeado de manera muy rigurosa, en el estilo de los “parques a la francesa”, compuesto de macizos, canteros y arriates dispuestos geométricamente, exige gran competencia y muchos cuidados. » [556]), pourrait laisser croire à une critique d'un parcours linéaire rigide (parce que *trop bien ordonné et trop symétriquement agencé*), confirmant par là les théories voulant que *Rayuela* ne se livre que dans le désordre, c'est-à-dire exclusivement dans la délinéarisation, l'étude de ces deux suites linéaires prouve que

30 « Esta manera de plantar, muy apreciada en Inglaterra y los Estados Unidos, se designa con el nombre de mixed border, es decir, “cantero mezclado”. Las flores así dispuestas, que se mezclan, se confunden y desbordan una sobre otras » (556).

l'essentiel est assurément ailleurs : qu'il s'agisse d'intratextualité ou d'intertextualité, ce qui importe, ce sont les liens établis, les échos suscités, la répétition analogique. En ce sens, découvrir les réminiscences de 55 dans 129 et 133 se révèle être un excellent entraînement.

46. La répétition, tel est en effet le maître-mot qui unit les suites 54-55-56, 128-129-130 et 132-133-134 du parcours 1b : 1) La répétition de 55, 2) la répétition des intertextes de part et d'autre de 129 et 133, 3) la répétition de la démonstration théorico-pratique. Néanmoins, s'il y a répétition, elle se justifie principalement dans l'amplification qu'elle produit, ces « espaces à la vie » faisant entrevoir un supplément de sens, un sens autre. Le pouvoir immense de l'intertextualité n'est plus à prouver. Il apparaît clairement qu'en succédant au premier traitement intratextuel des parcours 1, ce deuxième traitement, intertextuel du parcours 1b, continue d'amener le lecteur-malade vers la guérison. Le Traveler du parcours 1b, plus conscient que celui du 1a en est un bel exemple. Lors d'une pause dans sa lecture de *La Luz de la paz del mundo* – les pauses sont des lieux et des temps réservés à la glose –, il exprime explicitement sa volonté de rester plongé dans sa lecture-traitement : « “En fin”, pensó Traveler sirviéndose otra caña y rebajándola con soda, “es raro que Talita no vuelva”. Habría que ir a ver. Le daba lástima salirse del mundo de Ceferino en pleno arreglo [...] » (544).
47. Si Traveler va mieux, qu'en est-il – à présent que nous sommes arrivés à la fin du parcours 1b et que le moment est donc venu de le soumettre une nouvelle fois, pour mesurer l'efficacité des traitements, à l'exercice d'application constitué par le baiser échangé entre Talita et Horacio –, de l'état de santé du lecteur ? S'il s'est amélioré, il saura alors peut-être enfin voir ce baiser comme un nouvel « espace[s] à la vie », comme ce souffle de vie que le docteur-auteur tente de donner au lecteur-malade en lui réinjectant de l'air-55 dans ses deux poumons-129 / 133-« espaces à la vie ».

C] 55 dans le parcours 2 / le voisinage avec 54, 129, 139, 133, 140, 138, 127 et 56

48. La répétition constitue la base du processus qui nous guide dans l'appréhension et l'analyse de la « présence » de 55 au sein du parcours 2 de *Rayuela*. En effet, si le lecteur du parcours 1b a pu ne pas remarquer, même ponctuellement, les fragments textuels et / ou sémantiques de 55 réinjectés

dans 129 et 133 – qui pourrait l’en blâmer sachant que 74 chapitres séparent 55 de sa première réapparition partielle ? –, une seconde et dernière chance lui est maintenant offerte d’en prendre conscience et, surtout, d’en prendre la mesure. Pour l’auteur-docteur soucieux de soumettre obsessionnellement son lecteur-malade à l’exercice-traitement de voir au-delà des apparences pour aller vers la guérison-métamorphose, l’enjeu que représente 55 est évidemment de taille, en particulier en ce qu’il s’agit du point extrême de toute la mécanique de l’écriture et de ses « intentions ».

49. Incontestablement, il est permis d’envisager la possibilité que l’auteur ait postulé un lecteur aussi sensible aux chiffres qu’aux mots ; un lecteur suffisamment attentif pour : 1) avoir repéré que la longue énumération de chiffres du « Tablero » n’est pas (complètement) livrée à l’aléatoire puisque, notamment, tous les chapitres du parcours 1a se succèdent chronologiquement, espacés / disjoints par un ou plusieurs chapitres *prescindibles* ; pour 2) s’être rendu compte de l’apparente disparition de 55 ; pour, 3) avoir compris que 55 ne pouvait pas ne pas figurer, d’une manière ou d’une autre, dans le parcours 2 ; pour, 4) avoir compris que dans ces conditions, sa place était nécessairement quelque part dans la suite 54-129-139-133-140-138-127-56 ; et pour, donc, 5) avoir saisi que l’enjeu / le défi principal consiste à débusquer les traces de la présence manquante. Permis, certes, mais fort peu probable, le lecteur restant pleinement – passivement ? – tributaire de son auteur-médecin traitant.
50. Puisqu’il est incapable ou rendu incapable d’avancer seul, observons comment Cortázar s’y prend pour amener son destinataire à faire ce qui est attendu de lui, à savoir, ici, repérer et comprendre la double réapparition de 55 dans 129 et 133.
51. Le chapitre 66, séparé de 54 par un seul chapitre (le 149), retient tout d’abord notre attention. Il s’agit d’à peine quelques lignes abordant une des « Facetas de Morelli ». Nous retenons celle-ci :
- Le gustaría dibujar ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo. Los diseños que aparecen al margen de sus notas son pésimos. Repetición obsesiva de una espiral temblorosa, con un ritmo semejante a las que adornan la stupa de Sanchi (396).
52. Si l’expression « dibujar ciertas ideas » renvoie au goût de Cortázar pour les images (mises en abîme, analogies, métaphores déployées en ondes concentriques), d’ailleurs plus ou moins transparentes – la visée didactique

n'est jamais absente –, l'emploi des italiques interpelle, souligne la dimension oxymorique de l'attelage et concentre donc aussitôt, et d'autant plus, notre attention sur le sens à donner ou, sans doute, à redonner au verbe. Associé aux expressions « Los diseños que aparecen al margen de sus notas » et « Repetición obsesiva de una espiral temblorosa », ce premier signe visuel qui rapproche la pensée de la figuration (*vs* de l'abstraction) fait inévitablement penser au bloc de numéros placé dans le « Tablero » après les recommandations textuelles, c'est-à-dire une illustration graphique effectivement logée « al margen de sus notas », justement pour montrer une rotation numérique formant une spirale infinie, de 73 au tiret de la continuité implicite. Si l'on pousse le parallèle, comment ne pas interpréter la référence aux piètres talents de dessinateur de Morelli et, par voie de conséquence, à la mauvaise qualité de ses « dessins » – est-ce à dire leur illisibilité ? – comme une allusion au caractère rébarbatif du pavé de chiffres du « Tablero » et son inaptitude à illustrer visuellement l'idée qu'il faut voir au-delà de l'absence apparente ? Un défaut interne initial qui justifie de fait le recours à la combinaison avec une autre stratégie. Et d'ailleurs, quand cette affirmation de la prédilection de Morelli pour l'ornement-thèse est suivie d'un exemple concret (« La página contiene una sola frase: "En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay." La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento. No hay puntos ni comas ni márgenes. De hecho un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque contra una barrera detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra lo. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa. » [396]), il n'y a plus de doute : 66 met en abîme la méthode appliquée dans le bloc numérique du « Tablero » (un « muro de palabras [cifras] »), probablement pour permettre au lecteur qui aurait / qui a certainement manqué l'idée illustrée par les chiffres de pouvoir maintenant la percevoir et déchiffrer grâce au support des mots. Dans cette inlassable répétition du même – la même phrase / les mêmes numéros des chapitres –, il manque cependant un petit élément – le pronom « lo » ; « lo » = 55. Un lecteur voyant – au sens rimbaldien du terme³¹, « un ojo

31 Le 15 mai 1871, Rimbaud écrit sa deuxième lettre dite « du voyant » à Paul Demeny. C'est la lettre la plus importante, celle dans laquelle il exprime sa propre vision et quête de la poésie : « Je dis qu'il faut être *voyant*, *se faire voyant*. Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la

sensible » – aura su voir cette absence, aura su voir l’invisible. Comme cela n’est pas le cas du lecteur-malade, on lui délivre un indice supplémentaire : c’est « hacia abajo y a la derecha » qu’il faut regarder de plus près. En effet, c’est en bas du bloc de l’imparfaite partie graphique du « Tablero » que nous lisons la suite 54-129-139-133-140-138-127-56 et ce sera finalement (dans le perfectionnement de la collaboration entre texte et chiffres que représente le parcours 2), à la fois en bas et à droite de la dernière page de chacun de ces chapitres que nous constaterons que 55 n’apparaît jamais entre parenthèses, soulignant et donc rendant visible ainsi son absence, puisqu’aucun de ces chapitres n’y renvoie. C’est bien cela qu’il convient de distinguer au-delà des apparences. Telle l’absence du pronom « lo » dans la suite de phrases de 66, cette supposée absence de 55 dans la suite de chiffres est non seulement « la luz que pasa », mais également la base d’un nouvel exercice d’entraînement afin d’apprendre à voir au-delà du visible – « l’inconnu » rimbaldien –, grâce auquel le lecteur-malade pourra accéder à la lumière, à l’autre réel, celui que saura lui révéler le parcours 2, et plus particulièrement la suite 54-129-139-133-140-138-127-56. Si tant est 1) qu’il sache voir et identifier les doubles présences – textuelles et sémantiques, dans 129 et 133 – du supposément absent 55, et 2) qu’il sache comprendre le double renfort stratégique dont Cortázar a doté le bloc de chiffres du « Tablero ». Car si 66 apparaît comme une répétition-mise en abîme de l’énumération numérique du « Tablero » et une aide précieuse pour le lecteur-malade, précisément deux chapitres avant qu’il ne s’engage dans cette longue séquence / boucle du parcours 2, il n’est lui-même qu’une répétition-mise en abîme de l’idée illustrée par une autre « morelliana », présente dans 60 (soit 85 chapitres avant 66) et qui correspond à une réflexion de l’écrivain fictif à propos d’une liste de noms d’artistes modéliques et / ou contre-modéliques établie par ses soins pour la faire figurer

force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l’inconnu ! - Puisqu’il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu’aucun ! Il arrive à l’inconnu ; et quand, affolé, il finirait par perdre l’intelligence de ses visions, il les a vues ! »

dans ses volumes³². Parmi ces noms, figure celui de Rimbaud³³, rayé, comme d'autres ; une façon de plus d'attirer visuellement l'attention sur lui / eux et de signifier ainsi expressément l'inutilité de leur citation *in fine*, Morelli ayant sans doute estimé trop évidente leur influence dans ses écrits et donc redondante leur mention, voire contre-productive (car martelée). Est démontré au lecteur-malade qu'une absence, y compris quand elle est le produit d'une suppression, ne signifie pas pour autant absence d'influences intratextuelles et intertextuelles dans le texte, tout au contraire. Il comprend qu'il est poussé à chercher ce qui manque et / ou ce qui a été supprimé – que cela soit numérique (dans le « Tablero ») ou verbal (citations de [contre-]modèles dans 60) –, en l'occurrence, en effet, les signes cachés d'une absence-présence à la fois intratextuelle (55 dans 129 et 133) et intertextuelle (références implicites dans *Rayuela* à des [contre-]modèles), pour mieux en comprendre le sens et la portée, un peu comme s'il s'agissait d'une redécouverte et, par là, d'une réappropriation par la simple prise de conscience de la perte possible de ce qui semblait acquis et donc négligeable. Ce qui explique la nécessité de semer des « Curiosas infracciones a la simetría, al rigor implacable de la enumeración consecutiva y ordenada » (537). Ainsi, à travers ce nouvel exercice pratique, l'auteur-docteur entend guider le lecteur-malade vers l'essentiel, ce qui est là, mais qu'il ne sait pas / plus voir – une phase déterminante de sa guérison-métamorphose. Plus qu'un projet littéraire, il s'agit d'un projet humaniste au sens où

32 « Morelli había pensado una lista de acknowledgments que nunca llegó a incorporar a su obra publicada. Dejó varios nombres: Jelly Roll Morton, Robert Musil, Dasetz Teitaro Suzuki, Raymond Roussel, Kurt Schwitters, Vieira da Silva, Akutagawa, Anton Webern, Greta Garbo, José Lezama Lima, Buñuel, Louis Armstrong, Borges, Michaux, Dino Buzzati, Max Ernst, Pevsner, Gilgamesh (?), Garcilaso, Arcimboldo, René Clair, Piero di Cosimo, Wallace Stevens, Izak Dinesen. Los nombres de Rimbaud, Picasso, Chaplin, Alban Berg y otros habían sido tachados con un trazo muy fino, como si fueran demasiado obvios para citarlos. Pero todos debían serlo al fin y al cabo, porque Morelli no se decidió a incluir la lista en ninguno de los volúmenes » (384).

33 Dans *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*, Cortázar faisait déjà l'éloge de Rimbaud et de Lautréamont, considérant ces deux poètes du XIX^e siècle comme des « escritores rebeldes » avant l'heure, qui n'avaient malheureusement trouvé aucun écho ni chez les romanciers, ni dans la société positiviste de leur époque. Plus précisément, Cortázar évoquait *Une saison en enfer* pour louer les clés d'accès au réel (transmédialité et images) qu'offrait la poésie rimbaldienne : « La creación de *Une Saison en Enfer* consiste, pues, en notar –al modo que el músico va pautando una imagen sonora para fijarla– una experiencia poética, vale decir de un orden no reductible a enunciación pero sí comunicable por el mismo sistema de imágenes en que la experiencia se propone, imágenes que coexisten con la vivencia que mientan y guardan eficacia incantatoria tanto para su aprehensor como para los lectores del producto verbal. »

l'entendait déjà Rimbaud³⁴ : « Il [Le poète] est chargé de l'humanité ». Bienheureux auteur qui a accédé à « l'inconnu » et qui se doit d'y conduire le lecteur. Reste à savoir comment.

53. Notons pour commencer que dans le parcours 2, 129 – soit la première reprise partielle de 55 –, suit immédiatement 54, reconduisant ainsi l'ordre de la lecture des parcours 1, sans doute pour augmenter les chances du lecteur de voir 55 derrière / dans 129. C'est l'occasion de retrouver Traveler (absent de 54), significativement engagé dans la lecture de *La Luz de la paz del mundo*, un titre qui non seulement évoque « la luz que pasa » (396), mais également *Les Illuminations* de Rimbaud. Et si cette double promesse d'accéder à la lumière, donc à l'autre sens, et, grâce à cela, de sortir de l'espace sombre de la morgue dans 54, plus globalement, d'échapper à la presque obscurité du parcours 1a, ne suffit pas, la présentation détaillée que Piriz fait de son projet, cette « gran fórmula en pro de la paz mundial » (533), ne devrait pas manquer de soulever un autre et puissant écho chez le lecteur-malade : « Por otra parte esta fórmula grande, en su medida de ella, no es ajena, respectivamente, al mundo de los videntes » (533). Comment, en effet, ne pas voir dans cette référence aux « videntes » une allusion transparente à Rimbaud ; une allusion qui, située au début de *La Luz de la paz del mundo* et donc lue par Traveler au début de 129, précisément là où a été réinjectée une partie de 55, n'est autre qu'une énième invitation à apprendre à se métamorphoser en poète « voyant » dans et grâce à *Rayuela*, plus particulièrement dans / grâce au chapitre que le lecteur-malade est en train de lire ? Un appel qui se veut en outre exemple, car cette convocation de Rimbaud semble encore illustrer l'idée que même si son nom n'est pas visible / lisible, son influence est bel et bien réelle et prégnante. Convaincu que voir au-delà du visible / lisible constitue la clé d'accès à l'autre réel, à « l'inconnu » (« Como siempre, el sabio parecía añorar la evidencia y la intuición » [533]), l'auteur-docteur, plus que jamais inquiet de penser qu'il pourrait arriver à la fin du parcours 2 sans avoir réussi à guérir-métamorphoser son lecteur-malade, use et abuse clairement de redondances, d'allusions et d'images, de surcroît de

34 Dans sa deuxième lettre dite « du voyant » à Paul Demeny (15 mai 1871), Rimbaud écrit : « Il [Le poète] est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions. Si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue ; [...] Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. »

plus en plus évidentes. Comment expliquer un tel martèlement ? Si dans le parcours 1a, le lecteur-malade ne s'est pas échappé par les nombreuses fenêtres intratextuelles que le texte ouvrait pour lui, si dans le parcours 1b, il ne s'est non seulement pas engagé dans les promenades intratextuelles dépayssantes qu'on balisait devant lui, mais n'a pas repris son souffle dans les « espaces à la vie » (ch. 128) intertextuels qu'on a créés à son intention, il est impératif que dans le parcours 2, il voit l'invisible, enfin. Il en va de sa survie et du succès du projet humano-littéraire de Cortázar.

54. Suivons l'auteur-docteur-guide et passons à présent à 139. Un premier constat s'impose à son sujet : encadré par deux chapitres-reprises de 55, 139, qui, lui, n'abrite justement aucun fragment textuel et / ou sémantique de 55 – comprendre : aucune matière issue du « problématique » parcours 1a –, joue à l'évidence un rôle d'axe de symétrie, justement au milieu, c'est-à-dire de révélateur de sens bien particulier dans la série 129-139-133. Un rôle renforcé dans la mesure où 139 est l'unique chapitre « pur », c'est-à-dire non-contaminé par un chapitre des deux premières parties, en l'occurrence ici 55. Nous retenons dans ces pages la présence d'un extrait « Del comentario anónimo sobre el Concierto de Cámara para violín, piano y 13 instrumentos de viento, de ALBAN BERG » (563). Elle est effectivement importante en ce que cela souligne, une fois encore, le rôle clé de l'interprétation *via* la transmédialité dans *Rayuela*, en référence ici à la musique, comme autre éclairage capable, à sa manière bien spécifique (grâce à l'éveil sensible de la perception), d'ouvrir l'accès au sens autre. Ce qui est encore renforcé :

1) par le fait que nous soyons dans un des chapitres *prescindibles*, ceux supposément révélateurs d'intentions et de sens ;

2) par le fait qu'intervenant dans le chapitre situé entre 129 et 133 – soit entre les deux chapitres où le lecteur-malade doit « *se faire voyant* » afin d'y découvrir les fragments cachés de 55 –, cette référence à la musique montre 139 comme « una imagen sonora », une métaphore musicale de cette double invitation à la voyance. Cela légitime de voir là aussi un lien étroit avec Rimbaud. Souvenons-nous que dans sa deuxième « lettre du voyant », il exhortait le poète à « faire sentir, palper, écouter ses inventions » (*cf* note 12) au lecteur... et souvenons-nous de ce qu'écrivait Cortázar à propos de l'auteur français en 1947 : « La creación de *Une Saison en*

Enfer consiste, pues, en notar —al modo que el músico va pautando una imagen sonora para fijarla— una experiencia poética » (cf note 11) ;

3) par le fait que 139 s'ouvre significativement sur la mention de notes de musiques (« Las notas del piano (la, re, mi bemol, do, si, si bemol, mi, sol), las del violín (la, mi, si bemol, mi), las del corno (la, si bemol, la, si bemol, mi, sol). » [563]) dont la brièveté (quatre lettres au maximum) rappelle celle du pronom « lo », ce qui avait disparu dans le « dessin » de Morelli (ch. 66).

55. Que faut-il donc voir ici à travers le motif de la musique ? Que ces notes forment l'anagramme musicale des trois compositeurs ayant fondé la Seconde École de Vienne (« [...] representan el equivalente musical de los nombres de Arnold Schoenberg, Anton Webern, y Alban Berg (según el sistema alemán por el cual H representa el si, B el si bemol y S (ES) el mi bemol) » [563]), dans la continuité – répétition – du jeu qu'avaient déjà initié Bach et d'autres grands compositeurs de son temps : « No hay ninguna novedad en esta especie de anagrama musical. Se recordará que Bach utilizó su propio nombre de manera similar y que el misa o procedimiento era propiedad común de los maestros polifonistas del siglo XVI. » (563) Et que, dans cette perspective, le pronom « lo », le mot supprimé, pourrait parfaitement être envisagé comme la base de l'anagramme de Rimbaud, celui qui n'a cessé de prôner la nécessité de l'accès à l'invisible, « l'inconnu ». Dans la même logique, le bref numéro « 55 », sorte de note numérique, serait purement et simplement l'anagramme de Cortázar. Dans le champ des lettres, nous nous trouverions, donc, comme dans le Concerto, dans un système binaire (« En el Concerto para violín el número clave es dos: dos movimientos separados... » [563]) : d'un côté, la poésie, avec Rimbaud ; de l'autre, le roman-poème-essai, avec Cortázar. Tous deux unis dans le même projet humano-littéraire : faire accéder le lecteur à l'invisible. Et si l'on élargit ce système en y incluant le champ de la musique, plus précisément Bach, le précurseur en matière d'anagrammes musicales, l'organisation devient tripartite, semblable à celle du « Kammerkonzert » :

En el "Kammerkonzert" se destaca, en cambio, el número tres: la dedicatoria representa al Maestro y a sus dos discípulos; los instrumentos están agrupados en tres categorías: piano, violín y una combinación de instrumentos de viento... (563).

56. L'analogie s'impose alors clairement : d'un côté, le « Maestro » Bach et son « piano » – instrument le plus proche de l'orgue dont jouait le compo-

teur allemand – ; de l'autre, « sus dos discípulos », Rimbaud avec son « violín » – instrument à corde rappelant la lyre du poète – et Cortázar avec sa « combinación de instrumentos de viento » dans le roman-poème-essai *Rayuela*. Ce système tripartite n'étant pas sans rappeler celui des trois étapes du projet imaginé par Piriz, si nous établissons un parallèle entre l'organisation du « Kammerkonzert » du musicien et celle de l'utopie civilisationnelle du pataphysicien, l'artiste Cortázar et son livre s'inscriraient dans la troisième étape, à savoir celle « que consiste en que todo marche firmemente hacia el arreglo eficaz de las cosas » (534). Un projet humano-littéraire porteur d'espoir que l'auteur argentin se doit de défendre sans relâche, à grand renfort de répétitions, d'images et d'analogies théoriques.

57. Ce que fait Piriz, comme le constate Traveler, que nous retrouvons dans 133, toujours occupé avec *La Luz de la paz del mundo*. Avant de se plonger dans l'énumération des « 45 Corporaciones Nacionales que debían componer un país ejemplar » (544), le personnage, d'une part, observe que « Impertérito, Cefe se mantenía en el terreno teórico y casi de inmediato entraba en otra demostración aplastante... » (543), d'autre part, fait remarquer à Talita, après lecture du passage consacré à la 33e corporation : « Ceferino adivina las relaciones, y eso en el fondo es la verdadera inteligencia, ¿no te parece? » (548). Deux remarques-analyses doublement métatextuelles – les commentaires de Traveler sur le contenu de l'œuvre de Piriz et les méthodes adoptées pour exposer son organisation du monde n'étant jamais qu'une mise en abîme des commentaires du narrateur sur *Rayuela* et les procédés utilisés par Cortázar pour défendre son projet littéraire – et intéressantes à plus d'un titre. Car si le passage de Traveler du lit au fauteuil, dans 55, c'est-à-dire la transition vers la position debout, avait révélé que la complète guérison-métamorphose du lecteur-malade doit passer par le livre et la lecture à la lumière d'une lampe de chevet, 133 apporte maintenant une précision décisive : l'accès au sens se fera dans / par le livre, certes, mais plus particulièrement dans le parcours 2, dans / par la glose, toute observation participant au dévoilement des techniques et astuces mises au point par un écrivain, un artiste, un scientifique... N'est-ce pas précisément 1) dans / par la glose de Traveler sur la construction du projet de Piriz (ch. 129) ; 2) dans / par une « morelliana » (ch. 66) ; 3) et, enfin, dans / par un extrait de « Del comentario anónimo sobre el Concierto de Cámara para violín, piano y, 13 instrumentos de viento, de ALBAN BERG (grabación Pathé Vox PL 8660) » (ch. 139) que Cortázar nous divulgue, au

sein du parcours 2, la base théorique de son projet littéraire, à savoir, donc, découvrir l'invisible, le caché, le disparu pour appréhender l'autre réel ? Dans l'assimilation avec Cortázar, Piriz, au même titre que l'écrivain fictif Morelli et que l'auteur anonyme de 139, joue de nouveau le rôle de guide du lecteur-malade dans 133. À ce propos, la description du « Kammerkonzert » (« En el "Kammerkonzert" se destaca, en cambio, el número tres: la dedicatoria representa al Maestro y a sus dos discípulos » [563]) peut également être lue comme une référence métatextuelle supplémentaire, avec le « dialogue » entre Ceferino-auteur et Traveler-lecteur + narrateur + Oliveira-lecteur dans 129, puis, dans 133, le trio Ceferino-Traveler / Talita-narrateur, qui reprend bien l'image du « Maestro »-Ceferino guidant les « discípulos »-Traveler / Talita-narrateur dans leur lecture de cette lumière-traitement qu'est *La Luz de la paz del mundo*. Il nous reste alors à découvrir la démonstration théorique visant à conduire le lecteur-malade à chercher le disparu abrité non seulement dans le projet de Piriz, mais également dans les observations de Traveler / Talita et du narrateur à son sujet.

58. Il n'est d'abord pas anodin de remarquer la dimension poétique que Traveler décèle dans la vision du monde défendue par le fantasque pataphysicien : « Pero es la poesía misma, hermano. Cefe rompe la dura costra mental, como decía no sé quién, y empieza a ver el mundo desde un ángulo diferente. Claro que a eso es lo que le llaman estar piantado. » (546) L'équation est posée : le poète (Rimbaud), les fous (les aliénés de l'hôpital) et Piriz (qu'on lit dans l'hôpital des aliénés) seraient finalement très semblables, partageant cette même aptitude « a ver el mundo desde un ángulo diferente » (546). Et il n'y a dès lors rien d'étonnant à ce que, tel le poète « chargé de l'humanité » (cf note 5), Piriz ait, pour Traveler, la charge de guider le lecteur-malade vers la guérison-métamorphose³⁵. Plus que défamiliarisé par la lecture-traitement des idées qu'il trouve dans *La Luz de la paz del mundo*, Traveler, à présent plus actif dans sa lecture, embrasse une nouvelle vision de la réalité qu'il rapproche effectivement de « la poesía misma » et qui, donc, « rompe la dura costra mental »³⁶ (546) des modes de lecture pré-établis.

35 Comme nous l'avons démontré, dans 56, les patients de l'hôpital endosseront également le rôle de guide pour le lecteur-malade à travers le numéro de leur chambre, l'invitant ainsi à suivre un nouveau parcours intratextuel aux vertus thérapeutiques.

36 Formule qui devient un leitmotiv tout au long du chapitre. Le « como decía no sé quien » pourrait à ce titre faire référence au Traveler de 55 dans les parcours 1, celui qui n'était pas encore arrivé à ce point de sa réflexion-guérison et qui, de ce fait, prononçait cette phrase hors de tout contexte et sans sens pour le lecteur. Ici, le sens est éclairé.

59. Or, c'est précisément parce que Traveler travaille et réside dans l'hôpital et parce qu'à présent, il a été installé dans un statut de lecteur commençant à être capable d'entrevoir (il lit, le bon livre de surcroît) le sens autre, que l'on pourrait s'attarder à l'examen des signes qu'il distille dans sa glose-éclairage de *La Luz de la paz del mundo*. L'intérêt étant de découvrir devant nous un nouveau chemin d'analogies *via* le transtextuel (après celui qui associait les numéros des chambres patients aux numéros et contenus des chapitres du roman, nous aurions à explorer celui qui associerait les numéros et contenus des « corporations » [pas moins de 45, même si nous n'en lisons concrètement que 18] imaginées par Piriz aux numéros et contenus des chapitres du roman... Où l'on comprend encore mieux l'avertissement de Cortázar dans son texte liminaire : « A su manera este libro es muchos libros »).
60. Ici, toutefois, nous ne prendrons qu'une poignée d'exemples dans la mesure où, d'une part, il s'agit surtout de vérifier la pertinence de cette hypothèse de lecture, et où, d'autre part, nous nous concentrons sur l'exploration du projet littéraire de / dans *Rayuela*. Logique, donc, que notre intérêt se porte en priorité sur la corporation 25 (« CORPORACION NACIONAL DE HOSPITALES Y CASAS AFINES » [545]) eu égard au motif de l'hôpital et, plus encore, eu égard à ce que nous venons à peine de comprendre, à savoir que c'est auprès des « fous » qu'il est possible de « ver el mundo desde un ángulo diferente ». Depuis cette optique, il faudrait en conclure que dans son utopie, Piriz consacre lui aussi un pan de son projet au moyen d'accéder à une « vision autre »-traitement pour son lecteur. Ce qui engage l'un des mouvements les plus stimulants du rapport transtextuel texte A et texte B, c'est-à-dire pas uniquement l'observation de la présence-acclimatation-influence de A dans / sur B, mais, réciproquement, de B dans / sur A. En l'occurrence, le texte A (le projet de Piriz) est non pas transformé (ce n'est justement pas le but, au contraire), mais remis littéralement et symboliquement en lumière (d'où, là aussi, la référence en rien fortuite à la lampe proche), puis, *in fine*, renforcé et légitimité par le texte B (le roman de Cortázar). Un étayage et une légitimation qui le font recevoir et interpréter depuis l'écoute et l'adhésion que nous savons maintenant devoir accorder aux propos des fous éclairés. De sorte qu'il y a là un très original type de rapport texte A / texte B puisque c'est *Rayuela* qui paraît recréer les (véritables) coordonnées et conditions d'une bonne réception de *La Luz de la paz del mundo*, c'est-à-dire pour qu'on le prenne au sérieux,

qu'on l'écoute à sa juste valeur. Cette piste nous semblerait fructueuse pour un travail ultérieur.

61. Pour l'heure, revenons au sens texte A vers texte B et voyons comment cela fonctionne dans 25. Dans ce chapitre, nous retrouvons Gregorovius et la Maga en pleine discussion, dont le cœur repose sur une comparaison entre les mouvements d'un poisson enfermé dans son bocal et l'acte sexuel³⁷. Ce qui n'est pas sans rappeler les chapitres 5 et 8 auxquels nous avait (re)conduits le premier itinéraire intratextuel emprunté dans les parcours 1. Dans ce détour-retour intratextuel défamiliarisant, 5 et 8 se trouvaient resignifiés dans l'ajout d'une dimension métatextuelle qui les présentait comme deux mises en abîme : 1) le lecteur-malade-poisson enfermé dans les parcours 1 linéaires-aquariums ; 2) la relation sado-masochiste entre le lecteur-malade-la Maga et l'auteur-docteur-Oliveira. Ce rappel fait, pour le lecteur-malade du parcours 2 qui s'engagerait dans cet autre détour-retour intratextuel défamiliarisant, comment ne pas relire 25 à la lumière de l'effet produit par le premier détour-retour intratextuel défamiliarisant, c'est-à-dire voir dans les propos de Gregorovius une nouvelle mise en abîme métatextuelle de la condition de lecteur-malade et de l'acte de lecture ? Pour plus de clarté : comment ne pas relire la confession de Gregorovius («—Yo también adoraba las peceras —dijo rememorativamente Gregorovius—. Les perdí todo afecto cuando me inicié en las labores propias de mi sexo. » [147]) comme la mise en abîme de l'évolution du lecteur-malade-adorateur d'aquariums sur le chemin de la guérison grâce à la lecture-acte sexuel ? N'est-il pas en train de reconnaître qu'ayant commencé à lire, il s'est éloigné du monde clos et mortifère des parcours 1 linéaires ? N'est-il pas également en train d'admettre que ce sont ses lectures répétées qui ont fait naître en lui le désir de s'évader par la fenêtre pour aller découvrir un au-delà (« La repetición al infinito de un ansia de fuga, de atravesar el cristal y entrar en otra cosa. » [148]) ? Une manière pour l'auteur-docteur de légitimer l'exigence de son traitement et un bilan encourageant pour le lecteur-malade qui peut s'auto-diagnostiquer à l'approche de la fin des soins. Car si, pour l'instant, faire le grand saut reste encore un rêve difficilement réalisable pour le lecteur-malade-Gregorovius³⁸, l'essentiel est acquis : à

37 « Entonces hacer el amor era eso, un pez negro pasando y pasando obstinadamente. Una imagen como cualquier otra, bastante cierta por lo demás. La repetición al infinito de un ansia de fuga, de atravesar el cristal y entrar en otra cosa » (147-148).

38 « Qué maravilla estar admirando a los peces en su pecera y de golpe verlos pasar al aire libre, irse como palomas. Una esperanza idiota, claro. Todos retrocedemos por miedo de

force de reprendre sa lecture, de multiplier les allées et venues, les avancées et les détours-retours, dans tel ou tel parcours, le lecteur-malade finit par voir jaillir en lui le désir d'évasion. D'abord peureux et rétif, il a à présent plus que jamais besoin de l'auteur-docteur pour le guider à prendre un peu de hauteur afin de voir plus loin – s'agissant du lecteur-malade qui n'aurait pas emprunté l'itinéraire intratextuel dans les parcours 1 – ou à continuer de le faire sans risquer la rechute (« retrocede[r] por miedo ») – s'agissant du lecteur en voie de guérison, certes, mais encore malade, celui qui se serait déjà engagé dans le jeu des promenades intratextuelles et serait malgré tout toujours susceptible de ne pas recommencer à cause de la peur. Et l'invitation libératrice à la fin de 25 à « irse como palomas » (148) (la dimension symbolique est limpide) ne peut que nous pousser vers le saut intratextuel d'après, à savoir la corporation-chapitre suivante : la-le 28, précisément celle où Talita rejoint Traveler et se met à lire avec lui : « cuando entró Talita, estaba en la Corporación vigesimoctava: 28) CORPORACIÓN NACIONAL DE LOS DETECTIVES CIENTÍFICOS EN LO ANDANTE Y SUS CASAS DE CIENCIAS. » (546) Or, si cela suggère la nécessité de deux lectures parallèles et croisées au lieu d'une seule, on peut supposer 1) que ce passage mérite une attention particulière ; 2) que « LOS DETECTIVES CIENTÍFICOS » renvoient à ces fameux lecteurs actifs que l'auteur appelle tellement de ses vœux, ceux capables de partir à la recherche du 55 disparu ; 3) que dans l'observation :

A Talita y a Traveler les gustaba menos esta parte, era como si Ceferino se abandonara demasiado pronto a una inquietud persecutoria. Pero quizá los detectives científicos en lo andante no eran meros pesquisas, lo de "andante" los investía de un aire quijotesco que Cefe, a lo mejor dándolo por sentado, no se había molestado en subrayar » (546),

l'« inquietud persecutoria » de Piriz renvoie à l'angoisse de l'auteur-docteur Cortázar d'arriver, en fin de parcours 2, sans avoir réussi à guérir-métamorphoser le lecteur-malade. Ce qui le pousse ici à pourchasser / persécuter – la polysémie du champ sémantique lié au verbe « perseguir » est hautement intéressante pour étayer nos hypothèses – son patient, à coups de mises en abîme théoriques redondantes et de plus en plus transparentes³⁹.

frotarnos la nariz contra algo desagradable. De la nariz como límite del mundo, tema de disertación » (148).

³⁹ Le terme de « persecutoria » évoque le titre de la nouvelle « El Perseguidor », que Cortázar publia en 1959. Quand on rappelle que Johnny Carter, le protagoniste, est un musicien lancé dans la quête obsessionnelle d'une porte menant vers une supra-réalité, on verra le lien hypertextuel / hypertextuel tissé avec les figures de guide incarnées,

Les métaphores sont en effet sciemment rudimentaires (« los detectives científicos en lo andante no eran meros pesquisas ») et les analogies très didactiquement porteuses du même sempiternel message que celui délivré par Morelli dans 60, à savoir que l'absence d'un nom ou d'une référence intertextuelle non explicitement cités ne signifie pas qu'ils ne sont pas présents sous une autre forme (« lo de "andante" los investía de un aire quijotesco que Cefe, a lo mejor dándolo por sentado, no se había molestado en subrayar. ») Et l'auteur-« perseguidor » tire bien davantage de la 28^e corporation pour le bien de son lecteur-malade. À son intention, il va également ouvrir une nouvelle fenêtre *via* le chiffre 28. Une parfaite déclinaison numérique d'un jeu initié avec des mots et expliqué à Ronald par Oliveira :

—Estás usando palabras —dijo Oliveira, apoyándose mejor en Etienne—. Les encanta que uno las saque del ropero y las haga dar vueltas por la pieza. Realidad, hombre de Neanderthal, miralas cómo juegan, cómo se nos meten por las orejas y se tiran por los toboganes (178).

62. 28 est le chapitre le plus long du roman (35 pages dans l'édition de référence). La scène qu'il décrit se déroule le soir ; la galerie des personnages parisiens – Wong est absent physiquement, mais nommé – se retrouve progressivement au complet dans l'appartement de la Maga et Horacio, et tout ce qui se fait ou se dit s'articule autour de l'événement principal : la mort de Rocamadour. Or, dès les premières lignes, nous sommes frappés par l'extraordinaire caisse de résonance que constitue cette section, en particulier à travers une multitude de petits détails qui pourraient parfaitement passer inaperçus et qui assurent pourtant le solide maillage d'un ensemble (les chapitres concernés par la disparition-migration-mutation de 55) à ce moment-là aggloméré depuis / autour de 28 ou que 28 rejoint le temps d'une famille d'analogies. Deux exemples, rapidement :

1) Gregorovius et la Maga, qui sont d'abord seuls sur la scène, écoutent Schoenberg, le compositeur viennois justement cité dans 139. Et bien que Gregorovius ne l'apprécie pas (« No le gustaba Schoenberg » [157]), il ne résiste pas et se laisse porter, glisser sur le toboggan musical : « Gregorovius se fue perdiendo en la música, descubrió que podía ceder y dejarse llevar sin protesta, de legar por un rato en un vienés muerto y enterado. » (157) Où Schoenberg vient rejoindre la liste de ces êtres, de ces

quelques années plus tard, dans *Rayuela* par le compositeur Bach (ch. 66), le pataphysicien Piriz (ch. 129 et ch. 133), les aliénés de l'hôpital (ch. 56) et, bien sûr, Cortázar lui-même, telle une synthèse allégorique de tous ces docteurs-guides animés par le même désir : conduire le lecteur-malade à découvrir les autres mondes du réel.

choses et de ces pages disparus qui impriment leur marque dans le présent et auxquelles il faut accepter de se livrer pieds et poings liés.

2) Quand Horacio s'est retrouvé nez à nez avec le voisin du dessus sur le palier, sa réaction (« —Mais de mon frère le Poète on a eu des nouvelles » [162]) à la colère de son interlocuteur (« —Dormir, moi, avec le bordel que fait votre bonne femme ? Ça alors comme culot, mais je vous préviens, ça ne passera pas comme ça, vous aurez de mes nouvelles. » [162]) crée un écho avec 66, 129, 139 et 133 ainsi que les nombreuses références poétiques, plus précisément rimbaldiennes, qu'ils contiennent et convoquent pour marteler la nécessité d'entendre et de voir par-delà ce qu'on entend et voit depuis notre aliénation culturelle (au sens large), spirituelle, politique, etc. 28 met donc à son tour en évidence la répétition comme base de la stratégie de persécution menée par l'auteur-docteur.

63. La répétition significativement décrite dans une réflexion sur la propagation-répercussion des sons. Qu'il s'agisse d'évoquer l'acoustique à travers les tuyaux⁴⁰, les murs, une tête de lit, dans un bain⁴¹ ou encore dans la grotte artificielle située à Syracuse⁴², l'Oreille de Denys⁴³, l'enjeu est effectivement bien d'illustrer la méthode de la répétition. Une stratégie mise au service de la communication, la reproduction ayant pour vocation première la transmission d'un message :

Lo mejor iba a ser decírselo a Ronald, para que Ronald se lo transmitiera a Babs con uno de sus sistemas casi telepáticos que asombraban a Perico Romero. Teoría de la comunicación, uno de esos temas tan fascinantes que la literatura no había pescado todavía por su cuenta hasta que aparecieran los Huxley o los Borges de la nueva generación (170).

64. La dimension métatextuelle de tout cela est évidente : si l'auteur-docteur poursuit / persécute le lecteur-malade à coups de redondances, c'est pour mieux attirer son attention, pour qu'il prenne conscience qu'il s'agit de lui transmettre un message. La redondance n'est jamais que la manifestation / le reflet de cette « inquietud persecutoria » qui hante Cortázar. Dans cette perspective, le lecteur-malade devra être attentif à tous les bruits. La

40 « —Son los caños —dijo misteriosamente la Maga—. Todo se mete por ahí, ya nos ha pasado otras veces. —La acústica es una ciencia sorprendente —dijo Gregorovius. » (158).

41 « —La acústica —dijo Gregorovius—. Qué cosa extraordinaria el sonido que se mete en la materia y trepa por los pisos, pasa de una pared a la cabecera de una cama, es para no creerlo. ¿Ustedes nunca tomaron baños de inmersión? » (164).

42 « —Esta casa es como la oreja de Dionisos. » [dijo Gregorovius] (158).

43 Notons par ailleurs que Denys l'Ancien était un tyran, nouvelle figure rappelant celle du *perseguidor*.

liste étant longue, nous ne donnerons que deux exemples : 1) les notes de musique dans 139 qui se propagent dans une relecture intratextuelle de 28 par l'intermédiaire des disques écoutés par la Maga et Gregorovius⁴⁴ ; 2) les bruits dans le couloir de l'hôpital perçus par Traveler dans 129 (« Se oía caminar en el pasillo. » [535]) qu'on entend à rebours dans 28, dans la cage d'escalier de l'immeuble de la Maga et Horacio (« Andaban en la escalera. » [157]). Autant de signes sonores marquant à notre avis infatigablement la présence déguisée, mais constante, de l'auteur-docteur-« perseguidor », bien décidé à réveiller coûte que coûte le lecteur passif-enfant endormi (« ¿A usted no le gustaría escuchar música? [preguntó la Maga] — ¿A esta hora? Se va a despertar el niño. [contestó Gregorovius] [157]) et le lecteur passif-Parisien encore endormi dans ce troisième parcours de lecture (« Y en alguna parte de la casa, probablemente en el tercer piso, estaba sonando un teléfono. A esa hora, en París, cosa extraordinaria. “Otro muerto”, pensó Oliveira. “No se llama por otra cosa en esta ciudad respetuosa del sueño”. » [171]) Cloîtré dans l'appartement parisien de la Maga et Horacio, le pauvre lecteur-malade-Rocamadour ne peut donc que mourir (« “Faudrait quand même laisser dormir les gens”, decía el viejo. “Qu'est-ce que ça me fait, moi, un gosse qu'a claqué ? C'est pas une façon d'agir, quand même, on est à Paris, pas en Amazonie.” » [190]) alors que le lecteur-malade-Guy, retrouvé agonisant dans l'appartement parisien de Babs et Ronald⁴⁵, est ensuite sauvé à l'hôpital⁴⁶. Notons toutefois que si dans l'hôpital parisien, le lecteur-malade peut avoir la vie sauve, c'est seulement dans un hôpital argentin, cette « casa abierta » dont les fenêtres ouvertes sont autant d'échappatoires possibles (« Oh Argentina, horarios generosos, casa abierta, tiempo para tirar por el techo, todo el futuro por delante, todísimo,

44 « Había una caja como de zapatos y la Maga de rodillas puso el disco tanteando en la oscuridad y la caja de zapatos zumbó levemente, un lejano acorde se instaló en el aire al alcance de las manos » (157).

45 « —Etienne lo encontró medio muerto, Babs y yo habíamos ido a un vernissage (te tengo que hablar de eso, es fabuloso), y Guy subió a casa y se envenenó en la cama, date un poco cuenta. —He has no manners at all —dijo Oliveira—. C'est regrettable. —Etienne fue a casa a buscarnos, por suerte todo el mundo tiene la llave —dijo Babs—. Oyó que alguien vomitaba, entró y era Guy. Se estaba muriendo, Etienne salió volando a buscar auxilio. Ahora lo han llevado al hospital, es gravísimo. Y con esta lluvia —agregó Babs consternada. » (169).

46 « —Se salvó —dijo Etienne—. Hijo de puta, tiene más vidas que César Borgia. Eso sí, lo que es vomitar... —Explicá, explicá —dijo Babs. —Lavajes de estómago, enemas de no sé qué, pinchazos por todos lados, una cama con resortes para tenerlo cabeza abajo. Vomité todo el menú del restaurante Orestias, donde parece que había almorzado. Una monstruosidad, hasta hojas de parra rellenas. » (174).

vuf, vuf, vuf. » [171]), que le lecteur-malade pourra entamer sa guérison-métamorphose, à l'instar de Traveler, déjà suffisamment remis pour entamer son passage vers la position debout. On l'aura compris : c'est en prêtant attention à la propagation des bruits que le lecteur-malade pourra voir autrement et accéder au sens caché. Gregorovius n'explique-t-il pas que l'acoustique permet d'en apprendre plus sur ses voisins, de découvrir leur personnalité secrète :

—Se puede oír todo lo que dicen los vecinos de abajo, basta meter la cabeza en el agua y escuchar. Los sonidos se transmiten por los caños, supongo. Una vez, en Glasgow, me enteré de que los vecinos eran trozkistas [178] ?

65. Si l'on s'intéresse par exemple de plus près à celui de l'étage du dessus, le vieux fou⁴⁷ adepte du détournement d'objets du quotidien cloués sur sa porte d'entrée⁴⁸ ou présents dans son appartement⁴⁹, et qui frappe sans relâche le sol à coups de bâton⁵⁰, on peut le voir comme une sorte de double de Marcel Duchamp. On sait en effet que Duchamp inventa les *readymades*, c'est-à-dire montra comment appréhender différemment les objets du quotidien en les détournant de leur fonction utilitaire, à les voir depuis une perspective artistique. Cela expliquerait qu'il s'acharne à se faire entendre, quitte à pousser la Maga à la crise de nerfs⁵¹ et à rendre Gregorovius fou de rage⁵². Et c'est d'autant plus intéressant que cela établit une nouvelle symétrie inversée (comme nouvelle forme de répétition) par rapport à ce que le texte avait jusque-là posé, dans la mesure où ce sont en effet habituellement les membres du Club qui cherchent à tout prix à être entendus en faisant du bruit⁵³, notamment avec leurs lectures répétées des textes de

47 « El viejo tiene como ochenta años, y está loco [dijo Oliveira]. » (190).

48 « —¿Un zapato clavado en la puerta? [preguntó Gregorovius] —Sí, el viejo está completamente loco. Hay un zapato y un pedazo de acordeón verde. [explicó la Maga] » (159-160).

49 « Ossip, usted tendría que ver lo que tiene en la pieza, desde la escalera se alcanza a ver algo. Una mesa llena de botellas vacías y en el medio un molino de viento tan grande que parece de tamaño natural, como los del campo en el Uruguay. Y el molino daba vueltas por la corriente de aire » (168).

50 Le chapitre 28 recèle pas moins de références aux coups de bâtons qu'il donne au plafond.

51 « Empezaron a golpear otra vez. —Qué imbécil —dijo la Maga—. Y todo es así, siempre. —No se obstine, Lucía. —No sea sonso, usted. Me hartan, los echaría a todos a empujones. [...] Se había puesto a llorar » (158).

52 « —¿Pero no oye que sigue golpeando? —Voy a subir y le romperé la cara dijo Gregorovius. » (159).

53 « [...] lo del Club los [= flics] tenía bastante reventados últimamente [dijo Etienne]. —¿Qué tiene de malo el Club? —dijo la Maga, secando tazas con una toalla. —Nada, pero por eso mismo uno está indefenso. Los vecinos se han quejado tanto del ruido, de las

Morelli ; le but étant pour eux de réveiller et de bousculer leurs lecteurs-malades-voisins, pour les extraire de leur passive appréhension-rapport-compréhension du-au monde⁵⁴. Et, aussi surprenant cela soit-il au premier abord, le voisin harceleur semble agir pour le bien du groupe de jeunes gens, comme, sans doute, l'auteur-docteur malmène le lecteur-malade pour son bien. Horacio n'admet-il pas lui-même : « En realidad el viejo tiene razón » (163) ? Pourquoi serait-il dans le vrai, précisément lui ? Parce qu'en tant qu'énigme figure de fou, il voit et entend mieux que les autres (« —No puede ser —dijo Gregorovius—. Es absolutamente imposible que el tipo oiga nada. —Oye más fuerte que nosotros, eso es lo malo. » [158]) et veut coûte que coûte les guider sur le bon chemin. Par exemple, hors de la superficialité et la vacuité d'une révolution artistique menée depuis d'interminables et bruyantes conversations entre soi, non pas dans la rue et dans l'action, mais dans le confort passif d'un appartement, sans plus être capables de voir, d'entendre et de réagir face à la réalité, y compris quand elle jaillit sous leurs yeux dans un de ses spectacles les plus crus. Sourde aux signes répétés de son voisin, la Maga, qui s'obstine à ne pas voir et entendre que Rocamadour est au plus mal et à le garder chez elle au lieu de le conduire à l'hôpital, est ce lecteur-malade qui s'entête à rester enfermé dans un parcours de lecture qui ne lui permet pas de repérer les signes semés devant lui, y compris les plus visibles et bruyants, *a fortiori*, donc, d'établir des liens signifiants entre eux et d'apercevoir les fenêtres intratextuelles et / ou intertextuelles qui lui auraient permis de trouver le chemin des lieux de guérison. La mort de Rocamadour devient la punition que la Maga reçoit pour sa passivité, en l'occurrence cristallisée dans sa surdité – chez la jeune femme, les mots et les signes ne peuvent pas jouer (« miralas [las palabras] cómo juegan, cómo se nos meten por las orejas y se tiran por los toboganes » [178]) –, qui l'empêche de glisser sur le toboggan intratextuel 28, de comprendre le pourquoi des coups de bâton répétés de son voisin, de simplement prêter attention aux chuchotements de son amant et de ses amis autour du cadavre de son enfant, etc. Il y aurait là une deuxième infirmité de la Maga, à ajouter à sa jambe boîteuse, qui l'empêchait déjà d'avancer convenablement et d'emprunter l'itinéraire intratextuel proposé dans les parcours 1. N'en déplaise à la Maga, persuadée du bon fonctionnement de son oreille, elle n'entend

discadas, de que vamos y venimos a toda hora... » (170).

54 On se souviendra ici de l'enseignement reçu lors d'une relecture intratextuelle de 19 dans les parcours 1 – en référence aux photos de torture-lecture que Wong cachait dans son portefeuille et sur lesquelles seule changeait la figure du condamné-lecteur-malade.

malheureusement plus comme elle entendait étant enfant / en tant qu'enfant :

—La escalera se va dibujando en la oreja —dijo la Maga—. Los sordos me dan mucha lástima. Ahora es como si yo tuviera una mano en la escalera y la pasara por los escalones uno por uno. Cuando era chica me saqué diez en una composición, escribí la historia de un ruidito. Era un ruidito simpático, que iba y venía, le pasaban cosas (173).

66. La mort de l'écoute-intuition enfantine, celle qui donne envie de s'amuser et de jouer à la marelle, entre autres, n'était-elle justement pas une triste réalité contre laquelle Piriz souhaitait lutter dans son projet, exposé dans 129⁵⁵ ?

67. Poursuivons notre lecture transversale de la suite 54-129-139-133-140-138-127-56 avec l'analyse de 140, que nous avons identifié comme la transcription du rêve de Talita dans notre filtrage diégétique du parcours 2 – un rêve préalablement annoncé dans 133⁵⁶, selon ce dont nous étions alors persuadés –, c'est-à-dire avant de nous être engagés dans une relecture intratextuelle de 28 et de nous apercevoir qu'en fin de compte, il contenait déjà les indices (cachés dans l'attitude de la Maga dont Talita n'est que le « zombie » dans la boucle 54-55-56) nécessaires à une meilleure compréhension de ce flux de pensées apparemment peu cohérent. 1) Significativement, lorsqu'elle écoute de la musique en compagnie de Gregorovius, « Tirada en el suelo, con la cabeza casi metida en la caja de zapatos, la Maga parecía dormir. » (157) 2) Puis, quand Gregorovius remarque « [...] las mejillas brillantes como si [la Maga] estuviera llorando, pero no debía estar llorando, era estúpido imaginar que pudiera estar llorando, más bien contraía los labios rabiosamente al oír el golpe seco en el cielo raso, el segundo golpe, el tercero. » (158), le mouvement des lèvres évoque naturellement celui que Talita fait dans son rêve où elle lit (« Lectura de una hoja de la libreta de Traveler... » [564]), tandis que l'expression de rage rappelle mimétiquement la référence à la colère de Traveler annotée dans son carnet (« Para mí... (Cólera). » [564]). Et nous découvrons donc que ce que nous avons cru constituer un premier signe de la révélation du sens de 140 dans

55 Por otra parte esta fórmula grande, en su medida de ella, no es ajena, respectivamente, al mundo de los videntes; a la naturaleza de los principios NIÑOS [...]. Como siempre, el sabio parecía añorar la videncia y la intuición » (533).

56 De retour auprès de Traveler, Talita commente avec lui quelques passages de l'essai de Piriz, puis s'allonge sur le lit, « cerrando los ojos » (547), et s'endort (« Talita no dijo nada, pero levantó el labio superior como un festón y proyectó un suspiro que venía de eso que llaman el primer sueño » [549]).

133 n'était en réalité qu'une répétition-variante d'indices d'ores et déjà révélés dans 28 et, à travers cela, nous repérons l'existence d'un immense système apte à continuellement générer des *prequels* imposant de revenir encore et encore sur ses pas, de prendre tout à rebours et à revers, pour mieux asseoir et marteler la démonstration générale. Et, ultime preuve de l'importance capitale de 28, sa relecture intratextuelle apporte un précieux éclairage sur 140 depuis la perspective littéraire : impossible, en effet, de ne pas aborder ces « ejercicios de profanación y extrañamiento en la farmacia, entre medianoche y dos de la mañana » (564) comme de nouveaux exercices pratiques destinés à réveiller le lecteur-malade endormi. Mais cette fois, il sera pris en charge dans un endroit adapté, à savoir ici la pharmacie, en métonymie de l'hôpital et lieu par excellence où trouver les traitements dont on a besoin. Réussir ces exercices équivaldrait à « dormir-un-sueño-reparador », à faire un pas de plus vers la guérison-métamorphose. Des exercices qui reposent sur des « Formas lingüísticas del extrañamiento », comme un écho au translinguisme dans 28. 1) Pour Traveler, il s'agira de mots finlandais (« Opintotoveri/Työläisopiskelija/Työväenopisto. Parece que son títulos de otras tantas revistas pedagógicas finlandesas. Total irrealidad para el lector. » [564]⁵⁷) ; 2) pour Talita, de mots japonais (« Talita pensativa frente a Genshiryoku Kokunai Jijo, que en modo alguno le parece el desarrollo de las actividades nucleares en el Japón. » [565]). Quelle que soit la langue étrangère non maîtrisée choisie, l'enjeu est de voir à quel autre réel ces signifiés, vides de leur signifiant pour un étranger, permettent d'accéder. Après les exercices pratiques d'intratextualité dans les parcours 1, puis d'intertextualité dans le parcours 1b, place à une nouvelle

57 Ouvrons une parenthèse pour remarquer que le zoom narratif porte délibérément sur une des feuilles du carnet de Traveler, c'est-à-dire qu'il a / que nous avons l'occasion de revenir sur ses pensées pré-traitement, en l'occurrence la frustration éprouvée (« Para mí... (Cólera) » [565]) à l'égard du sens limpide pour d'autres (« Para millones de rubios, Opintotoveri significa el Monitor de la Educación Común. » [565]) et pourtant radicalement incompréhensible pour lui. Avec une réaction qui lui fait rejeter une autre appréhension (linguistique, ici) de la réalité que la sienne et même la nier, purement et simplement (« Total irrealidad para el lector. ¿Eso existe? »). Et là, la référence au « Monitor de la Educación Común », n'est-il pas destinée à signifier qu'à ce stade, il n'était pas encore en mesure de comprendre le texte qui s'était pourtant déjà fait manuel didactique à son intention, de même que le lecteur-malade, qu'il figure, n'était pas encore en mesure de comprendre une Rayuela qui s'était faite manuel didactique pour lui ? L'idée étant de mesurer le chemin parcouru. Car cette première partie du chapitre vise à montrer une version de Traveler avant le traitement pour mieux souligner le contraste, d'autant plus saisissant qu'on vient de quitter un Traveler davantage « illuminé » dans 133, grâce à sa lecture des écrits de Piriz.

application dans le parcours 2 : la défamiliarisation linguistique du lecteur-malade *via* la profanation de mots étrangers.

68. Où l'on voit une fois de plus justifié « l'interventionnisme », au besoin musclé, de l'auteur (la relecture intratextuelle de 28 conforte la thèse qu'il y a bien poursuite-persécution) : si le lecteur-malade ne peut plus compter sur son écoute-intuition pour le conduire à penser qu'il est impossible que 55 ait véritablement disparu, l'auteur-docteur doit l'amener à le comprendre. Comme si Cortázar jouait là, à l'approche de la fin du parcours 2, sa dernière carte (ce chapitre long et dense), pour rappeler inlassablement au lecteur-malade à travers de nouvelles mises en abîme répétitives qu'il ne pourra « *se faire voyant* » qu'en écoutant les signes. Une ode supplémentaire à la transmédialité renforcée par les conversations artistico-métatextuelles des protagonistes⁵⁸. Pour un effet encore démultiplié, elle s'ajoute à de nouvelles illustrations du translinguisme – à travers les différentes langues parlées et à travers les divers registres de langue maniés – et de la transgénéricité de la forme – les références intertextuelles à des poètes, écrivains, musiciens, peintres, philosophes et les conversations métaphysiques entre les personnages illustrent ce que *Rayuela* veut être : un roman-poème-essai. À ce titre, 28 est bien un chapitre-livre (d'où le fait qu'il soit le plus long du volume), où sont condensés tous les principes-clés du projet littéraire de Cortázar, et où sont rappelés, tant par le *dire* métaphorique que par le *faire*, tous les lumières-*stimuli* (« Esa lámpara es un estímulo sensorial, nada más. » [181]) capables de révéler l'autre sens au lecteur-malade. Et peu importe si transformer le lecteur-malade en un « DETECTIVE[S] CIENTÍFICO[S] EN LO ANDANTE » (546) est une entreprise qui a des airs donquichottesques (« lo de “andante” los investía de un aire quijotesco » [546]) ; l'auteur-docteur est bien décidé à la mener jusqu'au bout.

69. Et nous poursuivons avec l'exercice pratique prévu dans 138 : l'application d'un nouveau type de défamiliarisation, une défamiliarisation personnelle *via* la profanation des souvenirs (« profanar nuestros recuerdos » [560]). Là encore, le chapitre est éclairé autrement, grâce au rayonnement prolongé de 28, parce que, là encore, suivant un mécanisme absolument identique, ce que nous avons identifié comme un rêve / fantasme

58 « Y vos, Horacio, ahora que me acuerdo, eso que dijiste hoy del cuadro de Rembrandt estaba bastante bien. Hay una metapintura como hay una metamúsica, y el viejo metía los brazos hasta el codo en lo que hacía. Sólo los ciegos de lógica y de buenas costumbres puÉden pararse delante de un Rembrandt y no sentir que ahí hay una ventana a otra cosa, un signo. Muy peligroso para la pintura, pero en cambio... [dijo Etienne] » (187).

d'Horacio dans notre analyse diégétique des parcours 1 grâce aux indices cachés dans 54⁵⁹ se trouve aussi préalablement suggéré à la fin de 28 : « Etienne lo miró. —Me gustaría saber por qué te tiembla tanto la boca —dijo. —Tics nerviosos —dijo Oliveira. » (ch. 191) Avec, de nouveau, la présence du mouvement des lèvres, semblable à celui qu'il pourrait faire en dialoguant avec la Maga dans son rêve / fantasme. De sorte qu'effectivement, cette référence ne serait pas le premier signe révélateur de l'existence et du contenu de ce rêve / fantasme, mais une répétition d'indices présents en amont, dans 54. Grâce à cette nouvelle application de la méthodologie de la défamiliarisation, l'auteur-docteur démontre au lecteur-malade que si le livre contient de nombreux médicaments nécessaires à sa guérison-métamorphose, sa vie personnelle peut lui en proposer d'autres, que s'il ne réussit pas à prendre de la hauteur, à voir un texte, un mot, depuis un nouvel angle, peut-être en sera-t-il autrement avec ses souvenirs, comme le font successivement Oliveira et la Maga. Dans une symétrie inversée, ils se remémorent ainsi respectivement des oncles nauséabonds comme des êtres dotés de multiples qualités⁶⁰ et un épisode de l'enfance heureux comme un moment douloureux⁶¹. Ce qui n'est jamais qu'une auto-thérapie psychique que d'aucuns décriraient comme une autre version de la psychomagie jodo-

59 Comme dans un état de somnambulisme extrême, le protagoniste semble poursuivre sa discussion avec Talita dans l'ici et maintenant diégétiques tout en s'adressant, dans son imaginaire, à la Maga (« —Andá a saber —le dijo Oliveira a alguien que no era Talita » [346]), tout en déposant un baiser sur les lèvres de Talita mais en le destinant à une autre (« Y tampoco su beso era para ella, no ocurría allí grotescamente al lado de una heladera llena de muertos, a tan poca distancia de Manú durmiendo. Se estaban como alcanzando desde otra parte, con otra parte de sí mismos, y no era de ellos que se trataba... » (345).

60 « Entonces le explico [yo, Horacio] que mis dos honradísimos tíos son dos argentinos perfectos como se entendía en 1915, época cenital de sus vidas entre agropecuarias y oficinescas. Cuando se habla de esos «criollos de otros tiempos», se habla de antisemitas, de xenófobos, de burgueses arraigados a una nostalgia de la estanzuela con chinitas cebando mate por diez pesos mensuales, con sentimientos patrios del más puro azul y blanco, gran respeto por todo lo militar y expedición al desierto, con camisas de plancha por docenas aunque no alcance el sueldo para pagarle a fin de mes a ese ser abyecto que toda la familia llama «el ruso» y a quien se trata a gritos, amenazas, y en el mejor de los casos con frases de perdonavidas. Cuando la Maga empieza a compartir esta visión (de lo que personalmente no ha tenido jamás la menor idea) me apresuro a demostrarle que dentro de ese cuadro general mis dos tíos y sus respectivas familias son gentes llenas de excelentes cualidades » (561).

61 « A veces me aterrera [la Maga] cómo puede volver a referirse a un episodio de infancia que otras veces me ha contado riéndose como si fuera muy gracioso, y que de golpe es un nudo siniestro, una especie de pantano de sanguijuelas y garrapatas que se persiguen y se chupan » (561-562).

rowskienne. Dans cette logique, Horacio n'est-il pas en train de prendre conscience de la distance qui le sépare de son « moi » passé quand il dit :

Dos mundos distantes, ajenos, casi siempre inconciliables, entran en nuestras palabras, y como de común acuerdo nace la burla. Suelo empezar yo, acordándome con desprecio de mi antiguo culto ciego a los amigos, de lealtades mal entendidas y peor pagadas, de estandartes llevados con una humilde obstinación a las ferias políticas, a las palestras intelectuales, a los amores fervorosos. Me río de una honradez sospechosa que tantas veces sirvió para la desgracia propia o ajena, mientras por debajo las traiciones y las deshonestidades tejían sus telas de araña sin que pudiera impedirlo, simplemente consintiendo que otros, delante de mí, fueran traidores o deshonestos sin que yo hiciera nada por impedirlo, doblemente culpable (560) ?

70. Un ancien culte à ses amis, ceux du Club ou du duo Talita / Traveler, et à tout ce que cela signifiait (l'enfermement dans des appartements, d'interminables, bruyantes et vaines conversations...) qui l'empêchait de voir le monde autrement, chacun ne le comprenant qu'à travers un filtre unique et individuel (Gregorovius : la raison ; la Maga : l'analogie ; Etienne : la peinture, etc.), c'est-à-dire en étant incapable d'embrasser la réalité depuis le prisme de la pluralité et du collectif, le trans. Ce qui explique sans doute qu'il se sente rétrospectivement pris au piège dans une toile d'araignée / maillage textuel / parcours de lecture.

71. On le comprend, Cortázar ne renonce pas, n'abandonne pas le lecteur-malade à son propre sort. Telle une résonance de 129, le chapitre 127 marque maintenant une réaffirmation du rôle de guide de Piriz et de Morelli et de la fonction des commentaires métatextuels formulés sur leurs textes :

De paso y mucho más en serio, discutían el sistema de Ceferino Piriz y las ideas de Morelli. Como a Morelli se lo conocía mal en la Argentina, Oliveira les pasó los libros y les habló de algunas notas sueltas que había conocido en otro tiempo (529).

72. Et le lecteur-malade est d'autant mieux entouré qu'un nouvel artiste-guide, Roberto Arlt, fait son apparition, avec, suivant le dispositif à présent bien rôdé, son exégète-guide, Remorino :

Descubrieron que Remorino, que seguiría trabajando como enfermero y que se aparecía a la hora del mate y de la caña, era un gran entendido en Roberto Arlt, y eso le produjo una emoción considerable, por lo cual durante una semana no se habló más que de Arlt (529).

73. Deux autres guides reliés à leur tour à la figure du fou – Arlt en référence à sa prédilection pour les personnages marginaux et le thème de l'aliénation ; quant à Remorino, on sait qu'il travaille en tant qu'infirmier dans un asile d'aliénés –, elle-même associée, depuis 129, à la figure du poète « *voyant* ». Ergo : Piriz, Morelli et Arlt partagent un même regard sur le monde, décalé et extravagant. Séduisante interprétation qui assimile Piriz, Morelli et Arlt aux « tres monstruos », qui, dans 127, échangeaient des regards complices et « soltaban la risa... » (530). Tous trois se comprennent car tous trois savent « *se faire voyant[s]* » en prenant une folle hauteur. Toutefois, on remarque que parmi ce trio de personnages, seul Piriz occupe les conversations sérieuses : « Pero sobre todo hablaban de Ceferino con gran seriedad. » (529) Faut-il y déceler un signe semé là par l'auteur-docteur ? Sans doute, puisque dans le chapitre suivant, 56, Horacio est construit en double du pataphysicien (à travers la mise en scène minutieuse et insensée d'une organisation défensive de sa chambre) pour, accompagné de Remorino et des patients de l'hôpital, incarner la figure de guide pour le lecteur-malade, de guide qui tentera une nouvelle fois de s'échapper par les fenêtres de l'intratextualité.
74. Pour conclure : si la suite 54-129-139-133-138-140-127-56 du parcours 2 met clairement en évidence l'obsessionnelle propension à la redondance « persecutoria » du texte, c'est-à-dire son opiniâtreté à rabâcher les bases et le but du projet littéraire de l'auteur, elle est aussi – et cela sauve probablement l'ensemble de l'indigeste marasme pédagogique qu'il aurait pu devenir –, par l'intermédiaire des variations autour de la figure rimbaldienne du poète « *voyant* », la réaffirmation des liens linguistique et générique de *Rayuela* avec la poésie.