

S. GONDOUIN, A. BARBU, « Sous les paupières... »

Sous les paupières, la réalité ? « Historias que me cuento » de Julio Cortázar : une métafiction sous forme d'anneau de Moebius

SANDRA GONDOUIN ET ANDRA BARBU

UNIVERSITÉ DE ROUEN NORMANDIE ERIAC

sandra.gondouin@univ-rouen.fr, andra.barbu1@univ-rouen.fr

*Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens*

[...]

*Elle a toujours les yeux ouverts
Et ne me laisse pas dormir
Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils.*

Paul Eluard, « Les yeux fertiles »

Introduction

1. Habité par les motifs du double, de la spécularité et de la circularité, Julio Cortázar revient dans « Historias que me cuento¹ » sur la représentation du réel à travers la coprésence, dans un même plan ontologique, de ce qui apparaît comme la réalité vécue et de l'imaginaire. Entre ces deux états de conscience, un protagoniste (auteur, narrateur et personnage de ses histoires), dont la réalité bascule chaque soir lorsqu'il se couche et ferme les yeux : « apenas apago o apagamos la luz y entro en esa segunda y hermosa capa de negrura que me traen los párpados, la historia está ahí » (266). Les paupières figurent ici une porte symbolique, qui s'ouvre ou

1 Julio Cortázar, « Historias que me cuento » in *Cuentos completos 3*, Mexico D.F., Santillana Ediciones Generales, 2011, p. 265-275. Toutes les références aux citations suivantes correspondant à la même édition seront données entre parenthèses.

se referme entre le monde extérieur et l'intériorité du personnage. Celui-ci peut ainsi « entrer » dans un univers de fiction, un autre plan de réalité qu'il construit à sa guise, ou du moins le pense-t-il... Car « l'histoire est là ». Comprendons qu'elle est déjà là. Et bien que notre personnage en soit le héros, bien qu'il revienne sans cesse sur son rôle de conteur, l'histoire lui échappe si bien que c'est bientôt elle qui prend le pouvoir sur son auteur / narrateur / personnage – les trois se confondent en effet en ce narrateur homodiégétique de ses « histoires » – jusqu'à s'immiscer dans sa vie et modifier sa réalité et celle de ses proches. Cette confusion est parlante car elle nous permettra d'extrapoler ce questionnement à la littérature en général, puisqu'elle finira, de surcroît, par embarquer le lecteur, qui ne pourra rester que dubitatif quant à la source ontologique de la fin du récit.

2. Revenons brièvement sur la trame du récit : le narrateur (dont nous ne connaissons pas le nom « réel », mais seul celui qu'il s'attribue dans ses aventures fictionnelles : Oscar), est un jeune « porteño » qui, les soirs où il se sent seul, se raconte des histoires. Depuis un camion dont il est toujours le chauffeur, Oscar roule à sa guise sur des chemins inventés, vers des rencontres vaguement préméditées, mais qui le prennent pourtant parfois au dépourvu. On pourra y voir une métaphore du travail de l'écrivain, de sa liberté d'invention, mais aussi de la puissance de la création qui s'impose parfois à son auteur, quitte à le déborder, voire à le transformer (on pense, par exemple, aux « axolotls »). Le narrateur commence d'ailleurs par des détails de son existence concrète, une « illusion référentielle » (Riffaterre, 1982 ; 93) qui offre au lecteur un cadre facilement assimilable à une réalité vécue, à laquelle la fiction serait subordonnée. Ainsi, il vit en couple avec Niágara, qui est médecin et souvent absente la nuit, ou qui s'endort, fatiguée, avant lui. Des données du quotidien qui donnent une raison d'être à son rituel d'inventions.

3. L'histoire qu'il se raconte ce soir-là commence comme d'habitude, elle semble avoir les ingrédients du soir précédent et de celui d'avant, à l'exception de la femme qui entre en scène. Ainsi, le narrateur explique que « [c]uando la historia ponía a una mujer al borde de la ruta, esa mujer era siempre una desconocida » (268), mais cette fois-ci, il s'agit de Dilia, une amie de longue date. Non seulement Dilia fait-elle partie de son monde extérieur, mais ce qui se passe entre eux deux transgresse la frontière entre fiction et réalité, puisque leur histoire sort de l'espace clos de la fiction

pour exister en dehors de celui-ci. En effet, quelque temps plus tard, le narrateur retrouve Dilia lors d'un dîner et prend conscience de la transgression : l'histoire qu'il s'est racontée a « réellement » été vécue par son amie.

4. L'expérience transgressive d'« Historias... » provient en partie de ce que le corps même est amené à échapper, ne serait-ce que le temps d'une histoire, à sa matérialité. Dépositaire de tant d'émotions secrètes qu'il ne saurait les exprimer par ses seuls moyens, le corps est ancré dans la réalité la plus immédiate du fait de sa matérialité et sa finitude. Lui prêter le don de manipuler son espace présent, dont seul l'esprit a pu prétendre jouir, c'est l'extraire de son immanence et le faire sujet – voire auteur – de son expérience de lecture. « Historias que me cuento » pose donc la question de la reconfiguration du réel, de l'expérience vécue, physique, par la fiction. Cette reconfiguration correspond à nos yeux à ce que Douglas Hofstadter appelle la « boucle étrange » – "the strange loop" – (Hofstadter, 1980 ; 10) et que nous pourrions matérialiser sous la forme d'un anneau de Moebius. Aussi nous attacherons-nous ici à montrer en quoi l'architecture de ce conte rappelle, dans sa structure, cette figure géométrique intrigante. Comment Julio Cortázar met-il en scène la coprésence de deux plans de réalité et les fait-il se rejoindre, laissant l'histoire prendre le pouvoir sur son auteur et sur la réalité ? Comment et avec quels effets s'opère ce retournement entre monde extérieur et intérieur, réalité et fiction, raconter et être raconté ?

La dichotomie intérieur / extérieur comme allégorie de l'écriture et de la lecture

5. On remarquera d'emblée le caractère métafictionnel de ce conte, qui offre à la fois une métaphore de l'acte d'écriture et de lecture, deux faces d'un même objet pouvant également se rejoindre et se confondre à la façon d'un anneau de Moebius. En effet, le narrateur affirme dès les premières lignes du récit :

Ser camionero siempre me ha parecido un trabajo envidiable porque lo imagino como una de las más simples formas de la libertad, ir de un lado a otro en un camión que a la vez es una casa con su colchón para pasar la noche en una ruta arbolada, una lámpara para leer y latas de comida y cerveza, un transistor para escuchar jazz en un silencio perfecto, y además ese sentimiento de saberse ignorado por el resto del mundo, que nadie esté enterado de que

hemos tomado esa ruta y no otra, tantas posibilidades y pueblos y aventuras de pasaje, incluso asaltos y accidentes en los que siempre se tiene la mejor parte como cabe a Walter Mitty (267).

6. Dans cette phrase, le substantif « camionero » pourrait parfaitement être remplacé par « écrivain ». On pense, notamment, à l'aventure menée avec Carol Dunlop pour composer *Los autonautas de la cosmopista*, mais aussi à la métaphore du déplacement en tant que voyage intérieur, aux aventures et chemins de traverse « ignoré[s] du reste du monde » comme autant de détours de l'imagination. Dans le récit, ce camion en route à la découverte du monde extérieur, « l'une des plus simples formes de liberté », est « à la fois une maison avec son matelas », soit une métaphore de l'intériorité. L'image domestique fait d'ailleurs écho à la position même du narrateur accomplissant un travail de conteur depuis son trop grand lit. Cette specularité se reflète également dans l'expression « aller d'un côté à l'autre » qui préfigure déjà les différents plans de réalité et la dichotomie intérieur / extérieur que le récit va mettre en présence.

7. Par ailleurs, à travers l'identification avec Walter Mitty, le narrateur en vient non seulement à parler de lui-même à la troisième personne du singulier, mais aussi à se démultiplier de façon étonnante. En effet, il se présente alors comme :

una especie de Walter Mitty porteño que se imagina en situaciones anómalas o estúpidas o de un intenso dramatismo muy trabajado para que el que sigue la historia se divierta con el melodrama o la cursilería o el humor que deliberadamente le pone el que la cuenta (265).

8. Dans cette phrase, le narrateur se projette en Oscar, un double de Walter Mitty, créé pour divertir « celui qui suit l'histoire » par « celui qui la raconte ». Trois avatars de lui-même apparaissent donc ici dissociés : pour entrer dans le monde de la fiction, le narrateur initial se scinde entre le personnage (Oscar-Walter Mitty), le conteur et l'auditeur. Cela illustre la géométrie particulière d'une histoire qui, bien qu'elle semble n'exister que par et pour son narrateur – qui en est à la fois le héros, l'émetteur silencieux et le récepteur –, bien qu'elle soit censée fonctionner en vase clos et sans lien direct avec la réalité extérieure, se projette d'emblée en lui et au-delà de lui. On apprend aussi que toute tentation d'écrire les histoires qu'il se raconte a été, par le passé, avortée par « superstition », considérant que « si pusiera por escrito cualquiera de las historias que me cuento, esa his-

toría sería la última por una razón que se me escapa pero que acaso tiene que ver con nociones de transgresión o de castigo » (266). Ce conte de Cortázar ne manque pas donc d'indices révélateurs de ses chemins intriqués. Ainsi, le choix du terme de « transgression » et l'idée de la « punition » sont suffisamment forts pour ne pas avoir été utilisés à la légère. Et la décision d'écrire tout de même l'histoire est précisément la preuve d'une transgression dont il faut rendre compte, voire témoigner.

9. À cet égard, notons également l'importance de la dichotomie intérieur / extérieur. On observe, en effet, la peur qu'éprouve le narrateur à l'idée de projeter ses histoires de son for intérieur vers le monde qui l'entoure. Les écrire serait leur faire franchir le seuil symbolique de ses paupières, leur donner une matérialité, une forme qui les rendrait accessibles aux autres et représenterait donc une « transgression » des règles tacites du monde des histoires. Dès le début du conte, une sorte de pensée magique semble évoquer l'existence d'un univers parallèle, une sorte de paradis intime, lieu génésique de la création littéraire dont une infraction aux règles tacites entraînerait l'expulsion – « esa historia sería la última ». La coexistence des deux mondes ne peut alors être que tacite. Par ailleurs, le narrateur lui-même n'instaure pas les règles qu'il mentionne – elles s'imposent « por una razón que se me escapa », affirme-t-il, soulignant plus loin que « [l]as reglas del juego se cumplen desde el primer momento en las historias que me cuento » (269). Le narrateur n'est donc pas maître de ce qui se passe sous ses paupières : une forme d'altérité se manifeste au sein même de son « moi » le plus intime. Une réflexion sur le « moi » et l'autre se superpose à la dichotomie entre monde intérieur et extérieur, à travers l'idée de la perte de contrôle de soi et des histoires que l'on se raconte / qui nous racontent :

Si me acuerdo de Dilia en este momento ya fuera de la historia es por otras cosas que también estuvieron y están fuera, por algo que ya no es la historia y acaso por eso me obliga a hacer lo que no hubiera querido ni podido hacer con las historias que me cuento (266-267).

10. Ces mots soulignent clairement la présence d'une force extérieure, à la fois étrangère et intrinsèque à l'histoire que le narrateur souhaitait se raconter. Un élément venu du dehors est entré comme par effraction dans son monde intérieur, puis s'en est échappé pour retourner vers l'extérieur, vers « ce qui n'est plus l'histoire », mais la réalité : Dilia s'est glissée à tra-

vers les paupières du narrateur comme Alice à travers le miroir, et cette transgression est sans retour. Elle est entrée dans son récit, a modifié son cours et les sentiments du narrateur à son égard. Le voilà « [obligé] à faire ce qu'il n'aurait] jamais voulu ni pu faire avec les histoires [qu'il se] raconte » (267), c'est-à-dire, sans doute, les écrire. De fait, c'est dans la phrase suivante que le récit commence véritablement à s'écrire sous nos yeux : « En aquella historia (solo en la cama, Niágara volvería del hospital a las ocho de la mañana) corría un paisaje de montaña y una ruta que daban miedo [...] » (267). L'écriture apparaît alors comme un risque, celui de briser l'ineffable. Car l'écrit tente d'instaurer la répétition à l'identique à travers la lecture, il inscrit l'histoire dans le temps et tente de refermer la boucle du récit. Néanmoins, il ne pourra y parvenir ici, car l'élément « autre » a opéré un étrange retournement en façonnant la boucle, à l'image d'un anneau de Moebius.

11. Cette circularité particulière du récit se manifeste notamment à travers les nombreuses variations autour de son titre, « Historias que me cuento ». Ainsi, les deux premières phrases du conte mentionnent cinq fois le mot « historias » et quatre fois le verbe « contar », tandis que l'expression « las historias que me cuento », ou ses variantes, reviennent comme un leitmotiv tout au long du récit. On observe cette même circularité à l'échelle du conte, puisque le titre se répète sous forme d'épanadiplose pour ouvrir et refermer le récit : « Me cuento historias » / « las historias que me cuento ». La légère variation dans l'ordre des termes employés paraît indiquer un changement de subordination assez révélateur : alors que le « moi » précède l'histoire au début du récit, c'est le contraire à la fin, et l'on pourrait même y entendre « las historias que me cuentan » (les histoires qui me racontent). En prenant en compte le titre, on constate que l'histoire commence cette fois-ci par une anadiplose, qui met en avant l'un des mots clés de la nouvelle : *me cuento*. En effet, ce qui est poignant dans ce « me cuento » est que l'auteur veut nous faire plonger dès le début dans cet univers conté, c'est-à-dire inventé. Cette mise en abyme annoncée à l'orée du récit éveille d'emblée la curiosité du lecteur en indiquant qu'il y aura une autre histoire dans l'histoire, donc un seuil à franchir. Cela pose une fois encore la coexistence de deux plans de réalité différents, dans notre parcours de lecture cette fois-ci : la réalité « extérieure », pour ainsi dire, du narrateur, et sa fiction (intérieure). C'est comme si l'auteur voulait nous lisser le chemin de l'interprétation en nous « familiarisant » tout de suite avec

ce monde aseptiquement partagé entre réel et fiction, alors qu'il n'utilise ce procédé que pour mieux « défamiliariser » ensuite tous ces présupposés par un effet de knock-out².

12. Ainsi, l'expression « me cuento » revêt une signification supplémentaire. Isolée, on peut la comprendre comme étant non pas « je me raconte des histoires à moi-même », mais « je me raconte en histoires », qui en sont deux traductions possibles. Le poids sémantique est tout autre suivant la variante que l'on choisit. Le premier « me cuento » est celui de l'entrée dans l'histoire, il nous invite à l'intérieur de la fiction. Le second ouvre un chemin très distinct, il sème la confusion puisqu'il contient l'idée du doute, du double sens : suis-je l'objet ou le sujet, suis-je passif ou actif dans mon entreprise, suis-je ici ou là-bas, suis-je à l'intérieur ou à l'extérieur de l'histoire ? Ou peut-être, justement, n'y a-t-il pas à trancher entre les deux emplois : on glissera imperceptiblement de ce que je me raconte vers ce qui me / nous raconte. Je me / vous raconte une histoire, et je reste en dehors de ce que je raconte³, mais quelque part en chemin je m'é gare, je transgresse, et je passe « del otro lado de la historia ». De ce fait, rien d'étonnant non plus à ce que le titre de la nouvelle soit répété huit fois à l'identique dans le texte, allant d'un simple « objet » que l'on peut décrire – « las historias que me cuento son cualquier cosa pero casi siempre conmigo en el papel central » (265) – jusqu'à se transformer en sujet capable d'agir – « Pero hace mucho que he decidido no preguntarme por qué [...] cualquiera de los escenarios donde se instalan las historias que me cuento » (266).

- 2 Terme tout à fait adéquat d'abord parce que Julio Cortázar l'utilise pour parler de l'effet particulier de la forme brève : « en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knockout* » (« Algunos aspectos del cuento » (1962 - 1963), in *Obra crítica / 2*, Buenos Aires, Páginas de espuma, 2004, p. 510). Et aussi parce que Muhammad Ali fait partie des personnages réels qui sont déjà apparus dans les histoires du protagoniste...
- 3 On pense ici à la réflexion qui ouvre le conte « Las babas del diablo », par exemple : « Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos. »

13. Par ailleurs, le va-et-vient que nous avons évoqué plus haut ne concerne pas uniquement les plans réalité / fiction, puisque la narration dévoile d'entrée de jeu ses sources d'inspiration intertextuelle. L'admiration de Cortázar pour les auteurs anglo-saxons est bien connue ; rien d'étonnant, par conséquent, à ce que l'on trouve dans ce conte des références explicites, déjà citées plus haut, au personnage du roman de l'Étatsunien James Thurber, *The Secret Life of Walter Mitty* (1939)⁴, et à la nouvelle *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1885), du Britannique Robert Louis Stevenson. Notre conteur de « Historias... » s'imagine dans la peau d'un « Walter Mitty porteño » depuis la toute première page, ce qui semble fonctionner comme une anticipation du destin ambigu de ce personnage qui, à force de s'inventer des bouts de vie, soir après soir, se voit rattrapé par ses propres histoires. Comme pour le vrai Walter Mitty, un personnage transgresseur rompt le fragile équilibre de la frontière qui sépare la réalité de la fiction en franchissant une porte censée rester fermée. L'idée qui paraît s'en dégager, selon laquelle la littérature serait apte à accueillir des actes de vie de la nature du possible, frôle la folie. De fait, l'allusion à l'étrange cas du docteur Jekyll (« [p]orque Walter Mitty suele tener también su lado Jekyll y Hyde, desde luego la literatura anglosajona ha hecho estragos en su inconsciente [...] » [265]), victime d'un dédoublement maléfique, semble effectivement suggérer que la fiction entretient un lien tout aussi ténu avec la folie : ce discours en marge et sur la marge qui dresse des ponts là où on avait traditionnellement installé des barrières. Enfin, l'intertextualité réitère à quel point écrire est un acte vital à la fois individuel et collectif : on n'écrit jamais seul, on se relit et on se réécrit l'un l'autre.

« Strange loop », défamiliarisation et métalepse : quand la fiction transforme la réalité

14. À première vue, « Historias que me cuento » pose un premier plan diégétique que nous allons supposer correspondre à la réalité. On y retrouve le narrateur homodiégétique, sa femme Niágara, et leurs amis, Dilia, Alfonso et leur bébé. Nous avons observé que, par un procédé de mise en abyme, ce narrateur nous raconte une autre histoire dont il est lui-

4 Il est tout à fait possible, vu l'isotopie cinématographique que le lecteur pourra relever dans ce conte, que Julio Cortázar ait également voulu faire allusion au film de Norman Z. McLeod *The Secret Life of Walter Mitty* de 1947.

même le protagoniste. Le lecteur entre donc dans une seconde diégèse qu'il prend, en revanche, pour de la fiction, ayant été prévenu que c'était une histoire inventée. D'ailleurs, le narrateur change de nom pour bien souligner la démarcation entre le réel et la fiction. Cependant, la chute de l'histoire nous amène vers un troisième récit que l'on pourrait concevoir comme la confusion des deux premiers, mais qui opère plutôt un retour au premier plan, lequel en ressort à son tour brutalement modifié. Ce retour au point du départ correspond au « strange loop » de Douglas Hofstadter, que nous avons mentionnée plus haut, véritable anneau de Moebius :

La boucle étrange est un phénomène qui intervient au moment où, tout en étant en train de monter ou descendre d'un niveau à l'autre dans un système hiérarchique, nous retournons sans nous en rendre compte là où nous avons commencé (Hofstadter, 1980 ; 10).

15. Cette « boucle étrange » et la transformation bouleversante de la réalité du point de départ relèvent, dans « Historias... », d'un processus de défamiliarisation et entraînent un effet de métalepse telle qu'elle a été théorisée par Gérard Genette puis développée par d'autres chercheurs⁵. Or, cette métalepse mise en œuvre comme une allégorie de l'acte de lecture attire l'attention sur les vertus de transcendance de celle-ci. Elle nous invite à nous demander si la lecture ne serait pas, plus souvent qu'on ne le croit, une translecture, soit une lecture qui traverse les pages écrites vers un ailleurs possible ?
16. La défamiliarisation est un mécanisme narratif fort utile au genre fantastique, qui amène le lecteur à prendre, à la dernière minute, un chemin inconnu, laissant aussi ouverte, par la même occasion, la possibilité de la mise en œuvre d'une métalepse. Lorsque Wolfgang Iser décrit la dynamique de la lecture, on voit effectivement comment tout texte semble être constitué de repères fixes, familiers et, par conséquent, intelligibles, et de zones de bifurcation où des rebondissements difficiles à prédire sont au rendez-vous. Comment se fait-il, toutefois, qu'une histoire banale, comme celle dont Oscar est le protagoniste, puisse s'égarer de la sorte alors qu'elle semble emprunter un chemin connu ? Nous pouvons trouver une explication chez le même Iser, qui attire l'attention sur l'impossibilité du lecteur de « voir » l'œuvre dans sa totalité. Étant donné la nature de l'acte de

5 On pense notamment à l'ouvrage de John Pier et Jean-Marie Schaeffer sur la métalepse.

lecture, où les cadres successifs s'additionnent, le lecteur ne peut donc pas bénéficier d'un point de vue extérieur, global et stable : il est pris à l'intérieur de l'histoire et sa perspective est non seulement limitée, mais mobile. Voilà pourquoi un personnage comme le conteur de Cortázar, lui-même lecteur, absorbé par le présent de son histoire, ne parvient pas à prendre de la hauteur pour saisir les courbes vertigineuses qu'est en train de prendre son chemin. Certes, la route de montagne qu'Oscar traverse la nuit de sa rencontre avec Dilia est la preuve symbolique du changement défamiliarisant qui mène du lit confortable au bord du précipice, seulement les actants – dont le lecteur – ne sauraient le percevoir tout de suite de cette façon, dès lors que c'est le détail du présent qui attire toute leur attention.

17. La défamiliarisation, pourrait-on alors conclure, n'est pas seulement un détour sous la forme d'un changement brutal, selon Iser, ou bien dans le sens de Viktor Chklovski, avant lui, qui y voit un procédé artistique par lequel on remet en question « l'automatisme de la perception » (Chklovski, 2008 ; 23). Elle est aussi un outil puissant et efficace capable de piéger le lecteur afin de l'entraîner sur le chemin d'une issue improbable. Parfois, cette issue improbable est une métalepse, comme c'est le cas d'« Historias... ».
18. La métalepse en tant qu'effet paradoxal, transgression de frontières logiquement imperméables, est particulièrement bien construite dans « Historias... » Sa finalité n'est pas d'opérer une substitution du réel par le fictionnel, mais d'en instaurer la coprésence dont nous parlions au début. Ce procédé, mis en œuvre comme une allégorie à la fois de l'acte d'écriture et de lecture, attire l'attention sur les vertus de transcendance de ces deux processus constitutifs de l'expérience littéraire. Comme signalé au début, l'histoire commence dans un cadre délibérément banal – la chambre à coucher – afin de créer l'effet de réel permettant au lecteur un repérage facile et confortable. Seulement cet ancrage dans le quotidien du personnage est doublement trompeur ; il assure un départ fictionnel apparemment non-problématique aussi bien qu'un retour facilement identifiable, tout cela pour laisser l'histoire s'échapper, entre les deux, par la brèche la plus inattendue : « la capa de negrura [de] los párpados » (266).
19. Autrement dit, attentivement confinée à la réalité du couple du narrateur et de sa compagne, Niágara, l'histoire traverse le long d'un axe plutôt vertical des espaces enchevêtrés, la nuit, la chambre, le lit, le corps de

celui qui l'invente, le corps de celui qui l'incarne, tous les espaces inventés, etc., pour effectuer ensuite un retour défamiliarisant à la réalité initiale. Le lecteur est entraîné dans ce tourbillon et ne parvient pas à saisir l'instant précis du retournement de l'anneau de Moebius. Lorsqu'il se rend compte que Dilia appartient bel et bien aux deux plans, il est trop tard pour refuser de croire car, de la manière la plus lisse possible, la métalepse (celle dite « ontologique ») se sera déjà produite. Nous voilà donc de retour face à la question du véritable sujet qui raconte : est-on maître de ce que l'on écrit ou bien l'écriture finit-elle par s'emparer de son auteur ? Est-ce que l'on raconte ou au contraire se fait-on raconter ? Et encore : peut-on jamais délimiter l'endroit exact de la frontière entre le monde « où l'on raconte [et] celui que l'on raconte » (Genette, 1984 ; 245). Et la question se pose dans les mêmes termes pour la lecture.

20. Si le mot « témoigner » n'apparaît pas dans le texte, il y en a bien d'autres qui imposent cette idée de rendre compte d'une expérience vécue bien particulière, notamment le verbe « obligar » (267), utilisé pour parler de l'initiative auparavant inconcevable d'écrire la présente histoire. Le témoignage est l'action par laquelle on évoque quelque chose que l'on a vécu ou dont on a eu connaissance et qui s'est réellement passé tel que nous le racontons. L'idée du témoignage serait donc intrinsèquement liée au fait de dire la vérité. Or, de quelle vérité notre narrateur se sent-il tenu de témoigner ? À ce point, on peut considérer que l'écriture des faits, qui s'impose au narrateur, met en avant une réalité qui ne saurait être négligée. C'est justement la réalité d'un passage surprenant, d'un instant de basculement entre deux mondes, d'une transgression qui fait peur. Ce n'est pas la peur du passage, mais étrangement celle du châtement (« castigo » [267]). Le verbe « castigar » a étymologiquement le sens de rectifier les erreurs, agir de façon à rendre pur, loyal. Alors, s'agit-il d'être puni parce qu'on se raconte des histoires pour s'endormir au lieu de « numerar corderitos » (267) ? Bien sûr que non. La peur du narrateur ne serait-elle pas d'être puni pour s'être égaré, pour avoir transgressé le seul ordre légitime, celui du réel, qu'il s'agirait donc de rétablir ?
21. Mais la transgression a souvent un côté jouissif et Cortázar n'hésite pas à montrer à quel point l'histoire est aussi une source de plaisir : « siempre grata » (269), « un goce que progresivamente va ascendiendo por el cuerpo y las palabras y los silencios » (270). En ayant recours à l'hypoty-

pose à plusieurs reprises, le narrateur nous fait sentir que l'atmosphère est « perfumada » (271), encore une délectation des sens. Cette sensation, liée à l'univers de la fiction, contraste avec celle de la scène finale, par un retour à la réalité la plus prosaïque – « l'odeur d'un bébé qui a fait pipi et caca » nous ramenant à la matérialité élémentaire du corps et à la trivialité de l'existence. Cette nécessité pour le narrateur de renoncer au corps érotisé de Delia pour celui, interdit, d'une amie mariée et mère de famille, symbolise parfaitement à quel point la fiction peut lui sembler préférable au réel, et donc la tentation de la laisser prendre le dessus sur celui-ci.

Et l'histoire prend le pouvoir sur son narrateur

22. Cortázar joue dans ce conte avec une figure qui lui est chère, celle du narrateur « innocent », dont la voix se pose comme inexperte en matière de littérature. Ainsi, notre narrateur se présente lui-même comme un anti-héros, considérant que sa prédilection pour le rôle de camionneur « correspond à [son] côté simple et à ras du sol ». Il vit une réalité morne, dont les journées « peu mémorables » sont compensées par ses aventures nocturnes. Mais ce qu'il est intéressant de noter, c'est que l'on retrouve chez ce narrateur amateur deux registres de langue bien distincts qui se succèdent dans son récit :

[...] ser camionero es la gente que habla con los camioneros, es los lugares por donde se mueve un camionero, de manera que cuando me cuento una historia de libertad es frecuente que empiece en ese camión que recorre la pampa o un paisaje imaginario como el de ahora, los Andes o las Montañas Rocosas, en todo caso una ruta difícil en esa noche por la que yo iba subiendo cuando vi la frágil silueta de Dilia, al pie de las rocas violentamente arrancadas de la nada por el haz de los faros, las paredes violáceas que volvían aún más pequeña y abandonada la imagen de Dilia haciéndome el gesto de los que piden ayuda después de haber andado tanto a pie con una mochila a la espalda (267).

23. Le début de cette longue phrase, qui nous plonge dans les réflexions du narrateur sur son processus quotidien de création et, donc, dans le premier plan diégétique, est marqué par l'oralité, la répétition, et même une syntaxe erronée – « ser camionero [...] es los lugares por donde se mueve un camionero ». Puis, un saut spatio-temporel se produit à travers l'expression « un paisaje imaginario como el de ahora », précipitant le lecteur dans le second plan de la diégèse : l'histoire vécue par Oscar. Cette histoire

acquiert d'emblée une réalité à travers l'adverbe « ahora » et par la description du paysage, qui lui donnent un cadre, une matérialité, un décor. Mais, étrangement, le récit se projette soudain dans le passé – « en esa noche por la que yo iba subiendo » (267) – ,opérant alors ce retournement typique de l'anneau de Moebius. En effet, par cet usage du passé, le narrateur semble nous ramener avec lui vers le souvenir d'un épisode vécu. Or, c'est précisément à ce moment que l'on observe, non seulement, l'apparition de l'élément perturbateur que représente le personnage de Dilia, mais aussi l'irruption d'un registre de langue beaucoup plus soutenu : « cuando vi la frágil silueta de Dilia, al pie de las rocas violentamente arrancadas de la nada por el haz de los faros, las paredes violáceas ». L'antéposition de l'adjectif « frágil », l'expression hyperbolique « violentamente arrancadas de la nada », la précision et l'élégance du lexique – « el haz de los faros », « las paredes violáceas » - contrastent avec le style du début de la phrase. Cette impression d'une instance narrative parallèle, au style plus élégant, se confirme d'ailleurs par la suite : « Después es todo eso que las historias me cuentan pero que yo no puedo contar como ellas » (271). On remarque à nouveau l'ambivalence de l'expression « me raconten » : s'agit-il de ce que les histoires racontent à leur narrateur ou de ce qu'elles racontent de lui ? Notons enfin une sorte d'influence hollywoodienne préfigurée par la mention des « Rocheuses » et se reflétant dans le cliché de la jeune femme épuisée, sans défense, qu'une sorte de Walter Mitty héroïque va pouvoir arracher aux périls de la nuit. Il semble alors qu'une autre voix que celle du narrateur initial vienne supplanter la sienne, qu'une autre force imaginante s'impose à lui. En témoignent les réflexions du narrateur, qui perçoit inconsciemment cette dépossession sans pour autant oser se l'avouer :

Cuando la historia ponía a una mujer al borde de la ruta, esa mujer era siempre una desconocida, los caprichos de las historias que optaban por una muchacha pelirroja o una mulata, vistas acaso en una película o una foto de revista y olvidadas en la superficie del día hasta que la historia me las traía sin que yo las reconociera. Ver a Dilia fue entonces más que una sorpresa, casi un escándalo porque Dilia no tenía nada que hacer en esa ruta y de alguna manera estaba estropeando la historia con su gesto entre implorante y conmi-natorio (268).

24. L'histoire apparaît cette fois personnifiée en tant que sujet de la phrase et agent de la création ; c'est bien elle qui choisit ses personnages

et ses décors, qui impose ses « caprices ». En tant que membres à part entière – voire instigatrices – du jeu qui se joue chaque soir, les histoires possèdent leurs propres règles. Le narrateur s’y soumet et s’en est imprégné par habitude, comme en témoignent l’usage de l’imparfait et l’adverbe « siempre ». Cherchant à se donner une illusion de maîtrise sur un jeu qui pourrait devenir dangereux, il tente de rattacher les choix des histoires à son expérience – « vistas acaso en una película [...] y olvidadas ». Cependant, rien n’indique que ces personnages proviennent bel et bien de son vécu, tout au contraire – « la historia me las traía sin que yo las reconociera ». On observe donc ici la présence de cette force extérieure que nous avons déjà repérée : l’histoire devient un personnage presque autonome qui n’obéit pas à son créateur, elle impose ses choix depuis un autre plan de réalité, et non, comme celui-ci voudrait le penser, depuis « la superficie du jour ».

25. Pour autant, notre narrateur est conscient de la transgression que suppose l’apparition de Dilia dans « son » paysage. Cette fois-ci, l’histoire est allée trop loin dans ses prises de liberté, car elle enfreint une règle fondamentale du jeu⁶ : le choix d’une héroïne inconnue. Le narrateur revient alors longuement sur sa surprise et sa réprobation de ce choix, et ce toujours à travers un registre de langue oral et familier – « Qué demonios tenía que hacer Dilia allí cuando la historia estaba sucediendo de una manera en la que cualquier muchacha imaginaria sí pero no Dilia » (268). C’est là « presque un scandale » pour lui qui, s’il ne maîtrisait déjà pas le choix des personnages, pensait au moins en comprendre la logique. Or, c’est bien la rationalité qui se brise à travers cette transgression, annonçant la manipulation non seulement de l’imaginaire du personnage, mais aussi de sa vie. Clore les paupières revient alors pour notre narrateur à perdre le contrôle sur son être, laisser une force mystérieuse rêver sa vie ou vivre ses rêves pour lui, accepter de n’être plus qu’un personnage des histoires qui l’em-

6 Concernant la notion de jeu et les deux plans de réalité dans « Historias que me cuento », José Garcia Romeu considère que « Parler de jeu dans une nouvelle cortazarienne annonce la cérémonie et le rite, lesquels, à leur tour, participent à l’apparition de l’épiphanie : l’ouverture d’un passage entre la réalité de Dilia et l’imagination du narrateur. Dans l’économie du fantastique cortazarien, le chemin était tracé d’avance au point de justifier peut-être, pour cette nouvelle tout au moins, les critiques de Ricardo Piglia et de César Aira concernant la constitution dans l’œuvre de l’écrivain argentin d’un poncif lui appartenant en propre, un « genre-Cortázar » que l’auteur caricature dans cette autoparodie ». (Romeu, 233).

portent, comme dans un film. La métaphore cinématographique est d'ailleurs très présente dans le conte, depuis la référence à Walter Mitty, très probablement aussi dans sa version filmique, jusqu'à l'emploi d'un lexique spécialisé :

[...] todo sería como tenía que ser una vez más, una secuencia ininterrumpida y perfumada, el lentísimo traveling desde la silueta inmóvil bajo los faros en el viraje de la montaña hasta Dilia ahora casi invisible bajo las cobijas de lana, y entonces el corte de siempre, apagar la lámpara para que solamente quedara la vaga ceniza de la noche entrando por la mirilla trasera con una que otra queja de pájaro cercano (271).

26. La métaphore de l'œil de la caméra transparait grâce à cette isotopie filmique – « secuencia ininterrumpida », « lentísimo traveling », « el corte » que l'on retrouve tout au long du conte. Le narrateur compare, par exemple, « son » histoire à « una película lentísima ». L'histoire semble gagner en matérialité par l'idée de sa mise en image, elle prend vie à travers une mise en abyme du regard. Ainsi, le terme de « mirilla » (271), qui désigne sans doute ici une petite fenêtre à l'arrière du camion, évoque également un judas, une nouvelle métaphore de l'œil. Le regard du lecteur se pose alors (comme grâce à une caméra ou à travers le judas) sur le regard du narrateur, qui se pose à son tour (à travers ses paupières) sur le personnage d'Oscar, et tandis que le regard de ce dernier se pose enfin sur Dilia, il se projette également par le judas pour observer la nuit... Le tout dans ce mouvement de retournement circulaire qui confère à cette histoire son architecture particulière.

27. Décidément, ce narrateur n'est pas tout seul avec « ses » histoires. On peut d'ailleurs y déceler l'idée que le sens du texte ne se compose pas seulement à travers l'écriture, mais également à travers la lecture, comme l'observe Tzvetan Todorov dans ses réflexions sur les processus de signification et de symbolisation⁷. Ce narrateur, donc, qui estimait plus haut que « un hombre tiene que tener sus lujos secretos, sus callados despilfarros, cosas que otros aprovecharían hasta la última migaja » (266) voit finalement son intimité et ses fantasmes exposés à tous les regards. Son imagination est soumise aux caprices à la fois de l'histoire et de ses personnages : « hay historias que yo quisiera prolongar pero la chica japonesa o

7 On retrouve en cela la dimension allégorique de ce conte autour de l'acte d'écriture et de lecture.

la fría condescendiente turista noruega no la dejan seguir (272). On retrouve en ces mots un aveu implicite d'impuissance d'un narrateur dépassé par les forces qui habitent son récit, bien qu'il refuse de se l'avouer pleinement – « a pesar de que soy yo quien decide en la historia » (272). Pourtant, le pouvoir de l'histoire et de ses personnages semble aller croissant au fil de l'exposition du second plan diégétique du récit, pour culminer lorsque celui-ci se referme :

La historia termina ahí, sin despedidas convencionales en el primer pueblo de la ruta como hubiera sido casi inevitable, de la historia pasé al sueño sin otra cosa que el peso del cuerpo de Dilia durmiéndose a su vez sobre mí después de un último murmullo, cuando desperté Niágara me hablaba de desayuno y de un compromiso que teníamos por la tarde. Sé que estuve a punto de contarle y que algo me tiró hacia atrás, algo que acaso era todavía la mano de Dilia volviéndome a la noche y prohibiéndome palabras que todo lo hubieran manchado (272).

28. Si le passage d'un plan de réalité à l'autre est explicite – « de la historia pasé al sueño » – il est incomplet. Reste « le poids du corps de Dilia » (272) qui a traversé la frontière de l'histoire pour se matérialiser dans les rêves du narrateur. Ce personnage s'introduit ensuite à travers une limite plus inaccessible, celle qui sépare l'histoire de la réalité, celle du fantastique : « algo me tiró hacia atrás, algo que acaso era todavía la mano de Dilia » (272). Ce « retournement étrange » passe par le corps, par la présence physique de Dilia, qui semble avoir franchi en sens inverse la barrière des paupières du narrateur pour s'installer fugacement dans son lit. Le symbole de « la main de Dilia », qui s'apparente à celle de l'histoire, illustre par métonymie la manipulation dont le narrateur est l'objet. L'interdit de la narration est à nouveau évoqué – « prohibiéndome palabras » (272) –, comme un écho à la transgression initiale redoutée par le narrateur à l'idée d'écrire les histoires qu'il se raconte. Et c'est que l'histoire ne lui appartient pas : ce narrateur n'est qu'un filtre, un regard à travers lequel les histoires se manifestent et prennent vie. Le rideau de ses paupières ouvre ou ferme une porte, un passage entre la réalité et la fiction que les histoires empruntent à leur guise. Cela rappelle bien entendu cette affirmation de Julio Cortázar dans ses cours de littérature à Berkeley :

Los sueños han sido pues uno de los motores de mis cuentos fantásticos y lo siguen siendo. [...] Aunque lo crean una paradoja, les digo que me da vergüenza firmar mis cuentos porque tengo la impresión de que me los han dic-

tado, de que yo no soy el verdadero autor. No voy a venir aquí con una mesita de tres patas, pero a veces tengo la impresión de que soy un poco un médium que transmite o recibe otra cosa (Cortázar, 2016 ; 65).

29. On sait que l'idée du fantastique, d'un univers parallèle dont la présence se manifesterait parfois par les fissures du nôtre, fait partie de la réalité pour Cortázar. Ce conte, comme tant d'autres, en est le reflet. C'est d'ailleurs en cela que José García Romeu a pu le qualifier d'« autoparodie⁸ », tant ce récit est paradigmatique, jusque dans ses symboles (le miroir notamment) de cet étrange retournement du réel. La place centrale attribuée au corps en tant que lieu de l'épiphanie est également un classique chez l'auteur argentin : on peut penser encore une fois à la fameuse métamorphose du narrateur des « axolotls », bien sûr, ou à celle des narratrices d'« Historia con migalás », par exemple. Dans « Historias que me cuento » aussi, le corps du narrateur menace de devenir « autre », d'être envahi non pas seulement par son désir pour Dilia, mais aussi par une force extérieure qui l'effraie :

Me fui al baño y me quedé un rato tratando de no mirarme en el espejo, de no encontrar también allí y horriblemente eso que yo había sido mientras me contaba la historia y que sentía ahora de nuevo pero aquí, ahora, esta noche, eso que empezaba lentamente a ganar mi cuerpo, eso que jamás hubiera imaginado posible a lo largo de tantos años de Dilia y Alfonso, de nuestra doble pareja amiga de fiestas y cines y besos en las mejillas. Ahora era lo otro, era Dilia después, de nuevo el deseo pero de este lado, la voz de Dilia llegándome desde el salón [...] (274).

30. L'emploi de l'adverbe « horriblemente » manifeste bien la peur de l'inconnu, de la perte de contrôle de soi qu'expérimente ce narrateur en passe d'être possédé par une entité étrangère mystérieuse. Cette force invisible n'est jamais nommée autrement que par des expressions neutres et imprécises : « eso », par trois fois répété, « lo otro ». On sent néanmoins l'état de sidération du narrateur devant ce paradoxe spatio-temporel qui prend forme sous ses yeux. L'accumulation de locutions temporelles – « un rato », « mientras », « ahora de nuevo », « ahora esta noche », « jamás », « a lo largo de tantos años », « ahora », « después », « de nuevo » – et spatiales – « al baño », « en el espejo », « también allí », « aquí », « de este lado », « desde el salón » – traduisent son hébètement tandis qu'il prend conscience de la transgression qui menace l'équilibre de sa vie anté-

8 Voir note 13 de cet article.

rieure, mais aussi son intégrité physique et mentale – « eso que empezaba lentamente a ganar mi cuerpo » (274).

31. Par ailleurs, l'idée d'être habité, hanté ou possédé par une histoire fait aussi écho à l'influence des fantasmes : « esas historias colmaban casi siempre una fantasía » (268), affirme le narrateur dès les premières lignes du conte. De fait, dans cette remise en question de la pureté des sentiments, différentes références aux théories freudiennes apparaissent clairement invoquées. Le narrateur pense ainsi à la réaction de Niágara « metiendo a Freud en el baile o preguntándome si alguna vez había deseado a Dilia, para oírme decir la verdad o sea que en la perra vida, aunque entonces de nuevo Freud o algo así » (269). On pourrait donc voir dans cette confrontation entre la vie du narrateur et celle de son double, Oscar, la métaphore d'un « moi » confronté au pouvoir de son inconscient. En ce sens, le retournement entre fiction et réalité à travers un fantasme érotique évoque inévitablement « Anillo de Moebius », dans toute sa dimension freudienne de transgression de l'interdit. De fait, la dernière scène du récit et l'érotisation du soin procuré par une mère à son bébé laisse une impression vaguement malsaine, sans pour autant être aussi perturbante qu'« Anillo de Moebius ». En tout état de cause, cette scène finale met en exergue le filtre du regard – « La vi girar [...], vi sus manos [...], vi sus manos » (275) –, une anaphore qui souligne l'antagonisme entre la réalité observée au grand jour et l'histoire vécue dans l'obscurité du camion. Les paupières du narrateur sont alors grandes ouvertes sur la scène qui s'offre à lui, et la profonde déception du réel le laisse démuni face à un monde dont les coordonnées ne sont plus celles qu'il avait fantasmées – « en vez de venir a mí » (275) – derrière le rideau de ses paupières closes...

Conclusion

32. En multipliant les figures de circularité et de retournement dans ce conte, en jouant sur la coexistence de la réalité vécue et de l'imaginaire, Julio Cortázar questionne l'influence que ces deux univers ont l'un sur l'autre, la possibilité qu'a la fiction de réinventer le vécu. C'est donc le pouvoir de la littérature qui est en jeu, sa capacité à nous faire vivre des expériences qui nous projettent en dehors de notre corps et qui transforment

notre existence. Ce pouvoir de la création littéraire apparaît sous un jour fantastique à travers le procédé de la métalepse, qui, mise en œuvre comme une allégorie de l'acte de lecture, nous invite à comprendre la lecture comme une translecture amenant le lecteur à reconfigurer son univers familier. Que se passe-t-il lorsque nous fermons les paupières, lorsque l'imagination s'éveille et nous emporte ? Et si, par un étrange retournement, nos rêves, nos « histoires » pouvaient prendre leur indépendance, quitter l'espace clos de l'intimité pour venir interférer avec la réalité ? Alors, à l'instar du narrateur d'« Historias que me cuento », nous deviendrions la proie de forces imaginantes qui nous dépassent et qui ne peuvent être domptées qu'à travers l'écriture. On pourrait donc considérer ce conte comme l'illustration du pouvoir de la littérature, la façon dont la création peut prendre l'ascendant sur celui ou celle qui en est le vecteur pour devenir autonome. L'écriture, décrite dans ce conte comme une transgression, permet de témoigner de la manière dont le réel peut être assailli, voire façonné par la fiction. Mais cela n'est pas sans risque, comme le prouve la peur du châtiment qu'éprouve le narrateur d'« Historias que me cuento ». Révéler l'existence de cette porte secrète entre fiction et réalité, c'est risquer de perdre à jamais l'accès au monde des merveilles, que la porte magique se referme définitivement. Le narrateur, désarmé face à Dilia dans la scène finale, ne pouvant l'amener à comprendre qu'ils ont vécu / rêvé la même histoire ensemble, pourra-t-il retourner auprès d'elle dans les histoires qu'il se raconte ? Rien n'est moins sûr, car la transgression est consommée : il a trahi le silence que les histoires lui imposaient en passant à l'écriture. Il y a donc fort à parier que les fictions et la réalité qui se jouent sous ses paupières, que les histoires qu'il se raconte, ne seront plus jamais les mêmes... mais il nous en reste le récit.

Bibliographie

BARTHES Roland, « L'effet de réel » in *Communications* no.11, 1968.

CHKLOVSKI Viktor, *L'art comme procédé* (1917), Paris, Allia, 2008.

CORTÁZAR, Julio, **a.** « Historias que me cuento » (*Queremos tanto a Glenda*), in *Cuentos completos 3*, Mexico D.F., Santillana Ediciones Generales, 2011, p. 265-275.

S. GONDOUIN, A. BARBU, « Sous les paupières... »

———, **b.** « Anillo de Moebius » (*Queremos tanto a Glenda*), in *Cuentos completos 3*, Mexico D.F., Santillana Ediciones Generales, 2011, p. 277-291.

———, **c.** « Las babas del diablo » (*Las armas secretas*), in *Cuentos completos 1*, Mexico D.F., Santillana Ediciones Generales, 2011, p. 283-298.

———, **d.** *Clases de literatura. Berkeley 1980*, Barcelone, Debolsillo, 2016.

———, **e.** « Aspectos del cuento » in *Obra crítica 2*, Buenos Aires, Páginas de espuma, 2004.

DUNLOP Carol et CORTÁZAR Julio, *Los aeronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*, Muchnik Editores, Barcelone, 1983.
Consultable en ligne : <https://www.textosenlinea.com.ar/cortazar/Los%20aeronautas%20de%20la%20cosmopista.pdf>

GARCIA ROMEU José, *Cortázar, Rayuela, Queremos tanto a Glenda*, Paris, Atlante, 2018.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1984.

HOFSTADTER Douglas R., *Gödel, Escher, Bach : An Eternal Golden Braid*, Harmondsworth, Penguin, 1980.

ISER Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press, 1978.

PIER John et SCHAEFFER Jean-Marie, éd., *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005.

RIFFATERRE Michael, « L'illusion référentielle » (1978) in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

TODOROV Tzvetan, *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1980.