

Où commence la fin, où finit le début ? Des possibles lectures de *Rayuela* et du cas 55

JOSÉPHINE MARIE

UNIVERSITÉ PARIS-EST MARNE-LA-VALLÉE UGE/LISAA -EMHIS
josephine.marie@u-pem.fr

1. Véritable jeu de construction, *Rayuela* apparaît comme une matière inépuisable et particulièrement propice à la réflexion sur les débuts et fins du texte. L'objet de cet article est triple : rappeler certaines modalités de la déconstruction des catégories structurelles de début et de fin d'œuvre si caractéristiques de *Rayuela*, rappeler l'apport d'études récentes s'étant penchées sur ce point, et interroger la relation qui peut unir les débuts (ou non-débuts) et les fins (ou non-fins), depuis la mise en relief de certains chapitres et phénomènes plus particuliers du chapitre 55.

Le livre infini

2. Nous commencerons par un premier rappel simple, pour poser le cadre : dans la perspective de la destruction des formes romanesques traditionnelles, de la construction d'un *homo ludens* (d'après l'expression de Johan Huizinga), proprement cortazarien, car immergé dans l'architecture d'un volume constitué de cases interchangeables, *Rayuela* met le lecteur et le critique face à la multiplication des possibles débuts et fins du texte (ici entendus depuis le truisme que l'œuvre débute à la première phrase et s'achève à la dernière, pour reprendre les réflexions de Federico Bravo (2011 ; 20). Concernant les possibles lectures, nous avons les deux parcours linéaires que sont le parcours 1a (lecture du chapitre 1 à 56), le parcours 1b (lecture du chapitre 1 à 155), ainsi que le parcours 2 non linéaire, suggéré par un *Tablero de dirección* qui rebat les cartes (lecture des chapitres 73 à 58-131-58 etc.). Nous reprenons ici les catégories de C. Lepage, V. Broichagen, S. Wajntraub (2019 ; 12), car les formes 1a et le 1b permettent de souligner la continuité des 2 lectures linéaires, incluant ou non les chapitres faussement *prescindibles*. Certes, dans l'absolu, l'œuvre propose inévitablement un début et une fin à chaque fois, de surcroît du fait de la

matérialité/finitude même du livre, particulièrement visible depuis la linéarité du parcours 1b, dont la numérotation pointe nettement le début et la fin d'une expérience de lecture. Toutefois, à cela s'ajoute la multitude de toutes les autres lectures non linéaires, si l'on décide de lire les chapitres de manière aléatoire. Ce qui s'apparente alors à une infinité de possibles met à l'honneur le caractère non définitif et non unique, voire l'absence, des notions de début comme de fin. En effet, le début ne finit jamais vraiment, et la fin ne débute jamais vraiment, puisque l'on peut toujours recommencer la lecture sous une forme nouvelle. À cet égard, les jeux numériques du parcours 2 (l'avant dernier chapitre renvoie au dernier qui renvoie à son tour à l'avant dernier etc.) inscrivent nettement le refus de toute clôture. L'interchangeabilité des cases nous immerge dans l'assimilation permanente entre un chapitre qui peut ouvrir et constituer toujours un début potentiel et ce qui pourrait être le mot de la fin, sans parler des lectures croisées et jeux des d'échos internes qui démultiplient les effets de sens. C'est bien cela que permet d'abord l'abolition de la linéarité : faire de tous les chapitres des seuils en puissance vers un ailleurs et, plus largement, des fenêtres ballotées entre *incipit*, *explicit* et autres formes de passage. Dans ce qui devient une véritable mise à mal des habitudes de lecture, cette caractéristique précise, c'est-à-dire faire des notions visant à borner strictement l'œuvre un véritable *non sens*, constitue, si ce n'est le plus important, un élément majeur du mouvement et de l'esprit de l'écriture elle-même.

3. Puisque tous les ordres de lecture sont possibles, en préambule, nous défendons ainsi l'idée que, dans *Rayuela*, la relation entre début et fin est donc une relation autodestructrice, car elle repose non sur l'effectivité, mais sur la double et paradoxale potentialité d'*incipit* comme d'*explicit* systématiquement conférée à tous les chapitres. Si les chercheurs ne cessent de rappeler que, face à la théorie, l'unicité d'une œuvre est qu'elle se construit toujours dans l'inventivité et l'écart créé par rapport aux normes, *Rayuela* constitue un cas d'école. Ses chapitres ne sont jamais porteurs de toutes les fonctions habituellement remplies par les *incipits* ou *explicit*s. Leur intérêt réside précisément dans cette potentialité, tout du moins celle d'offrir les premiers et les derniers mots, qui n'est jamais réellement « délimitative », définitive, ni réalisée.

4. Outre ce jeu inhérent à la structure de l'œuvre, Julio Premat, dans son article de 2013 « Dar el salto. Los comienzos de Rayuela » (qui s'appuie sur la critique génétique d'Ana María Barrenechea associée à l'étude des textes

et discours diffusés par l'auteur lui-même), met en lumière la création d'un récit de l'origine qui se renouvelle toujours lui-même et ne permet jamais de définir el « punto de arranque ». Il met en scène un processus d'écriture morcelé, d'une écriture par à-coups. Les débuts du roman – avec, pour ne citer que quelques éléments, des *incipits* qui refusent eux-mêmes le geste du début (comme au chapitre 1 ou au 73, premier chapitre du parcours 2 s'ouvrant par « Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette... » (Cortázar, 2013 ; 314) et feignant ainsi de se situer dans un discours ou une discussion antérieurs), ou encore avec le dispositif paratextuel que sont le *Tablero de dirección* et l'inclusion de 2 épigraphes de tonalité radicalement opposée – seraient alors isomorphes du processus d'écriture dont l'origine est également double ou multiple. Ces débuts en reflèteraient l'instabilité, la variabilité, dans la reprise de la saga avant-gardiste de la rupture, au détour de processus de déplacements et de recyclages mis au service d'une utopie qui actualise constamment le livre idéal et, dans les interstices de la lettre du texte, l'imaginaire autour de la création infinie.

5. Si le lecteur avait besoin des notions de début et de fin bornant la création, afin d'en mieux comprendre les rouages, son seul salut aurait au moins pu être celui de la finitude de l'objet livre. Mais ce rempart est démoli sous ses yeux, puisque la finitude de l'objet est détruite par les débuts sortis du chapeau a posteriori (notamment avec l'annonce en 1973 du chapitre « La araña », soi-disant premier écrit jamais intégré, mais refondu dans les chapitres 55 et 56, puis, en 1978, avec la mention du chapitre 41 comme point de départ de l'écriture)¹. C'est donc également de la sorte que l'œuvre n'en finit plus de commencer et qu'elle ne finit donc jamais. Le roman prolongé en dehors du livre réoriente alors le profil de l'écrivain mis en scène avec sa production, révélant les puissants effets de cette origine placée dans

1 A prendre au pied de la lettre ou non, les affirmations de l'impossible début unique du livre se multiplient et revêtent de nombreuses formes. Pour ne reprendre que quelques-uns des éléments soulignés par la critique, nous pouvons mentionner la matérialité exhibée de la trace de la gestation mise en scène avec la diffusion du *Cuaderno de la Bitácora*, les déclarations de l'auteur qui mentionnent explicitement le caractère multiple du début « Lo he empezado por varias partes a la vez » (voir la lettre de l'auteur à Jean Barnabé, datée du 30 mai 1960 et régulièrement citée par les chercheurs), ou qui évoquent le rêve comme une possible matrice, « La araña » qui devient noyau générateur pour sa capacité de développement, ainsi que, de fait, d'autres textes antérieurs qui se voient refondus dans *Rayuela*, tels que les fragments sur Paris que Cortázar avait écrit en 1951 et qui apparaissent dans les chapitres 8 et 132. D'aucuns pourront également lire les contes et les trois romans précédents comme une possible matrice.

un devenir perpétuel : « es intentar asegurarse una comunicación literaria lo más eficaz posible, gracias a una figura de autor renovada » (Premat, 2013 ; 19). La fin de la matérialité physique du livre, est donc bien loin d'être la fin du processus psychique que l'auteur déclenche chez le lecteur.

6. Au milieu des vicissitudes de cette mythologie née des multiples discours autour de la genèse de la création, et tout particulièrement ceux de l'auteur, nous apprenons alors que le *Tablero de dirección* n'aurait pas fait partie du projet initial. Il aurait été ajouté par Cortázar, en guise de compromis, suite à la demande de la maison d'édition (Editorial Sudamericana) d'introduire une note destinée aux lecteurs, en vue de clarifier les raisons de la complexe composition du livre². Vraie ou fausse, cette déclaration de l'auteur n'est pas sans conséquence. Elle participe de l'idée que le livre est initialement pensé comme celui de tous les possibles, principe d'ailleurs formulé au détour du chapitre 154, par le truchement de la voie d'un Morelli rappelant l'inutilité de la classification de ses pages (Cortázar, 2013 ; 590). Par ailleurs, dans la plurivocité et le refus du point de vue unique, stratégiquement, cette information achève de présenter *Rayuela* comme le lieu d'un renoncement apparent de Cortázar à la fonction auctoriale de chef d'orchestre et de guide de lecture. En réalité, ce jeu lui permet, bien au contraire, d'affirmer sa toute puissance dans la relation qu'il instaure avec son lecteur, lequel n'en finira jamais de découvrir, de lire et d'épuiser l'œuvre. Dans l'impasse du récit de cette quête existentielle autant qu'esthétique et de la déconstruction du langage et des catégories occidentales de l'entendement (nourries, en miroir, autour du fantasme de l'œuvre supposément idéale d'un Morelli), il semble donc n'y avoir bel et bien aucune porte d'entrée ou de sortie définitive. Pas de début d'œuvre ni d'écriture, jamais de mot de la fin.

Les cas 55 et 56

7. Dans ce cadre, il s'agit alors d'envisager des formes plus particulières de la possible fonction fusionnée d'*incipit-explicit* que peuvent revêtir certains chapitres, au-delà de la question de leur seule place interchangeable dans l'ordre de lecture. La critique a souligné l'existence de temps forts, de

2 À ce sujet, voir Marta Inés Waldegaray (2018 ; 123) qui se réfère notamment à la lettre du 30 mai 1960 et aux travaux de Roberto Ferro.

transitions particulières ou encore de pierres angulaires qui font bouger les lignes et semblent réaliser plus concrètement ce qui apparaît ailleurs en puissance, en abolissant les bornes imperméables au profit des passages. Dans ce sens, l'étude des chapitres 56 et 66 nous semble éclairante pour la compréhension du cas singulier qui nous intéresse, le chapitre 55.

8. L'article de C. Lepage, V. Broichaggen, S. Wajntraub (2019 ; 11-32), dont nous ne rappelons ici que quelques éléments, souligne ainsi la spécificité du chapitre 56 : *excipit* du parcours 1a, qu'il clôt explicitement avec son « paf, se acabó » (Cortázar, 2013 ; 375), il permet aussi le passage de l'intérieur du monde clos de la fiction vers l'extérieur, le monde du réel, avec son emblématique motif de la fenêtre. Il est donc fermeture et réouverture, car il devient l'entrée des chapitres *prescindibles* offrant des clés de l'œuvre (notamment par la mise en abîme et la voie métaphorique ou plus largement analogique), alors redéployés dans un parcours 2, significativement nommé « livre-cuvette », car il agglomère tous les contenus (Lepage, Broichaggen, Wajntraub, 2019 ; 19). D'où la place fondamentale occupée, dans ces pages, par le motif de la vue et l'image d'un dense réseau de lignes qui se tissent et renvoient à une constellation de sens et de « messages » cachés. Le 56 et ses réseaux apparaissent alors comme la marque manifeste « de l'impératif de se méfier des limites, des frontières, des seuils, car tous s'inscrivent dans cette fâcheuse habitude de la pensée occidentale de hiérarchiser des portions du monde arbitrairement découpées » (Lepage, Broichaggen, Wajntraub, 2019 ; 19)
9. Construit sur des glissements entre nature verbale et forme picturale, le chapitre 66 est, quant à lui, une ouverture qui prendrait la forme visuelle comme verbalisée d'une trouée, à partir de la mise en exergue d'une exception, et c'est en cela qu'il serait, pour Marta Inés Waldegaray, dont nous reprenons une partie des termes de l'étude (2018 ; 148-155), l'une des possibles conclusions ou porte de sortie de l'œuvre. Dans ce chapitre on nous dit que Morelli, cherchant vainement à « dessiner des idées », finit par répéter, sur toute une page, sans ponctuation, sans espaces, sans marge, une phrase signifiant l'enfermement (« En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay » (Cortázar, 2013 ; 396). Si, dans sa propre page, le chapitre 66 de *Rayuela* n'inclut pas littéralement le mur de mots répétés auquel il fait allusion et que l'on désigne comme « barrera detrás de la cual no hay nada » (Cortázar, 2013 ; 396), il faut noter le jeu instauré entre contenu verbal et effet pictural qui en résulte. De fait, le chapitre se donne

lui aussi à voir comme une succession graphique qui composerait un espace mural, des blocs en noir et blanc, des formes qui lient ainsi code verbal et visuel, mot et image. Il apparaît donc comme une trame ou grille imaginaire (motif d'ailleurs utilisé dans la peinture moderne non communicative pour marquer le refus du récit et du discours, mais également vue comme un escalier permettant le passage aux choses de l'esprit, comme le rappelle la critique). Par sa forme courte et centrée sur la page (comme nombre des chapitres « *prescindibles* »), il incarne, au sens propre, le mur. C'est alors très concrètement qu'il propose des ouvertures dans cette grille qu'il crée lui-même. C'est le cas, par exemple, au moment où l'on nous dit que dans l'une des formes de cette phrase répétée par Morelli, le pronom *lo* est oublié. On le signifie, en effet, par l'usage d'italiques qui marquent typographiquement l'une des trouées bien nettes et visibles dans la lettre du chapitre-mur 66 de *Rayuela*. L'image de l'espace fermé créé par la répétition verbale laisse donc voir un orifice qui perce la grille avec cette variation visuelle. Il y aurait donc finalement un au-delà. À cet égard, la phrase de Morelli était d'ailleurs déjà porteuse de sens contradictoires. Si elle semblait signifier l'impasse d'un système clos, on ne pouvait toutefois que noter l'ambiguïté du fameux pronom *lo*. Il pouvait tout aussi bien se référer à *más allá* (du fait de la proximité de ce second terme, on entendait d'abord qu'il n'y avait pas d'au-delà) qu'à *fondo* (il n'y aurait finalement pas de fond).

10. Contrairement à ce que laisse penser le chiffre qui lui est assigné (deux 6, c'est-à-dire la répétition du même), le 66 synthétise, donc, dans le champ plastique nombre des procédés de rupture de l'œuvre (linguistique, philosophique, artistique, générique) et, grâce à l'exception, nous offre la possibilité de nous échapper. Serait-ce une vraie résolution, une possibilité de sortir de l'enfermement, dans ce chapitre où Morelli apparaît directement pour la dernière fois ? Toujours est-il que l'inutilité du langage est rappelée, puisqu'il faut enlever un mot, amputer la phrase et recourir à la forme plastique, pour parvenir à créer ce trou. Comme nombre des chapitres faussement *prescindibles*, le chapitre 66 revêt, en somme, à la fois un caractère programmatique qui oriente la lecture autant qu'il la symbolise. Il peut également constituer un *excipit*, en ce qu'il représente une percée, un pavé jeté dans la mare d'une dynamique d'ensemble tout à fait circulaire. On ne saurait dire s'il s'agit d'un *explicit* absolu nous offrant les vrais mots de la fin et invitant à sortir du livre (« Un ojo sensible descubre el hueco entre los

ladrillos, la luz que pasa. » [2013 ; 396]), ou alors d'un passage vers une autre lecture (par exemple, dans le parcours 2, celle du consécutif chapitre 149, composé du poème « *Aquí* » d'Octavio Paz, où la symbolique résonance des pas d'une même personne, échos du même dans des rues différentes, met à l'honneur l'ubiquité). Ce que l'on peut affirmer c'est que, d'un point de vue philosophique/métaphysique/esthétique, le 66 offre indéniablement la visualisation particulière d'une porte de sortie, de la promesse d'une « autre chose », toujours depuis des questionnements relatifs à la réalité sensible.

« Toucher le fond » avec le 55 : de la fausse sortie à la matrice

11. À l'aune de ces réflexions, le cas du chapitre 55 mérite d'être souligné³. Son statut est tout à fait singulier car il est éjecté du parcours 2 (c'est le seul qui ne figure pas dans le *Tablero de dirección*) et, conséquemment, il est

- 3 Rappelant que ce chapitre a relativement peu retenu l'attention de la critique, C. Lepage, S. Martinez, Y. Seyeux et S. Wajtraub viennent d'en publier une étude très approfondie. L'article se décline en trois volets qui révèlent les fonctions et la portée du 55 sur le plan diégétique, littéraire et philosophique, à l'aune de son placement continu-discontinu dans les trois « principaux » parcours (ces derniers pouvant encore être complétés d'autres choix d'ordonnancement de chapitres), lesquels instaurent un véritable dynamique de défamiliarisation(s), resémantisation(s) et transformations pour un nouveau rapport au texte et un nouvel « être au monde » du lecteur : le 1a. qui le replace dans le voisinage des 54 et 56, le 1b. dans le voisinage avec 54, 56, 128, 129, 130, 133 et 134, et le 2 dans le voisinage avec 54, 129, 139, 133, 140, 138, 127 et 56. Les auteurs s'intéressent (voir notamment volet 1 ; 4, volet 2 ; 23, 26, 27, 29, 30, 37, 43, 44 et volet 3 ; 1, 2, 15, 26, 53-55) à l'objectif de transformation ontologique et au nouvel être au monde, non seulement au monde de la littérature et de l'art en général mais au monde « tout court », dans ce qu'il dénomment un projet « médico-littéraire » et « humaniste », un parcours thérapeutique/traitement. Celui-ci permet la création d'espaces « à la vie » de neutralité et d'égalité, pour une meilleure adéquation de l'être/lecteur avec le présent et le réel, l'ouverture à la multiplicité de réalités, l'abolition des bornes/frontières /catégories et des hiérarchies, depuis la réflexion théorique comme les exercices pratiques auxquels on accède dans le « roman-poème-essai pictural et musical » (transmédialité, transgénéricité, translinguisme, *transsensitivité*, supériorité du langage métaphorique, jeux d'analogies, « répétition augmentée », redondances, allusions, images, « Big-bang » spatiotemporel donnant notamment lieu à la simultanéité des lectures, transformation des souvenirs, etc.). C'est ce processus de destruction, tel qu'il est ici mis en lumière, qui entend permettre un retour du lecteur à un état originel dépourvu de limites. Dans le cadre de la question qui nous occupe sur les débuts et fins de texte, notre travail, qui dialoguera régulièrement avec cette étude, ne mettra en relief que certains des phénomènes du 55, notamment dans ses liens/accointances avec le 54, 56, 66, 123 et 139, au gré des parcours 1 et 2.

non suivi d'un numéro indiquant le chapitre suivant, placé entre parenthèses à la fin. S'arrêtant à l'échelle de son unité, il est donc le seul chapitre à marquer, de fait, une clôture. Au-delà de l'existence d'une lecture totalement aléatoire qui pourrait faire de lui indifféremment le premier ou le dernier chapitre, il revêt bien une forme de finitude que ne présentent pas ses homologues. C'est précisément par la non inscription d'un chiffre final, c'est-à-dire par la désinscription numérique de la continuité, qu'il ne manque pas d'inscrire clairement une fin. À cet égard, il casse donc littéralement le système de chapitres ou *casillas* interchangeable mais suivies, et donc perceptibles comme autant de débuts, suites ou fin potentielles. Il casse également l'idée même d'une infinité de lecture, c'est-à-dire d'une lecture inépuisable, puisqu'il est exclu de l'un des possibles parcours (un parcours qui n'existe pas ôte une possibilité et nous fait donc envisager l'infini « moins un »). Constituerait-il pour autant une véritable fin en acte, contre laquelle le lecteur se cogne, échappant ainsi au maelstrom autophagique de débuts et de fins potentiels confondus au sein d'un même chapitre ?

12. Dans les économies des multiples possibles, le lecteur ne peut évidemment que se douter qu'il s'agit là d'un subterfuge significatif invitant à une autre lecture. Outre le simple fait que 55 soit suivi du 56 et des suivants jusqu'au 155 dans le parcours 1 b, cette singulière *visibilité* d'une fin est significativement niée, et ce d'entrée de « jeu », puisqu'elle n'existe pas dans le *Tablero de dirección*, c'est-à-dire dans la lecture que l'auteur semble apparemment inviter à privilégier, en contrepoint de la lecture linéaire plus classique qui serait celle du lecteur passif. C'est donc bien l'inexistence même du chapitre 55 comme possible fin que le *Tablero de dirección* inscrit, inexistence ensuite confirmée par la disparition effective de sa forme numérique en bas des autres chapitres et qui achève ainsi de le faire disparaître. Par conséquent, on nous signifie que l'on voudrait que cette fin incarnée en 55, cette nouvelle trouée dans le jeu de tous les possibles, n'existe pas en acte. Le paradoxe est poussé à son comble : traversé par la finitude dans sa chair, on lui refuse explicitement, dans un même mouvement, sa place de véritable *explicit*.
13. Et pour cause, rappelons que s'il devait nous offrir les mots de la fin, c'est-à-dire la toute dernière phrase équivalant non à « une chute en puissance » qui « blesse », mais à une chute « en acte » qui tuerait définitivement les possibles narratifs (Bravo, 2011 ; 17-18) ce serait les suivants :

Los dos lo sintieron en el mismo instante, y resbalaron el uno hacia el otro como para caer en ellos mismos, en la tierra común donde las palabras y las caricias y las bocas los envolvían como la circunferencia al círculo, estas metáforas tranquilizadoras, esa vieja tristeza satisfecha de volver a ser el de siempre, de continuar, de mantenerse a flote contra viento y marea, contra el llamado y la caída. (Cortázar, 2013 ; 351)

14. Il n'est donc pas anodin que ce soit le seul chapitre auquel on octroie la possibilité de passer de la potentialité à l'acte, en la lui ôtant d'un même geste. D'une part, une telle fin signifiée métaphoriquement par le dernier mot « caída », qui renverrait, de fait, dans son caractère définitif, à l'expérience traditionnelle de lecture, ne peut exister. Par ailleurs, le contenu métaphorique de la phrase, dans son entier, ne semble -t-il pas ouvrir à un « volet diégétique post-chute » même si nous ignorons encore ce qu'est devenu Horacio après ladite chute (Lepage, Martinez, Seyeux, Wajntraub, 2019, volet 1 ; 7). Comme le rappelle Daniel Mesa Gancedo qui s'appuie sur les travaux de Milagros Ezquerro (2018 ; 34), la disparition de ce chapitre serait bien la marque de l'intention didactique de Cortázar invitant à la hiérarchisation claire entre les 2 parcours : le premier texte linéaire apparaît ainsi comme dépouillé, inerte car il implique des pertes de sens. On le punit alors par la suppression du chapitre 55 dans le 2^e parcours. Loin d'offrir une rassurante conclusion, ce chapitre apparaît clairement comme un faux protocole de sortie, une impasse invitant à poursuivre autrement le chemin. L'heure n'est donc pas à l'achèvement, si ce n'est uniquement celui de la lecture traditionnelle, linéaire et bornée qui n'offre aucune issue par les mots. Celle-ci est ainsi présentée comme un véritable cul de sac symbolisé par l'absence même de continuité numérique.
15. L'œuvre « tue » donc la fin du 55 pour inviter à se jeter définitivement dans le vide de l'inconnu et ne jamais finir. A cet égard, outre le fait qu'il participe, avec le 56, de la décomposition/du prolongement du supposé chapitre initial finalement écarté (« La araña »), il prolonge également la démonstration de la mise en échec du langage et de la raison, en confirmant (concluant ?) le mouvement de son prédécesseur, le chapitre 54. Celui-ci est une relecture du mythe d'Orphée où, dans l'expérience hallucinatoire d'un Horacio qui embrasse Talita devenue la Maga, se file pleinement la métaphore de la mort annoncée, qui est avant tout celle de la lecture rationnelle des choses et d'une écriture enfermée (« escribo como si me huberan encerrado » affirme ainsi Horacio [2013 ; 338]). Depuis le point de vue de Talita, qui raconte l'événement à Traveler tout en commentant les actes et les dires

d'Horacio, le chapitre 55 se donne à ainsi voir comme un retour synthétique et interprétatif sur cette scène hallucinatoire : « No lo dice como si hablara de una alucinación y tampoco pretende que lo creas. Lo dice, nomás, y es verdad, es algo que está ahí. » (Cortázar, 2013 ; 350). Il sémantise bien l'expérience qui avait été mise en scène par le narrateur, en réaffirmant les principes mêmes de l'œuvre (« un sistema comunicable que volvía a entrar poco a poco en el oído » [2013 ; 350]), notamment depuis la formulation des sensations d'un Traveler récepteur du récit de Talita. Comme le révèle ce passage ou encore la phrase finale du chapitre 55, telle que précédemment citée, c'est en se situant toujours depuis les émotions physiques et les sens (la vue, l'ouïe, le toucher) que l'expérience refuse le langage intelligible (« la dura costra mental » [2013 ; 350]). Part de la triade 54/55/56 (chapitres qui précèdent le grand saut), le 55 n'est donc fermeture que pour devenir l'une des nombreuses portes vers d'autres formes d'appréhension du réel. Interstice de rapports au monde antagoniques, il s'apparente à une sorte de bateau qui tangué, dans la mise à jour d'une lecture « zombie » essayant de percer, mais à laquelle essaie de résister Talita : « Yo no soy el zombie de nadie Manú, no quiero ser el zombie de nadie » (Cortázar, 2013 ; 350). On y remarque bien la place fondamentale de l'hallucination et du motif du fantôme (figure associée tout autant à Talita qu'à la Maga revenue de la noyade (Cortázar, 2013 ; 348-349), mais aussi de l'annonce, du signalement de visions/lectures nouvelles, pour l'instant encore inaccessibles, mais bien inscrites à l'opposé des habitudes ankylosantes révélées par certains mots de la « fin » que le parcours 2 refuse précisément (« metáforas tranquilizadoras, esa vieja tristeza satisfecha de volver a ser el de siempre, [...] de mantenerse a flote») :

[...] y de todo eso nacía una explicación que Traveler era incapaz de rechazar un contagio que venía desde más allá, desde alguna parte en lo hondo o en lo alto o en cualquier parte que no fuera esa noche y esa pieza, un contagio a través de Talita lo poseía a su vez, un balbuceo como un anuncio intraducible, la sospecha de que estaba delante de algo que podía ser un anuncio, pero la voz que lo traía estaba quebrada y cuando decía el anuncio lo decía en un idioma ininteligible. (Cortázar, 2013 ; 350)

16. C'est d'ailleurs très concrètement que le 55 visionnaire constitue le lieu de la gestation d'une suite. Absent du parcours 2, il n'en est pas moins une véritable forme matricielle, un matériau qui se trouve lui-même dans des chapitres ultérieurs appartenant à ce parcours qui l'excluait pourtant. Il ins-

crit littéralement ce qui sera en effet redéployé dans les chapitres 129 et 133⁴. Il serait « *incipit* » – bien que sous une forme tout à fait « désagrégée », car n'existant plus « en tant qu'espace-chapitre séparé, délimité à sa gauche et à sa droite par un autre espace-chapitre, et catégorisé (*via* son numéro, qui l'inscrivait dans l'une des deux zones, *imprescindible, prescindible*) » (Lepage, Martinez, Seyeux et Wajtraub, 2019, volet 3 ; 33) – en ce qu'il condenserait, annoncerait et initierait à d'autres lectures, donnant ainsi le premier accord d'une symphonie d'ensemble, dans une sorte de rapport métonymique instauré avec les 129 et 133. Contrairement aux apparences, il ne disparaît donc pas complètement de l'itinéraire apparemment privilégié, dans lequel on le retrouve sous des formes revisitées. Le redéploiement se fera alors au détour de la lecture du texte délirant de Piriz qui prône justement la loi des exceptions (qu'incarne lui-même le chapitre 55 par son apparente exclusion). Nulle coïncidence alors que cette lecture de *La Luz de la Paz del Mundo* soit effectuée à l'hôpital psychiatrique, déjà présenté comme le lieu de passage vers l'hallucination au 54, puis endroit du grand saut. Intégré au 129 et au 133 dans le texte refondu du 55, le délire maniaque de Piriz entérine le refus compulsif de s'en tenir à l'esprit de synthèse que pouvait être le 55, avec des énumérations et des répétitions sans fin modifiées.

17. Dans leur ensemble, les chapitres 129 et 133 font ainsi référence aux altérations qui mettent à mal la manie classificatoire de l'*homo occidentalis* (mise en abîme par la caricature de l'interprétation scientifique, avec une évocation comique de ses agents, les « détectives scientifiques », laquelle révèle qu'il ne sert à rien d'embrasser le système) et au contexte historique de ce qui a mené à la désillusion et à la crise du roman. Au fil de la lecture de *Traveler*, l'importance des variations, dont l'accès est facilité par la prise de verres d'alcool successifs, est clairement signifiée en italiques :

y así todas las razas, o sea que se podía saltar la enumeración, *pero no era lo mismo*, después de cuatro copitas de canas [...]; no era en absoluto lo mismo, porque el pensamiento de Ceferino era cristalográfico, cuajaba con todas las aristas y los puntos de intersección (Cortázar, 2013 ; 536).

18. On assiste bien à une folle mise en scène des voies accidentées dont l'exégèse humoristique de *Traveler* souligne l'importance :

4 C. Lepage, S. Martinez, Y. Seyeux et S. Wajtraub parlent de « disparition à demi » et d'« injection » du 55 dans 129 et 133 (2019, volet 1 ; 4, 8, 14).

–Ahí está–dijo Traveler–. Una ruptura que prueba la perfecta salud central de Ceferino. Horacio tiene razón, no hay por qué aceptar las órdenes tal como nos los alcanza papito. A Cefe le parece que el hecho de componer alguna cosa vincula al dentista con los expedientes intrincados; los accidentes valen tanto como las esencias... 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 llaman estar piantado. (Cortázar, 2013 ; 546)

19. Dans cette affirmation de tous les (im)possibles, les réflexions sur le « même » se multiplieront alors en contre-point (par exemple depuis le commentaire autour de l'usage supposément douloureux du mot « *ídem* » par Piriz, ou lors de l'échange avec Talita dans la vaine tentative de déchiffrement de l'expression « *acotación a fin* », dont le deuxième terme peut indifféremment se refondre en « *afin* » sans pourtant revêtir davantage de sens... (voir Cortázar, 2013 ; 537 et 547).

20. Plus spécifiquement, le début du chapitre 129 est une reprise terme à terme des trois premières phrases du 55 jusqu'à la bifurcation qui fait passer de la formule synthétique « *quedarse leyendo* » (Cortázar, 2013 ; 348), à « *seguir estudiando a Ceferino Piriz* » (Cortázar, 2013 ; 533). Cette formule, « reprise-zoom » (Lepage, Martinez, Seyeux, Wajntraub, 2019, volet 1 ; 8), ouvre à la retranscription dudit texte de Piriz, entrecoupée par les pensées qui émergent à la conscience de Traveler au fil de sa lecture. Au sein du large espace accordé au texte de Piriz nous trouvons une brève reprise de la suite du 55 (deux phrases), avec quelques variations et extensions marquant la primauté qu'accorde le 129 au point de vue de Traveler et de Piriz (et non plus à celui de Talita), lesquels deviennent progressivement l'instance d'interprétation de la diégèse (et donne lieu à trois lectures simultanées, celle de Traveler, du narrateur et du lecteur de Rayuela qui accède lui-même au texte de Piriz⁵). Nous marquons en gras les variations allant dans ce sens (insertion d'une interprétation imaginaire de la situation diégétique par Piriz lui-même, usage des possessifs rattaché à la seconde personne qui externalise le point de vue de Talita, à la place d'un article défini, plus neutre) :

De ratos se oía caminar en el pasillo, y Traveler se asomó dos veces a la puerta que daba sobre el ala administrativa. **No había nadie, ni siquiera el ala**, Talita se habría ido a trabajar a **la** farmacia, era increíble cómo la entusiasmaba el reingreso en la ciencia, las balancitas, los antipiréticos. **Traveler se puso a leer un rato, entre caña y caña.** (Cortázar, 2013, c. 55 ; 348)

Se oía caminar en el pasillo, y Traveler se asomó a la puerta, que daba sobre el ala administrativa. **Como hubiera dicho Ceferino, la primera puerta,**

5 Voir Lepage, Martinez, Seyeux, Wajntraub (2019, volet 1 ; 9).

la segunda puerta y la tercera puerta estaban cerradas⁶. Talita se habría **vuelto a su** farmacia, era increíble cómo la entusiasmaba **su** reingreso en la ciencia, en las balancitas **y los sellos** antipiréticos. **Ajeno a esos nimiedades, Ceferino pasaba a explicar su Sociedad de Naciones modelo.** (Cortázar, 2013, c. 129 ; 535)

21. Alors qu'elle est initialement résumée dans le 55 par « Traveler se puso a leer un rato, entre caña y caña », la suite de ce passage du 129 est exclusivement consacrée au développement du texte Piriz et à son interprétation par Traveler. Quant aux modifications du 133, elles sont particulièrement intéressantes. Ici, contrairement au 129, ce n'est pas essentiellement le début qui est repris presque terme pour terme, mais la suite du 55, sur une longueur particulièrement notable. D'une part, les modifications du 133 bousculent la temporalité du 55 qui éclate, car nous passons du passé antérieur au présent (« de todas maneras era raro que Talita no hubiera vuelto de la farmacia » [c. 55 ; 345] / « es raro que Talita no vuelva » [c. 133 ; 544]) ; ce qui, par l'effet d'actualisation produit, paraît induire une hiérarchie entre les lectures. Cette variation temporelle fait du 55 une version conclusive rétrospective autant qu'une matrice, étant donnée sa place dans la linéarité. La substitution du point de vue de Talita (qui relayait déjà celui du narrateur) par celui de Traveler, se poursuit alors. La reprise de la scène de l'aveux du baiser, replaçant le 55 dans un ensemble qui n'est plus le seul retour sur l'expérience de Talita au sous-sol, mais bien l'entière expérience simultanée de la lecture que fait Traveler, nous fait passer de la mention de formules inintelligibles, ou tout bonnement omises au chapitre 55, à des commentaires très concrets (dont certains sont placés au détour d'échanges avec Talita devenue également exégète de Piriz), fruits d'une lecture toute pataphysique qui achève de faire fusionner diégèse et réalité « pirizienne » :

Ah-dijo Traveler, tendiéndose de espaldas y buscando cigarrillos sistema Braille. Agregó una frase confusa que salía de sus últimas lecturas. (Cortázar, 2013, c. 55 ; 349)

Ah-dijo Traveler, tendiéndose de espaldas y buscando cigarrillos sistema Braille. –Habría que meterlo entre los beatos guardadores de colecciones. (Cortázar, 2013, c. 133 ; 552)

22. Déjà, au chapitre 129 le style indirect libre employé s'inspirait explicitement du style accumulatif de Ceferino, pour évoquer les pensées de Tra-

6 C. Lepage, S. Martinez, Y. Seyeux et S. Wajntraub, dans le cadre de leur analyse de la mise en abîme de l'espace, critère qui instaure, contrairement aux apparences, une continuité diégétique, voient ici une référence métaphorique aux trois entités apparemment.

veler à l'écoute des bruits dans le couloir (pour rappel : « Como hubiera dicho Ceferino, la primera puerta, la segunda puerta y la tercera puerta estaban cerradas »), puis l'on présentait Ceferino comme étranger aux activités de Talita, comme s'il faisait lui-même partie du déroulement de l'action diégétique. Dans la précédente citation du 133, c'est un mouvement inverse qui mêle les niveaux de réalité avec cette intégration d'Horacio (au moment où Talita débute précisément l'évocation de son état hallucinatoire) dans le système de Ceferino Piriz. Suite à la citation du dernier passage du texte de Piriz, Talita comme Traveler se projettent eux-mêmes en protagonistes de *La Luz de la Paz del Mundo*, répartissant les activités et organisations militaires en fonction des signes astrologiques (voir Cortázar, 2013 ; 551-552) et participeront également du mouvement qui tend à placer de manière récurrente les personnages-lecteurs diégétiques au même plan que l'auteur-monde qu'ils lisent. Couvrant l'ensemble du texte en dernière instance, c'est à nouveau un narrateur assimilé à Piriz (l'un des nombreux guides⁷ du rapport au monde renouvelé) qui assume finalement le déroulement du récit rétrospectif de l'hallucination et du baiser relayé par Talita : « –Me confundió con la Maga–insistió Talita–. Todo lo demás tenía que seguir como si lo enunciara Ceferino, una cosa detrás de la otra. » (Cortázar, 2013 ; 553). Dans ces entremêlements et mises en abîme de la lecture, cette « mixtion » qui fait cohabiter « matière textuelle autochtone et matière textuelle allochtone » ce sont donc, entre autres procédés, l'amplification (ne serait-ce, au sens premier, que par l'ajout de divers commentaires absents du 55), ou « copie augmentée », puis la dilatation, notamment par l'ajout des dialogues entre Traveler et Talita au 133 (mais aussi par le déploiement de nouveaux espaces si l'on considère les autres chapitres intercalés dans le parcours 2, voir Lepage, Martinez, Seyeux et Wajntraub, 2019, volet 1 ; 4, volet 2 ; 28, 34, et volet 3 ; 25-26), comme la dilution – expression de Daniel Mesa Gancedo (2018 ; 34), à notre sens applicable à cette fusion des personnages, des mondes et des niveaux – qui achèvent de donner les codes d'interprétation de *Rayuela*.

23. Le processus de transformation se poursuit dans le long passage du 55, apparemment retranscrit tel quel dans le 133, avec deux phrases significativement (bien que presque imperceptiblement) modifiées vers la fin. L'une, extrêmement longue, est répétée à l'identique, mais avec une unique modification de la ponctuation, mettant en relief la vision d'une mise à nu

7 Voir C. Lepage, S. Martinez, Y. Seyeux et S. Wajntraub (2019, volet 2 ; 60-61).

dans le chemin de la connaissance et de l'acceptation, par une apposition nette dans la deuxième version (nous signalons à nouveau la modification par un usage des caractères gras) : « ofreciéndose, desnudo entre los brazos pero como de agua yéndose entre las lágrimas » (Cortázar, 2013 ; c. 55, 350)/ « ofreciéndose, desnudo, entre los brazos pero como de agua yéndose entre las lágrimas » (Cortázar, 2013, c. 133 ; 554). Dans ce qui apparaît comme un écho à l'expérience vitale du récepteur tout nu (et pré-adamique) auquel s'identifie Etienne au chapitre 9, la récurrence du terme invite le lecteur à continuer de défaire les nœuds « des-nudo », à tirer les fils, aller au-delà de la douleur, pour accéder à des compréhensions nouvelles. La seconde modification concerne un ajout : « Está tan **contento** de tener miedo esta noche, yo sé que está contento. » (Cortázar, 2013, c. 55 ; 350) / « Está tan contento de tener miedo esta noche, yo sé que está **contento, en el fondo.** » (Cortázar, 2013, c. 133 ; 554). Ces variations constituent la mise en acte, par le texte, d'une lecture, d'une écriture et d'une vision autres, grâce à la logique des exceptions salutaires. Le lecteur touche le fond, approche tangiblement la profondeur cachée par un *Tablero* joueur et un 55 borné. Les chapitres 129 et 133 pratiquent la variation/trouée auparavant suggérée et symbolisée par la répétition de la phrase de Morelli formant un mur au 66⁸ où l'occurrence du fameux mot *fondo* était déjà porteuse de sens multiples (pour rappel : « En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay »). Rappelons enfin, en suivant toujours le parcours 2, que le 123 renvoie au 139, court commentaire « anonyme » d'un concert d'Alban Berg, hésitant entre rythme binaire et trois mouvements enchaînés (qui peuvent aussi être ceux des lectures de Talita, d'Horacio et de Traveler, ou encore de tout autre lecteur). Le chapitre 139 nous renvoie

8 Les liens entre 55, force de suggestion de la symbolique / effet visuel (répétition-mise en abîme) du mur 66 et du mur *Tablero*, afin de s'entraîner à voir au-delà de l'immédiatement visible, ont été mis en évidence par C. Lepage, S. Martinez, Y. Seyeux et S. Wajntraub (2019, volet 2 ; 40-41) comme suit : « Dans cette inlassable répétition du même – la même phrase / les mêmes numéros de chapitre –, il manque cependant un petit élément – le pronom « lo » ; « lo » = 55. ». Le 66 invite ainsi à regarder « hacia abajo y a la derecha », d'une part l'absence du 55 dans le *Tablero*, à l'endroit où figure la suite qui comprend les 54 et 56, et, d'autre part, à la fin de chaque chapitre, où apparaît le chiffre correspondant au chapitre suivant, lequel ne sera jamais le 55 (et nous ajoutons que cela invite à regarder également « en bas à droite » du 55, qui ne présente pas de chiffre de chapitre vers lequel se diriger ensuite). Les auteurs signalent également la force significative du 139 (intercalé entre 129 et 133, c'est-à-dire au milieu de la refonte du 55 dans le parcours 2), car la mention de notes de musiques invite en effet, en ouverture, à établir un lien entre la brièveté de celles-ci (composées de quatre lettres maximum) et celle du pronom « lo » disparu du 66 (2019, volet 2 ; 45-46).

ensuite au 133, lequel renvoie au 140 et aux exercices de profanation du langage par Talita dans la pharmacie.

24. C'est ainsi, entre autres, l'inscription du 55 dans deux séries de chapitres (on peut extraire les chapitres 54-55-129-133 dans l'ordre du parcours 1 et la suite 66-149-54-129-139-133-140 dans le parcours 2), placés entre rêve et veille, entre réalité et fiction, qui permet ces déploiements. Si le deuxième parcours « tue » le 55 et intercale de nouveaux chapitres, l'ordre de la série du premier parcours est tout de même conservé, ce qui est loin d'être un hasard. Ces deux séries tissent chacune un réseau d'effets de sens et d'échos, nous révélant ainsi le code, dont le cœur se trouve précisément au synthétique chapitre 55. Ces réseaux servent à filer la métaphore de l'expérience de lecture et des sensations qu'elle génère, depuis la scène hallucinatoire qui est donc finalement évoquée et déclinée quatre fois. Le 54 en propose le déroulement, le 55, son interprétation ou clef de lecture, tout en annonçant la nécessité d'un déchiffrement à poursuivre (il pourrait donc être tout autant *incipit* qu'*explicit*), et le 129 et 133, par le truchement de l'expérience de Traveler, lecteur alternatif de Ceferino Piriz, proposent la mise en abîme de toutes les hallucinations, de toutes ses interprétations. Autrement dit, le 55 produit le code interprétatif d'un premier évènement placé au chapitre 54, tout en constituant un programme de lecture qui annonce l'amplification proposée dans les chapitres 129 et 133, eux-mêmes relectures de l'évènement. Le 55 porte donc dans sa chair ce qui pourrait renvoyer à un début, conjointement à une synthèse interprétative (également symbolisée par sa relative brièveté), un condensé de ce qui suivra, fixant et sémiotisant (c'est-à-dire rendant manifeste l'existence de signes à déchiffrer) l'ensemble du texte. Il est à la fois matrice et forme conclusive placée postérieurement (au 54) comme antérieurement (au 129 et au 133).

25. Au-delà du fait que le 55 puisse toujours être placé en tête d'œuvre de l'une des lectures aléatoires, sa potentielle fonction de chapitre « prédécesseur », qui participe également de l'imbroglie des jeux de discontinuités le mêlant intimement à sa première potentialité d'*explicit*, apparaît donc nettement. En définitive, s'il est exclu tel quel du parcours 2, dont il ne peut techniquement être ni le début ni la fin, il n'en est donc pas véritablement absent et occupe toujours une place centrale qui lui confère, malgré tout, la fonction de borne double (*incipit/explicit*). Cette double potentialité paradoxale qui se nourrit de l'esquisse permanente ne disparaît donc jamais. Bien au contraire, on la met en scène de manière explicite, graphique,

numérale ou itérative, en lui refusant l'effectivité comme l'unicité, pour la faire devenir l'endroit d'une suture. Au milieu de la variété d'astuces déployées par l'œuvre dans ses transtextualités (en particulier le paratexte, mais surtout l'intertexte, l'intratexte et le métatexte, pour ce qui a été ici souligné) le 55, comme tout bon chapitre de *Rayuela*, participe bien, selon ses modalités propres, au maelstrom autophagique de débuts et de fins mêlées qui refuse le principe strict d'ouverture ou de clôture. Grain de sable dans le rouge comme le 66, il ne détruit toutefois pas un mouvement qui absorbe les exceptions. Il est partie intégrante de cette machine bien huilée. Celle-ci, au profit supposé de l'aléa, dit se moquer des systèmes interprétatifs cherchant à embrasser une totalité et à établir des bornages, mais elle bouscule les règles tout en les intégrant et en les confirmant, dans ce qui, en dernière instance, semble faire figure de nouveau système (n'en déplaise ou plaise à Julio Cortázar).

26. Dans un mouvement d'allers et de retours, plusieurs éléments nous invitent donc à le penser plutôt comme un lieu de transit présentant des accointances fonctionnelles avec le 56, un nouveau lieu de passage de la lecture rassurante et passive à la dangereuse aventure d'une autre appréhension du réel, dans une matière démultipliée, extrêmement riche et foisonnante. Placé au cœur de ce dispositif stratégique, le 55 est bien l'un des ponts (ici fausse sortie, matrice d'un texte toujours refondu, porte d'entrée vers un ailleurs toujours renouvelé) qui réaffirme l'intention didactique et la puissance⁹ de l'auteur sur les modalités du pacte d'une lecture supposément infinie, malgré la prétendue place laissée au hasard et à la liberté créative du lecteur.

Bibliographie

BRAVO Federico, « Avant-propos », in *La fin du texte*, BRAVO Federico (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des pays ibériques, Série Littéralité, 2011, p. 11-28.

- 9 À ce titre, si en dernière instance C. Lepage, S. Martinez, Y. Seyeux et S. Wajtraub parlent d'un processus libérateur contraire à tout « embrigadement », ils évoquent significativement l'« auteur-docteur » qui s'adonne à un « martèlement », « poursuit/persécute le lecteur-malade à coups de redondances », pour mieux attirer son attention, lui faire prendre conscience du message qu'on cherche à lui délivrer et le faire « parvenir à un partage – en tout cas apparent – de l'auctorialité » (2019, volet 2 ; 44, 52 et volet 3 ; 54-55).

CORTÁZAR Julio., *Rayuela* (1963), Madrid, Alfaguara, « 50 Edición conmemorativa », 2013, reimpr. 2017.

GANCEDO MESA Daniel : « Rayuela : Varia lección », in *Territorios cortazarianos : de Rayuela a Queremos tanto a Glenda*, CAPLÁN Raúl et LOBO Olga (dir.), Supplément en ligne du numéro 387 de "Les Langues néo-latines" (Numéro spécial "Journée Concours 2019"), décembre 2018, p. 19-40.

GARCÍA-ROMEU José, *Cortázar, Rayuela, Queremos tanto a Glenda*, Neuilly, Atlande, Collection Clefs Concours, 2018.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

LEPAGE Caroline, BROICHAGGEN Vera, WAJNTRAUB Sabrina, « De la ligne à la constellation : le cas de 56, (56 ou le statut de la frontière entre « Del otro lado » / « Del lado de acá » et les « capítulos prescindibles » : l'excipit de la partie « imprescindible ») », in *De Rayuela à Queremos tanto a Glenda / Les Orientes péruviens et boliviens*, RAMOS IZQUIERDO Edouardo et LE GALL Erik (Dir.), Paris, Université Paris Sorbonne, *Sal Hors-série n°6*, 2019, p. 11-32.

LEPAGE Caroline, MARTINEZ Soline, SEYEUX Yann, WAJNTRAUB Sabrina, « Mais où est passé 55 ? (Le statut et les sens du chapitre 55 de Rayuela) / Volet 1 –la diégèse », *Crisol*, série numérique-8, « ¿Encontraría a Cortázar ? 18 articles sur "Rayuela" et "Queremos tanto a Glenda" », LEPAGE Caroline et GONDOUIN Sarah (dir.), 2019.

LEPAGE Caroline, MARTINEZ Soline, SEYEUX Yann, WAJNTRAUB Sabrina, « Mais où est passé 55 ? (Le statut et les sens du chapitre 55 de Rayuela) / Volet 2 –le projet littéraire », *Crisol*, série numérique-8, « ¿Encontraría a Cortázar ? 18 articles sur Rayuela et Queremos tanto a Glenda », LEPAGE Caroline et GONDOUIN Sarah (dir.), 2019.

LEPAGE Caroline, MARTINEZ Soline, SEYEUX Yann, WAJNTRAUB Sabrina, « Mais où est passé 55 ? (Le statut et les sens du chapitre 55 de Rayuela) / Volet 3 – le projet philosophique », *Crisol*, série numérique-8, « ¿Encontraría a Cortázar ? 18 articles sur Rayuela et Queremos tanto a Glenda », LEPAGE Caroline et GONDOUIN Sarah (dir.), 2019.

J. MARIE, « Où commence la fin... »

PREMAT Julio, « Dar el salto. Los comienzos de *Rayuela* », *Cuadernos LIRICO* [En ligne], 9 | 2013, mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 28 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/1157> ; DOI : 10.4000/lirico.1157

WALDEGARAY Marta Inés, *Julio Cortázar : rupturas y solidaridades, El programa narrativo de Rayuela en perspectiva*, Paris, CNED : Éditions Belin éducation, Collection Major, 2018.