

## **Commencer et finir dans *Queremos tanto a Glenda* de Julio Cortázar**

**JULIEN ROGER**

SORBONNE UNIVERSITÉ - CRIMIC (EA 2561)

*julien.roger@sorbonne-universite.fr*

1. Par où commencer ? Par le titre, bien entendu. Le titre de cet article fait directement référence, en guise d'hommage, à celui du brillant texte d'Italo Calvino sur la question qui nous occupe pour ce numéro, et qui s'intitule « Commencer et finir », dont une citation peut figurer comme introduction aux pages qui suivent :

Le début est ce moment de détachement de la multiplicité des possibles [...], l'entrée dans un monde complètement différent : un monde verbal. [...] Le début est le lieu littéraire par excellence parce que le monde de l'extérieur est connu par définition, il n'a pas de limites visibles. Étudier les zones de frontière de l'œuvre littéraire, c'est observer les modalités dans lesquelles l'opération littéraire comporte des réflexions qui vont au-delà de la littérature mais que seule la littérature peut « exprimer » (Calvino, 2005 ; 106).

2. Il faut donc poser quelques points de théorie littéraire avant de poursuivre. La question, éminemment poéticienne, de comment commencer et comment finir est au centre même de la poétique, et ce depuis ses fondements mêmes, c'est-à-dire depuis la poétique d'Aristote, qui écrivait dans sa *Poétique*, donc, au sujet de la définition qu'il donne du tout et qu'il applique à la tragédie : « Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin », (Aristote, 1980 ; 59). Une fois posée cette définition qui peut apparaître comme un truisme, il importe de souligner les affinités du texte littéraire de prose (roman ou conte) qui nous occupera dans cet article avec le théâtre : en effet, le début d'une pièce de théâtre, dans son acception classique, consiste en une scène d'exposition, et la fin, le dénouement apparaît comme un épilogue, ce qui peut paraître transposable, *mutatis mutandis*, à la définition du conte par Horacio Quiroga dans *Decálogo de un perfecto cuentista* : « No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas » (Quiroga, 1996 ; 1194).

3. Plus encore, la citation de Calvino pose une question vieille comme la poétique et qui est celle de la *mimésis* : « des réflexions qui vont au-delà de la littérature mais que seule la littérature peut « exprimer » » (Calvino, 2005 ; 106). Calvino dit un peu plus loin que « commencer c'est prendre congé de l'ampleur du cosmos. » (Calvino, 2005 ; 109). En d'autres termes, la question des débuts et des fins renvoie à la problématique plus vaste qui traverse le champ de la littérature depuis qu'elle existe : la littérature représente-elle le monde ou représente-t-elle la littérature ? Comme on le verra avec Cortázar, la réalité de la littérature se situe dans un entre-deux, et les frontières du conte sont les endroits les plus propices à la réécriture de l'« universel intertexte », comme l'avait analysé Michel Lafon dans *Borges ou la réécriture* (Lafon, 1990 ; 107-145).
4. Ou, comme le souligne avec beaucoup de pertinence Andrea del Lungo :

Ce n'est pas un hasard si le début et la fin constituent les lieux textuels privilégiés de concentration de l'ironie, du pastiche, des effets intertextuels, de l'appel au lecteur, de la métalepse. Le début et la fin ne sont au fond que le royaume des apparences et des faux-semblants, où se scelle un pacte de lecture qui, dans le genre romanesque, oblige le lecteur à faire semblant de croire que tout est vrai, alors que celui-ci sait pertinemment que tout est imaginaire, et à faire semblant de vivre la fiction comme si c'était la réalité. (Del Lungo, 2010).
5. C'est cette hypothèse de départ que nous suivrons dans les pages qui suivent, à savoir : le début et la fin d'un texte constituent des zones de contact qui sont à la lisière du monde et du texte, de la littérature, en l'espèce. Lorsque le lecteur commence à lire le texte, il se situe précisément dans le monde du hors-texte, pour inscrire son acte de lecture dans le texte, c'est-à-dire dans le monde des livres, qui constitue, on le sait depuis Borges, un monde autonome, voire auto-référentiel. Ou, comme le dit un peu plus loin Calvino que « commencer c'est prendre congé de l'ampleur du cosmos. » (Calvino, 2005 ;109).
6. Dans ces conditions, on ne saurait faire l'économie d'une réflexion liminaire sur l'être même de la littérature, qui se situe, comme on le verra exemplairement dans la notion de début et de fin, entre le monde et l'universel intertexte.
7. A ce sujet, dans une série de conférences qu'il a données à Berkeley un peu avant la publication de *Queremos tanto a Glenda* qui nous occupera

dans cet article, Julio Cortázar écrivait (ou plutôt, prononçait devant des étudiants) la phrase suivante, dans les *Clases de literatura* :

En nuestro tiempo sobre todo, y muy especialmente en América Latina dadas las circunstancias por las cuales atraviesa, no acepto nunca ese tipo de fantasía de ficción o de imaginación que gira en torno a sí misma y nada más y que se siente en el escritor que únicamente hace un trabajo de fantasía y de imaginación, escapando deliberadamente de una realidad que lo rodea, lo enfrenta y le está pidiendo un diálogo en los libros que ese hombre va a escribir. (Cortázar, 2017b ; 108).

8. De ce fait, Cortázar semble poser le primat de « la realidad » plutôt que celui de « la fantasía », et plus encore, ses mots sont forts : « no acepto nunca », ce qui vaut pour une conviction, presque un impératif, depuis le virage constitué par l'engagement politique de Cortázar dans les années 1970 en particulier depuis la publication de *El libro de Manuel* en 1973.
9. Une lecture attentive du conte qui donne son titre au livre, « Queremos tanto a Glenda » pourrait aisément aller dans ce sens, même si la polarité texte/monde n'est pas explicitement l'objet de cet article. Ainsi, les premiers mots du conte « En aquel entonces era difícil saberlo » remplissent les fonctions traditionnelles dévolues à un *incipit* à savoir la traditionnelle *captatio benevolentiae*. Le conte, par ce « En aquel entonces », commence véritablement comme un conte de fées, où l'on perçoit la volonté du narrateur de situer son récit dans un temps mythique, magique, légendaire, puisque Glenda est une légende, l'objet d'un culte par un secte d'admirateurs – la phrase-titre, « Queremos tanto a glenda » étant prononcée et répétée par les adorateurs d'une actrice/prophète.
10. Elle place également le récit dans un cadre quasi intemporel (« En aquel entonces »), alors qu'il se situe dans un contexte politique précis, celui des années 1970, et de la dictature militaire argentine. Ajoutons en passant que la dernière partie de la première phrase « era difícil saberlo » remplit les fonctions d'un *incipit* traditionnel, à savoir susciter la curiosité du lecteur, puisque le « lo », article neutre rattaché au verbe « saber » par enclise, désigne quelque chose qui par définition est inconnu au lecteur lorsqu'il le lit pour la première fois : « era difícil saberlo », ce « lo » de « saberlo » incite donc à la poursuite de la lecture, dans les règles de l'art du conte selon Quiroga : « De acuerdo con este canon, he notado que el comienzo *ex abrupto*, como si ya el lector conociera parte de la historia que le vamos a narrar, proporciona al cuento insolito vigor », et : « Comenzar

con personajes presentados como ya conocidos nuestros: el truco del interés está, precisamente, en ello » (Quiroga, 1996 ; 1194).

11. En effet, dans « Queremos tanto a Glenda », le lecteur argentin apprend qu'un des meneurs du groupe d'adorateurs de Glenda se nomme Irazusta, et que ledit groupe est qualifié de « alianza » (Cortázar, 2019 ; 17), deux allusions qui renvoient immédiatement au contexte de l'époque, en particulier Rodolfo et Julio Irazusta, qui ont joué un rôle déterminant dans la promotion du fascisme argentin des années 1930, sous la dictature de Uriburu. En outre, « la alianza » renvoie sans équivoque à la funeste Alianza de la Juventud, toujours sous Uriburu, et également à la « Alianza Anticomunista Argentina », la triple A, groupe paramilitaire qui a tué des intellectuels, étudiants et hommes politiques de gauche dans les années 1970, en particulier sous le gouvernement de Isabel Perón, dans une « guerra sucia » sans pitié.
12. Ainsi, dès le début de ce conte qui a pour objet principal la réécriture-réélaboration, voire la censure des films de Glenda Garson, ces allusions politiques à peine voilées dès l'incipit l'inscrivent dans un réseau de sens qui s'apparente à la censure politique et qui débouche sur la mort (le sacrifice) de l'artiste à la fin du récit, créant ainsi une sorte de boucle de sens entre le début et la fin – « no se baja vivo de una cruz » (Cortázar, 2019 ; 25).
13. Cette boucle entre le début et la fin du conte était parfaitement visible dès le titre, répété en anaphore dans tout le déroulé du texte, et crée une attente de la part du lecteur. Le titre est au seuil du conte pour le désigner et le rendre désirable. Nous renvoyons en cela aux analyses de Guy Larroux dans *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, qui étudie parfaitement cet effet d'anticipation :

Par-delà l'épaisseur paginale, le titre (premier embrayeur du récit) et le mot de la fin se tendent ainsi la main. [...] Le titre fonctionne parfois comme anticipation métaphorique du dénouement auquel il donne valeur de mythe, la réfraction du texte sur le titre le réactivant poétiquement. [...] Le titre se présente comme un élément textuel en suspens qui crée un horizon d'attente : entre lui et le dénouement peut s'instaurer une tension de type de celle qu'on rencontre dans un système question/réponse. [...]

Si l'on tient compte du fait qu'un texte est de plus en plus redondant au fur et à mesure de son déroulement, et que sa terminaison est le point où s'accumule la plus grande quantité d'informations, il y a sans doute de fortes chances que le final d'un récit soit, à un degré ou à un autre anaphorique de ce qui précède. (Larroux, 1995 ; 53-59)

14. Ainsi, la référence à Glenda fonctionne en convoquant Irazusta, « la alianza » et leur cortège funeste qui font écho à la phrase anaphorique présente dès le titre et qui annonce, dans ses dix occurrences, à la fois la perfection du Décalogue païen, la litanie incantatoire et le sacrifice final. L'incipit et l'excipit résonnent, se font écho l'un à l'autre et se donnent le la pour l'ensemble du recueil qui porte le même titre que le conte.
15. N'en déplaise à Cortázar dans sa conférence à Berkeley, qui « n'acceptait jamais », disait-il, un type de littérature déconnectée du « réel », force est de constater que ses contes, et en particulier les débuts et les fins de ceux qui composent *Queremos tanto a Glenda* sont marqués sous le sceau de la littérature, ou plutôt de la littérarité.
16. Dans de nombreux contes de *Queremos tanto a Glenda*, il s'agit en effet, de prendre la fiction, ici synonyme de littérature, comme si c'était la réalité, ou plutôt d'affirmer qu'il y a une réalité, celle du Texte.
17. Comme le souligne Amaryll Chanady à propos du roman moderne :

La parodie est l'essence du roman moderne : Don Quichotte imite Amadis de Gaule, Cervantès prétend être Cid Hamete Benegeli, Alonso Quijano prétend être Don Quichotte. Le roman aurait donc commencé avec la parodie systématique des conventions littéraires éculées et la création de nouvelles conventions. L'intertextualité, loin de caractériser une forme particulière du roman moderne, serait donc un trait constitutif du genre romanesque en général. [...]. L'intertextualité est donc un aspect tout à fait caractéristique du premier roman moderne. (Chanady, 2001 ; 80-82)
18. Ce n'est donc pas un hasard si un incipit peut reprendre, sur le mode ludique, la matrice du roman moderne, *Don Quichotte*. C'est le cas avec « Anillo de Moebius », qui se passe en Dordogne, et que le narrateur fait commencer, entre autres, avec la phrase suivante : « [...] siguiendo senderos envueltos en la penumbra de los helechos, en algún lugar de Dordoña que los diarios y la radio llenarían más tarde de una efímera celebridad infame hasta el rápido olvido » (Cortázar, 2019 ; 131). Ces expressions « en algún lugar de Dordoña » et « hasta el rápido olvido » ne sont, pour un lecteur hispaniste, pas une découverte ni encore moins une surprise, puisqu'elles renvoient directement à l'incipit du *Quichotte*. Et, entre parenthèses, juste après ces allusions extrêmement claires au *Quichotte*, vient une autre allusion intertextuelle dans l'incipit, plus proche de nous : « el silencio vegetal de esa media luz perpetua donde Janet pasaba como una mancha rubia » (Cortázar, 2019 ; 131), qui renvoie on ne peut plus claire-

ment au tango du même nom, « A media luz », de Gardel : « Y todo a media luz, que es un brujo el amor/ A media luz los besos, a media luz los dos », inscrivant de ce fait l'incipit de « Anillo de Moebius » dans une double filiation : celle du *Quichotte*, qui permet de manière latérale une inscription du conte dans l'universel intertexte, annonçant de ce fait que le conte que l'on va lire a trait, peu ou prou, au réel pris dans le prisme de la fiction (la fiction d'une fusion entre Janet et son violeur, *mutatis mutandis*, où Robert prend son désir pour le réel, un peu comme Don Quichotte) et le condensé on ne peut plus clair de la scène centrale du conte, à savoir le viol, qui devient un tango esthétisé (avec toutes les réserves que l'on peut énoncer), celui-ci devenant donc un acte d'amour (selon le point de vue de Robert), tel que cela est inscrit dans la clôture du conte : « del tibio balanceo en olas cristales una mano alcanzaría la mano de Janet, sería al fin la mano de Robert » (Cortázar, 2019 ; 147), l'expression « este tibio balanceo » pouvant de ce fait désigner sur le plan métaphorique, le pas de deux, le tango, tel que le suggère l'expression « a media luz » dans l'incipit. Si anneau de Moebius il y a, c'est donc dans le titre, ce dernier constitue un programme de lecture, de la même manière que pour « Queremos tanto a Glenda », comme nous le signalions plus haut : l'incipit se lit comme un anneau de Moebius en regard de l'excipit, telle que le suggère l'expression « a media luz » : le tango désigné par cette expression, et par le titre « Anillo de Moebius », ce dernier renseigne donc non pas seulement sur le thème du conte, mais aussi, pour parler en termes genettiens, sur son rhème, c'est-à-dire sur sa forme. Le titre fait ainsi partie de l'incipit, il se complète mutuellement avec ce dernier, comme une boucle herméneutique : voici donc l'une des leçons de « Anillo de Moebius », non pas tant sur le plan thématique (la critique thématique ayant montré ses limites), mais sur le plan formel.

19. Si l'on veut bien admettre, dans cette même veine, que le texte parle du texte, et en particulier que les incipits et les clôtures renvoient à l'universel intertexte pour mieux le structurer, on pourra de ce fait repérer que certaines fins renvoient à des allusions-références à d'autres textes de Cortázar, voire à d'autres textes de la littérature rioplatense.
20. Que le lecteur incrédule ou dubitatif veuille bien relire la fin de « Texto en una libreta », dont le narrateur traque les passages disparus du métro de Buenos Aires, comptant la différence de passagers entre leur entrée et leur sortie de la ligne A :

Siento que de alguna manera voy a volver a bajar, que me obligaré paso a paso a bajar la escalera, pero entre tanto lo mejor será terminar mi informe para mandarlo al Intendente o al jefe de policía, con una copia para Montesano, y después pagaré el café y seguramente bajaré, de eso estoy seguro aunque no sé cómo voy a hacerlo, de dónde voy a sacar fuerzas para bajar peldaño a peldaño ahora que me conocen, ahora que al final han acabado por conocerme, pero ya no importa, antes de bajar tendré listo el borrador, diré señor Intendente o señor jefe de policía, hay alguien allí abajo que camina, alguien que va por los andenes y cuando nadie se da cuenta, cuando solamente yo puedo saber y escuchar, se encierra en una cabina apenas iluminada y abre el bolso. Entonces llora, primero llora un poco y después, señor Intendente, dice: «Pero el canario, vos lo cuidás, ¿verdad? ¿Vos le das el alpiste todas las mañanas, y el pedacito de vainilla?» (Cortázar, 2019 ; 57-58).

21. Plusieurs remarques s'imposent sur cet excipit. La première est de souligner que dans la clôture de « Texto en una libreta » figure le titre à peine réécrit et tout à fait explicite d'un autre conte très célèbre de Cortázar, écrit à Cuba en 1976 : « Alguien que anda por ahí », qui se termine par les phrases suivantes :

- ¿Pero quién coño eres? – gritó Jiménez sabiendo que eso era la histeria, la pérdida del último control.

- Oh, alguien que anda por ahí – dijo el extranjero -. Siempre me acerco cuando tocan mi música, sobre todo aquí, sabes. [...]

Las manos alzadas a la altura de los hombros, le mostró a Jiménez los dedos separados, largos y tensos. Jiménez alcanzó a verlos un segundo antes de que solamente los sintiera en la garganta. (Cortázar, 2017a ; 143)

22. La réécriture dans la dernière phrase de « Texto en una libreta », de l'un des textes à la fois les plus fantastiques et les plus politiques de Cortázar, « Alguien que anda por ahí », montre de fait que les deux options que nous signalions en introduction sont complémentaires : la littérature représente à fois le monde et la littérature, la fantaisie et la politique ne sont pas indissociables mais au contraire tout à fait imbriquées, et ce en particulier dans les débuts et les fins des contes.

23. Comme le souligne Benoît Coquil :

On assiste donc, à l'échelle de la carrière littéraire de l'auteur, à une forme d'inversion des valeurs du fantastique : ce genre littéraire qui, dans les années 1940, était pour Cortázar une « tour d'ivoire » qui lui permettait d'échapper à une réalité politique néfaste à ses yeux (le populisme de la première présidence de Perón) se trouve être, dans certains contes de la fin des années 1970, un vecteur de réancrage de la production littéraire dans la situation politique argentine. (Coquil, 2019 ; 13).

24. De ce fait, Cortázar signale par cette allusion, « hay alguien allí abajo que camina », la filiation et le lien avec l'un de ses textes à la fois les plus fantastiques et le plus politique, la réécriture devenant ici synonyme de message, quoique le terme soit assez galvaudé. S'il y a un message dans la fin de « Texto en una libreta », c'est bien un message politique transparent de dénonciation de la dictature politique en Argentine de ses *desaparecidos*, qui constitue l'essentiel du conte, de sa lecture et de son interprétation. La réécriture et l'allusion transparente à « Alguien que anda por ahí » est un clin d'œil certes ironique mais tout à fait efficace de l'auteur à son lecteur – et qui a une forte valeur herméneutique.
25. Revenons un instant sur les derniers mots de « Texto en una libreta » : « Pero el canario, vos lo cuidás, ¿verdad? ¿Vos le das el alpiste todas las mañanas, y el pedacito de vainilla? » allusion à la suicidée dérangée qui se jette sous le métro. Le canari, comme l'a suggéré Benoît Coquil, pourrait signifier « le parangon des oiseaux reclus » et serait ainsi métaphore de l'enfermement des disparus (Coquil, 2019 ; 23). Néanmoins, comme nous l'avons analysé ailleurs, cet énigmatique canari qui figure à la toute fin de l'excipit, pourrait désigner une allusion à la propagande péroniste des années 40, et à la force de résistance au discours politique, le canari renvoyant au texte de Felisberto Hernández « Muebles El canario », qui dénonce la société de consommation et la propagande de l'époque, fantastique et politique allant ainsi de pair (Roger, 2019 ; 5).
26. On le voit de manière transparente : la fin du texte, en l'espèce, est une zone de contact particulièrement dense, voire ici saturée d'intertextualité. Ceci n'est certes pas propre à Cortázar et a été théorisé par Andrea del Lungo, comme nous l'avons signalé en introduction, mais force est de constater que le recueil *Queremos tanto a Glenda* n'échappe pas à la règle – tout au contraire, il l'illustre de manière tout à fait patente.
27. En outre, non seulement la fin, mais aussi le début du conte est un lieu de passage où l'intertextualité est particulièrement dense. Nous pensons, pour donner un exemple, l'*incipit* de « Historias que me cuento ». Ce conte débute par la phrase suivante : « Me cuento historias cuando duermo solo, cuando la cama parece más grande de lo que es y más fría, pero también me las cuento cuando Niágara está ahí y se duerme antes que yo, se enrolla como un caracolito, y se duerme entre murmullos complacientes, casi como si también ella se estuviera contando una historia » (Cortázar, 2017 ; 119).



Cette comparaison de Niágara avec un escargot a une forte valeur métatextuelle, puisque, à la manière de cet animal, Niágara est enroulée sur elle-même, mais c'est également tout le premier paragraphe qui est structuré selon ce parallèle. Les premiers mots sont : « Me cuento historias cuando duermo solo », termes que l'on retrouve à la fin du premier paragraphe. De la même manière, le conte se termine par « las historias que me cuento » (Cortázar, 2017 ; 130), formant une véritable boucle textuelle entre le début et la fin de ce conte.

28. En outre comme nous l'avons écrit ailleurs (Roger, 2019 ; 11), la comparaison de Niágara avec un escargot n'est pas étrangère à la comparaison/définition célèbre du conte selon Cortázar, comme « caracol del lenguaje » (Cortázar, 1971 ; 404) : l'incipit de « Historias que me cuento » a donc une valeur non seulement intertextuelle, autotextuelle, mais aussi métatextuelle, confirmant de ce fait le caractère éminemment hypertextuel des débuts et des fins de contes.
29. La fin de « Clone » mérite, de la même manière, que l'on s'y attarde. Comme on sait, l'excipit de « Clone » est la mise en discours de la disparition (et l'on devine, de son meurtre, comme cela est suggéré à la fin du métatexte qui suit le conte) de Franca, membre d'une troupe de musiciens, assassinée par Mario. Les personnages du conte sont un ensemble vocal qui consacre une tournée de concerts aux madrigaux du compositeur italien Carlo Gesualdo, du XVI<sup>e</sup> siècle, responsable de la mort de son épouse et de l'amant de cette dernière. La cohésion du groupe de huit musiciens se voit menacée par l'attirance entre Sandro, le directeur, et Franca, l'épouse de Mario. De manière implicite, et tel que l'on le lit dans la fin, Mario est responsable de la disparition de Franca.
30. La clôture du texte appelle plusieurs remarques. La première est la citation, une deuxième fois dans le livre, de l'expression « debe andar por ahí » : « Mario saludando a un viejo amigo que pregunta por Franca, debe andar por ahí » (Cortázar, 2017 ; 106), relevant, de la même manière que dans la fin de « Texto en una libreta » un motif fantastique d'inquiétante étrangeté, mais également une marque d'auto-citation de Cortázar pour qui, en l'espèce et très précisément, la disparition de Franca est aussi une affaire intertextuelle (il n'y a pas d'autre mot) : la diégèse a pour référent du texte, « Alguien que anda por ahí ».

31. Ce qui surprend également dans cette fin, c'est la récurrence, telle un leitmotiv, de l'expression « *dónde está Franca* », qui revient au moins quatre fois, comme une récurrence musicale.
32. Et c'est avec un adverbe qui réfère à la musique que se clôt le conte, d'une manière ou d'une autre : « *no habrá concierto, no habrá nunca más concierto, el último madrigal lo están cantando para la nada, sin Franca, lo están cantando para un público que no puede oírlo, que empieza desconcertadamente a irse* » (Cortázar, 2017 ; 107). Le texte se clôt sur un concert qui ne peut avoir lieu, pour un public qui commence à partir « *desconcertadamente* », c'est-à-dire, pourrait-on traduire, de manière désordonnée, Cortázar jouant ainsi sur le sens de « *concierto* », à la fois sans concert (au sens musical), mais aussi dans le début d'une certaine pagaille.
33. En ce sens, je ne partage pas les analyses de Adriana Castillo-Berchenko dans son article intitulé « *L'ambiguïté narrative dans *Clone* de Julio Cortázar* ». Elle écrit la chose suivante :
- De même que Gesualdo décréta la mort violente de sa femme et son amant, Mario décrète à son tour la disparition de Franca, la mort artistique de Sandro et du groupe des chanteurs de madrigaux. Mais si la mort des coupables déclenche chez Gesualdo la pulsion créatrice et la naissance d'un chef d'œuvre, dans le cas de Mario, la vengeance est destructrice et définitive. De ce point de vue-là, « *Clone* » est aussi une histoire d'anéantissement, de disparition et de mort. (Castillo-Berchenko, 2001 ; 270).
34. Nous lisons au contraire dans cet excipit une métaphore de l'acte de lecture : en effet, le madrigal qu'auraient dû chanter les concertistes ne peut avoir lieu, mais en son lieu et place d'un concert impossible, c'est le texte que nous lisons qui a lieu, d'où une image de renaissance, voir d'avènement du texte. Ainsi, dans ce concert impossible sur le plan de la stricte diégèse (de par l'absence de Franca) se lit la mise en place de l'acte de lecture, qui part dans tous les sens, comme le public, suggérant la multiplicité et surtout la polysémie du texte, interprété comme tel par le lecteur. Le madrigal impossible c'est le texte pris dans l'acte de lecture. Le texte de « *Clone* » met en scène une disparition, celle de Franca, et, *de facto*, la disparition du concert, et la lecture « *desconcertada* » qu'en fait le lecteur. Ce n'est pas jouer sur les mots ou surinterpréter le texte puisque la mention de l'adverbe « *desconcertadamente* » à propos d'un public qui ne peut assister à un concert suite à la disparition d'une choriste est tout sauf innocent.
35. Comme le soulignait Rosalba Campra :

La poética del final trunco o incierto desempeña en estos casos una función constitutiva; subraya la falta de una secuencia que hubiera dado un carácter único a la historia, que hubiera satisfecho una pregunta que ni siquiera hacemos, porque sabemos que lo que el cuento espera de su lector es la aceptación de su vacío final como única forma de aparecer completo. La frustración de la apetencia de conclusión como meta de la lectura: en esa falta de resolución el cuento fantástico erige su sentido. (Campra, 2008 ; 130)

36. Même si sa remarque s'applique au conte fantastique elle est, nous semble-t-il valable pour « Clone » : le rôle du lecteur est ici capital, et c'est sur ce point que nous terminerons ces pages.
37. On l'a vu, les débuts et les fins de *Queremos tanto a Glenda*, une fois explicités leur contenu strictement diégétique, contiennent une importante dose d'intertextualité, voire d'autotextualité cortazarienne, dans laquelle la compétence du lecteur est toujours mise en tension.
38. Comme le remarque Guy Larroux :
- Il ne suffit pas [...] à une œuvre de se poser comme délibérément ouverte, notamment en dissolvant l'intrigue, la temporalité, en accueillant de multiples parcours, pour échapper à tout principe de clôture. Ces œuvres ouvertes postulent en fait des lecteurs qui les recomposent et les configurent, des « Lecteurs Modèles » conviés aux jouissances de « la coopération interprétative. (Larroux, 1995 ; 131-132)
39. C'est donc au lecteur cortazarien de procéder à une lecture critique pour repérer les allusions intertextuelles présentes dans les débuts et les fins du textes, qui sont des endroits particulièrement chargés voire saturés d'intertextualité.
40. Signalons *in fine* que l'analyse des réécritures intertextuelles à laquelle nous nous sommes livrés n'épuise absolument pas le sens d'un texte : elle ne fait que que l'enrichir et proposer, de manière métatextuelle, quelques pistes de réflexion. Le sens d'un texte est heureusement constitué de mécanismes infiniment complexes, et ne se réduit pas à la mention de ses renvois intertextuels. Mais, pour reprendre la citation de Calvino que nous donnions au début de cet article, ce serait passer à côté de l'essence même de ce qui constitue la littérature que de ne pas voir la nature profondément empreinte de textualité, voire de transtextualité des débuts et des fins. En d'autres termes, ici comme ailleurs, la nature spécifiquement verbale de la littérature n'est pas une donnée parmi d'autres que l'on pourrait convoquer

de manière aléatoire : elle est ce qui fonde l'essence même du fait littéraire, et en particulier dans le cas de Cortázar qui, bien qu'argentin, a tout de même vécu en France dans les années 60-70, c'est-à-dire à la fois pendant l'émergence d'une lecture sociale et politique (l'opposition aux dictatures du Cône Sud) de la littérature, mais aussi dans son versant structuraliste. Ne pas le prendre en compte dans l'analyse des textes serait, à tout le moins, périlleux et masquerait un pan non négligeable de la manifestation littéraire, sans que cela invalide d'autres lectures, bien entendu.

41. Néanmoins, il nous semble pour conclure, et comme un ultime remords, que, à force de voir l'hypertextualité partout, on peut courir le risque de ne la voir nulle part. Genette à cet égard a donné comme sous-titre à *Palimpsestes : la littérature au second degré*.

42. Mais, comme le signale David Turgeon :

Pour dire vrai, une littérature au premier degré est-elle réellement possible ? Le rapport d'hypertextualité est, si on gratte un peu, inhérent à toute œuvre : un livre n'est pas toujours explicitement dérivé d'un autre, mais à tout le moins il prend sa place dans un genre, une tradition, une banque d'idées et de récits qui n'est peut-être pas infinie. A ce compte, le texte au premier degré – le pur hypotexte – est introuvable, perdu quelque part dans le mystère des origines. Si tous les textes sont des hypertextes [comme le démontre Genette], la littérature au second degré n'a plus aucun sens. (Turgeon, 2018 ; 140)

## **Bibliographie**

---

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980.

CALVINO Italo, « Commencer et finir », trad. J. P. Manganaro (conférence inédite), in *Défis aux labyrinthes*, t.2, Paris, Seuil, 2005, p. 105-121.

CAMPRA Rosalba, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, ed. Renacimiento, 2008, p. 128-134.

CASTILLO-BERCHENKO Adriana, « L'ambiguïté narrative dans Clone de Julio Cortázar », in *Cahiers de Narratologie*, n°10, « La voix narrative », 2001, p. 263-272. Disponible : <https://journals.openedition.org/narratologie/6950> (page consultée le 22/01/2020).

CHANADY Amaryll, « Le commencement du roman et la modernité : un modèle universel ? », in *Commencements du roman*, BESSIERE Jean (dir.), Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001, p. 77-102.

COQUIL, Benoît, « Du jeu dans la machinerie. A propos de 'Texto en una libreta' », in *Crisol*, n°8, Université Paris-Nanterre, 2019 . Disponible : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/articulo/view/150> (page consultée le 16/01/2020).

CORTÁZAR Julio, *Queremos tanto a Glenda*, Buenos Aires, Alfaguara, 2019.

CORTÁZAR Julio, *Alguien que anda por ahí*, Buenos Aires Alfaguara, 2017a.

CORTÁZAR Julio, *Clases de literatura*, Berkeley, 1980, Buenos Aires, Alfaguara, 2017b.

CORTÁZAR Julio, «Algunos aspectos del cuento», in *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 255, mars 1971, p. 403-416.

DEL LUNGO Andrea, « En commençant, en finissant. Pour une herméneutique des frontières », in *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, sous la direction d'Andrea Del Lungo, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 7-22. Disponible : <http://www.andreadellungo.com/publications/articles/en-commencant-en-finissant-pour-une-hermeneutique-des-frontieres/> consulté le 16/01/2020).

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

LAFON Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.

LARROUX Guy, *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.

ROGER Julien, « Les animaux, figures de transtextualité dans *Queremos tanto a Glenda* », *Crisol*, n°8, Université Paris-Nanterre, 2019. Disponible : <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/articulo/view/146/189> (page consultée le 16/01/2019).

QUIROGA Horacio, *Todos los cuentos*, Madrid, Archivos, 1996.

TURGEON David, *À propos du style du Genette*, Montréal, Le Quartanier, 2018.