Discontinuités, continuités et rétro-continuités dans *Queremos tango a Glenda* (1980) de Julio Cortázar

Caroline Lepage
Université Paris Nanterre / CRIIA - HLH
c.lepage@parisnanterre.fr

1. À la lecture du recueil *Queremos tango a Glenda*, l'avant-dernier publié du vivant de Julio Cortázar, en 1980, on mesure sans peine qu'à l'instar d'un système déjà amplement optimisé dans l'œuvre antérieure, la logique consistant à scénographie à grand bruit le démontage des pièces du récit et leur remontage de manière faussement aléatoire structure de nouveau ces dix nouvelles et conditionne de fait, une fois de plus, leur interprétation. La question étant par conséquent de déterminer la nature et les effets du rhizome diégétique, discursif et méta-littéraire tissé entre la, semble-t-il, plutôt « inoffensive » « Orientación de los gatos », en ouverture, et la, semble-t-il, très « nocive » « Anillo de Moebius », en fermeture, qui, prise au pied de la lettre, fait purement et simplement l'apologie du viol.

2. S'il est souvent (et malheureusement) difficile, voire impossible, de déterminer quel choix a présidé à l'ordonnancement d'une anthologie de nouvelles quand l'auteur, ou, le cas échéant, son éditeur, etc., n'ont pas donné d'explications sur le sujet, nul doute que Cortázar, lui, a cherché à construire/a montré qu'il voulait construire une solide continuité entre les textes de *Queremos tanto a Glenda* ; savamment délibérée, en effet, elle va au-delà du seul critère du temps de l'écriture, probablement même qu'elle s'en affranchit. Ces histoires sont assemblées en trois parties, de surcroît numérotées, I, II et III ; une suite qui commande de fait un programme de lecture dans l'ordre : bloc par bloc, puis de bloc à bloc et enfin dans la succesion de l'ensemble des blocs.

3. Quels sont les éléments agglomérants du premier bloc, constitué par « Orientación de los gatos », « Queremos tanto a Glenda » et « Historia con migalas » ?

4. « Orientación de los gatos » s'appuie sur le récit auto-diégétique d'un narrateur masculin obsessionnellement frustré à l'idée de, pense-t-il, ne pas assez percer la psyché de sa compagne, Alana, alors que leur chat, Osiris, le fait si « naturellement », pense-t-il encore. Or, y parvenir relève pour lui de l'impératif. À cette fin, il imagine une sorte de programme expérimental à travers lequel il pourra l'éprouver et, grâce à cela, la traduire pour lui, grâce à ce qu'il voit comme le langage de la « vérité » de l'être par excellence : l'art. Il lui fait ainsi écouter toute une palette de styles musicaux et à l'examen minutieux de ce qu'il croit qu'elle éprouve, il ne doute pas, enthousiaste, qu'il la saisit enfin mieux…, jusqu'à ce que, déçu, il arrive à un nouveau point de résistance (il comprend mieux, certes, mais pas totalement) et doive passer à l'étape suivante : la peinture. Dans un musée, placée devant une galerie de tableaux, Alana réagit tandis que le narrateur, au comble de l'euphorie, l'observe réagir… jusqu'à ce que postée devant une dernière toile, la femme subisse, dans le regard de l'homme, une ultime transformation en « lenta estatua » (p. 15) et disparaisse : « ella había ido al cuadro pero no estaba de vuelta, seguía al lado del gato mirando más allá de la ventana donde nadie podía ver lo que ellos veían, lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que miraban de frente. » (p. 16)

5. Le récit de « Queremos tanto a Glenda », porté par un narrateur à la deuxième personne du pluriel, a pour objectif la justification de l'assassinat collectif de l'actrice Glenda Garson *via* l'argument qu'après avoir travaillé avec la plus belle et la plus noble dévotion au perfectionnement suprême de sa filmographie à travers toutes sortes de manipulations des bobines, les membres du « núcleo » (p. 18) jugeaient inimaginable que la personne de l'artiste puisse un jour « endommager », avec ses imperfections de femme réelle, leur chef-d'œuvre de ses œuvres…

6. Si d'un point de vue strictement diégétique, il n'y a aucune continuité entre ces deux textes, ils se trouvent en fait reliés très étroitement ; d'abord subtilement, parce qu'on comprend que le cadre de ce tableau à travers lequel Alana est passée puis a disparu vers une réalité autre, invisible pour le commun des mortels, affirme le narrateur, correspond, pour « Queremos tanto a Glenda », au cadre de cette porte d'un théâtre ou d'un cinéma que l'on franchit (symptomatiquement dans les premières lignes de l'*incipit*) dans le but de s'extraite du réel et d'accéder à « la tierra de nadie » (p. 17) où, enfin, tout n'est plus que vagues formes et presque silence dans une semi-obscurité, avec « las miradas vertiéndose en la escena o la pantalla,

huyendo de lo contiguo, de lo de este lado. » (p. 17) – la scène ou l'écran à envisager comme un autre cadre dans le cadre, derrière lequel les spectateurs passent et disparaissent également, encore davantage abstraits du réel. Si dans la salle de théâtre ou de cinéma, les autres n'étaient plus que de vagues identités, « el hombre », « la mujer » « en su butaca » (p. 17), par-delà la scène et l'écran, les êtres prennent tellement réalité qu'on les identifie presque comme des membres de sa propre famille, par leurs seuls prénoms : Anouk, Marilina, Annie, Silvana, Marcello, Yves, Vittorio et Dirk. On voit de quelle manière la notion de « cadre » comme seuil entre différentes strates du réel assure la continuité entre ces histoires… entre deux paraboles d'un certain rapport avec l'art, de l'art destiné à transformer la réalité (s'agissant de « Orientación de los gatos ») et à s'en affranchir (s'agissant de « Queremos tanto a Glenda »). Dans un cas comme dans l'autre, le mot-clé est l'amour : si le narrateur de la première nouvelle veut comprendre sa femme, c'est, argue-t-il, pour mieux l'aimer ; si les narrateurs de la deuxième veulent sublimer Glenda, c'est, se justifient-ils, parce qu'eux, ils l'aiment en plus de « juste » l'admirer. Et dans les deux textes, l'amour suppose la perte et, finalement, la destruction de la réalité… Pour le « je » du couple, sans doute parce que la routine conjugale est jugée incompatible avec la permanence du désir ; pour le « nous » du « núcleo », sans doute parce que la réalité du quotidien est jugée incompatible avec la permanence du fanatisme. Dans cette configuration, qui place réalité et amour dans une relation antagonique d'une telle ampleur, l'art apparaît comme la seule solution pour faire perdurer l'amour. Le passage du « je », de la sphère privée, au « nous », à la sphère publique, coïncide avec une gradation puisqu'on passe d'un assassinat symbolique à un assassinat concret (d'autant plus que cette Glenda est la traduction littéraire d'une Glenda bien réelle)… une gradation qui paraît servir, par le procédé de l'amplification, une continuité argumentative dont la conclusion serait la mise en évidence du mauvais usage de l'art par le destinataire de l'art.

7. Quelle continuité entre « Orientación de los gatos », « Queremos tanto a Glenda » et « Historia con migalas » si la cohérence du premier bloc repose effectivement sur une réflexion méta-artistique depuis la perspective du lecteur et du spectateur comme consommateurs vampiriques et vénéneux ?

8. La réponse n'est pas aisée à trouver dans cette histoire qui ne parle plus ni de l'art ni de son public, mais de deux femmes récemment arrivées

en Martinique et séjournant dans un hôtel à peu près désert. Le maillage s'avère pourtant étroit avec ce qui précède : cette fois, les protagonistes n'ont plus de cadre à franchir pour accéder à une réalité de théâtre ou de cinéma parce qu'elles vivent littéralement dans le décor (il y a évidemment une magnifique plage de carte postale). La réalité n'existe plus tout court. Pas anodin qu'elles soient localisées au bout du monde et sur une île. La réalité n'existe plus parce qu'elle a été éliminée, symboliquement et concrètement, dans les nouvelles d'avant et ici, c'est en toute logique que l'on trouve des meurtrières, les migales du titre, en fuite après avoir assasiné un certain Michael, probablement le mari de l'une d'elles, avant d'abandonner son cadavre au fond d'un puits. « Historia con migalas » prolonge et fusionne « Orientación de los gatos » et « Queremos tanto a Glenda » : il y a de nouveau un « nous » qui a tué un représentant de la plate réalité, en l'occurrence, sans doute de nouveau, de la plate réalité conjugale… pour vivre une passion saphique.

9. Or, le premier bloc paraît s'achever sur une condamnation morale de ces assassins de réalité par art interposé… car loin de jouir d'une forme de supra-réalité une fois la réalité réelle détruite, ils sombrent dans une indéfectible culpabilité – en référence à ces érinyes vengeresses que représentent les voix bourdonnantes de l'autre côté de la cloison du bungalow du couple.

10. Reste maintenant à déterminer quelles continuités entrelacent ce premier bloc et le suivant, constitué par « Texto en una libreta », « Recortes de prensa » et « Tango de vuelta », alors que les frontières de sauts de pages, ce fameux II de la deuxième partie et des récits qui n'ont diégétiquement rien de commun avec ce qui précède, semblent marquer une rupture nette, afficher une radicale discontinuité.

11. Remarquons tout d'abord l'entrée en scène de la réalité réelle, en l'occurrence la réalité historique et politique, dans le recueil. À travers des coordonnées spatio-temporelles certes succinctes, mais hyper-lisibles et ultra-signifiantes, « Texto en una libreta » superpose explicitement l'horreur de l'Argentine de Perón et celle de Videla… et la démonstration met assez clairement en évidence que dans ce monde où certains entrent dans les souterrains du métro de Buenos Aires pour n'en plus ressortir, à jamais « disparus », la réalité réelle a justement cessé d'être la réalité réelle, au bénéfice d'une espèce de surréalité, aussi distortionnée que celle d'un cau-

chemar, où rien n'apparaît plus ni stable ni logique, en dépit de la tentative du narrateur à la première personne de mener une enquête, comptabilité et témoignages à l'appui, pour comprendre et écrire/écrire et donner à comprendre. À croire que pendant que les consommateurs de l'art dénégateurs de réalité délaissaient et annihilaient le social et le politique, d'autres, les boureaux et les assassins en l'occurrence, ont occupé la place pour tout vitrifier dans l'horreur et la terreur. Dans ces conditions, la nouvelle pourrait offrir l'espoir que face aux armes, les lettres s'inquiètent de réalité, plus exactement s'inquiètent de nouveau du réel… à travers cette proto-figure d'écrivain – *proto* parce que pour l'heure, il semble qu'on en soit encore à l'étape d'une réadaptation/d'un réapprentissage à/de la réalité à travers la descente dans les tréfonds de l'histoire et du présent, pour voir et entendre… et à l'étape d'une réadaptation/d'un réapprentissage à/de l'écriture de la réalité à travers la prise de simple notes dans un simple carnet – pour l'instant. Depuis ce volet interprétatif, le lien avec la série des trois nouvelles de la première partie est bel et bien l'art, la question du rapport entre art et réalité et il faudrait en conclure qu'en quelque sorte placé face à ses responsabilités, l'artiste choisirait de s'immerger dans le réel pour y jouer son rôle de témoin, en l'occurrence à travers l'écriture, puisque désormais, dit-il, il connaît « el plan » et « las consecuencias de todo esto para la población de Buenos Aires » (p. 61).

12. Le fait que les protagonistes de « Recortes de prensa » soient deux artistes, un sculpeur et une écrivaine, confirme, d'une part, que l'omniprésente et prégnante dimension méta-artistique assure effectivement une solide continuité entre les cinq premières nouvelles de *Queremos tanto a Glenda*, d'autre part, qu'après avoir examiné le versant des destinataires de l'art dans le premier bloc, il examine bien à présent le versant des créateurs… Et à l'instar de la partie I, la partie II déploie une démonstration en trois temps, avec gradation argumentative dialectique entre chaque nouvelle.

13. Ainsi, tandis que « Texto en una libreta » s'appuie effectivement sur un personnage isolé de proto-écrivain plus ou moins apte à analyser son environnement, mais affichant sa détermination au moment de retourner à la réalité réelle pour, on pouvait l'espérer, y agir depuis et grâce à l'art, « Recortes de prensa » opte pour un duo d'artistes expérimentés et reconnus, représentant significativement, pour l'une, l'écrit, pour l'autre, la matière – sans doute la meilleure combinaison « technique » pour appro-

cher au plus près la réalité réelle et la donner à comprendre et sentir. Les conditions semblent d'autant plus réunies pour qu'ils remplissent leurs fonctions d'artistes dans la cité, par le biais d'une œuvre commune de dénonciation, que la matière sur laquelle ils vont s'appuyer pour travailler ensemble n'est autre que des articles de presse qui évoquent très directement et explicitement les violences commises par le régime dictatorial ayant sévi en Argentine entre 1976 et 1983. Reste à savoir si un effet de contamination de la réalité artistique à part, préservée et lointaine (symptomatiquement les deux protagonistes se rejoignent dans l'espace clos de l'atelier parisien du sculpeur pour collaborer) par la réalité ici et maintenant de leur pays d'origine peut s'opérer *via* cette introduction d'un élément on ne peut plus réel – certains de ces articles ont été tirés de journaux par Cortázar. En fin de compte, outre que le dénouement ne renseigne en rien sur la concrétisation ou non d'un projet qui, comme pour « Texto en una libreta », pourrait bien demeurer à l'état de bonnes intentions, tandis que le sculpteur ne sort jamais de la tour d'ivoire de son atelier, l'écrivaine, elle, sort belle et bien dans l'espace public, la rue, mais pour s'y rendre complice d'une séance de torture et d'un meurtre. Il faudrait alors en conclure que l'artiste ne peut décidément pas aller au réel et que quand il s'y aventure, il ne peut qu'y mal agir faute de connaître et comprendre son environnement. D'ailleurs, la conversation téléphonique finale entre les artistes (qui ne partagent symptomatiquement plus le même espace, celui de la création, et communiquent à distance… comme pour signifier la fragilité et fugacité de cette hypothèse de l'association de la littérature et de la sculpture pour œuvrer dans / pour le réel) laisse clairement entendre que ladite séance de torture et ledit meurtre pourraient bien n'avoir même jamais existé et n'être que le fruit de l'imagination de l'écrivaine, contaminée par l'effet de réel post-lecture de la presse, certes, mais pas de la façon qu'on attendait… La vie des gens de la réalité serait réduite au rang de pure matière première dans laquelle puiser des histoires assez « stimulantes » pour avoir envie de s'y mettre soi-même en scène dans l'imagination à travers ses propres fantasmes.

14. Dans la continuité argumentative de « Texto en una libreta », on en déduit donc que l'espoir de voir l'artiste aller et agir dans le réel reste absolument vain, quelles que soient ses supposées bonnes intentions de départ (liées à sa culpabilité) et quelles que soient ses tentatives de réadaptation et

de réapprentissage à/de la réalité. Il y aurait en quelque sorte incompatibilité par nature entre réalité réelle et réalité artistique.

15. La démonstration prend sa pleine mesure dans la troisième et dernière nouvelle du deuxième bloc, « Tango de vuelta ». Cette fois, le narrateur à la première personne endosse le rôle d'un écrivain amateur infirmier de profession arrivé avec son ambulance sur les lieux d'un « crime passionnel » et se faisant raconter les faits par une Flora, la domestique du couple, en pleine crise d'hystérie. La symbolique associée à la référence médicale est évidemment intéressante – le personnage évolue dans la réalité la plus crue et sa fonction consiste à y apporter soins et réconfort – pour donner à voir la déprédation sur les événements comme d'autant plus abominable… Depuis le récit fragmentaire et chaotique de ce qu'il s'est passé, le personnage devient en effet narrateur et écrivain, déployant sa théorie de la création. Voici comment commence la nouvelle : « Uno se va contando despacito las cosas, imaginándolas al principio a base de Flora […], después esa necesidad barroca de la inteligencia que la lleva a rellenar cualquier hueco hasta completar su perfecta telaraña y pasar a algo nuevo. » (p. 81) Il s'agit donc bien d'aller au réel pour assister à ce qui apparaît juste, en effet, comme de la matière de littérature, de « bonnes » histoires tragiques, d'ensuite voler leurs témoignages aux victimes (« Flora me contó tantas cosas de su vida sin imaginarse que después yo las revisaba despacito entre dos sueños y algunas las pasaba a un cuaderno » [p. 82]), afin de se les raconter à soi-même avant de les écrire tout aussi égoïstement pour soi-même :

> A mí me gusta escribir para mí, tengo cuadernos y cuadernos, versos y hasta una novela, pero lo que me gusta es escribir y cuando termino es como cuando uno se va dejando resbalar de lado después del goce, viene el sueño y al otro día ya hay otras cosas que te golpean en la ventana, escribir es eso, abrirles los postigos y que entren, un cuaderno detrás de otro; yo trabajo en una clínica, no me interesa que lean lo que escribo, ni Flora ni nadie; me gusta cuando se me acaba un cuaderno porque es como si hubiera publicado todo eso, pero no se me ocurre publicarlo, algo golpea en la ventana y así vamos de nuevo, lo mismo una ambulancia que un nuevo cuaderno (p. 81-82).

16. Tout cela avant de passer à autre chose, c'est-à-dire de chercher sa prochaine proie dans la réalité, sa prochaine fiction pour l'imagination et les fantasmes. L'effacement de la frontière entre réalité réelle et réalité fictionnelle génère l'émergence d'un récit enchâssé dont il devient impossible de déterminer ce qu'il reste encore de/au réel… en effet piégé et dévoré méthodiquement par l'« artiste »-araignée. L'argument justificateur sous-

jacent peut se résumer de la façon suivante : il fallait bien que le narrateur-auteur s'en charge puisque personne d'autre, à commencer par l'incompétente et hystérique Flora, n'avait les capacités et n'était en mesure de le faire… *a fortiori* pour hisser la réalité au rang d'histoire grandiose, certainement moins trivialement sordide qu'un banal crime lié à un adultère.

17. Le deuxième bloc s'achève par conséquent sur une rupture radicale entre art et réalité, plus exactement sur une exonération de l'artiste de la moindre responsabilité à l'égard de la réalité. Il semble avoir tous les droits dès lors qu'il accouchera d'une œuvre digne de ce nom.

18. Cela posé, le troisième bloc trouve sa cohérence dans une illustration en *crescendo* de cette thèse.

19. Dans une note explicative à la septième nouvelle, « Clone », un narrateur à la première personne explique ainsi comment il a fait de la simple et banale anecdote de l'adultère (la continuité s'affiche sciemment ici) survenue dans un groupe de choristes amis et interprètes de madrigaux un chef-d'œuvre splendide, inspiré « thématiquement » par Carlo Gesualdo, prince napolitain compositeur de madrigaux et assassin de son épouse qu'il avait surprise avec son amant (qu'il se chargea également de faire tuer) et « techniquement » par l'*Offrande Musicale* de Bach. Démonstration redondante par rapport à « Tango de vuela », mais où le récit cadre a significativement disparu… comme une prothèse didactique dont nous n'aurions plus besoin pour comprendre.

20. Dans la huitième nouvelle, « Graffiti », tout repose sur l'ambiguïté de l'identité de la voix narrative, révélée dans les dernières lignes. Il s'agit finalement non pas, comme on le croyait, du romantique récit de l'artiste homme qui laissait ses dessins sur les murs d'une ville quadrillée par la police et l'armée d'un régime totalitaire en réponse à ceux qu'il avait un jour découverts et qui l'avaient fasciné d'une artiste femme en une sorte de parade amoureuse pimentée par le danger, mais celui, ironique et accusateur, de cette dernière. Où l'on semble comprendre que pour elle, contrairement à lui, englué dans son narcissime, il y avait d'abord un acte subversif à travers cette pratique d'un *street art* militant, qui, significativement, se termine dans l'obscurité d'une prison pour elle, derrière les vitres protectrices d'un café pour lui – derrière lesquelles il l'a vue se faire arrêter et emmener, sans bouger ni broncher. Doit-on interpréter ce retournement final comme la condamnation « morale » d'une certaine pratique de l'art, conçu comme

jeu, dans un contexte qui exigerait pourtant la participation, *a fortiori* quand on descend dans la rue et qu'on écrit sur les murs de la rue ?

21. Le troisième bloc a-t-il, en somme, vocation à dresser des portraits d'artistes contre-exemplaires dans leur appréhension et instrumentalisation de la réalité – et, par le jeu des continuités, tous ceux qui avaient peuplé le bloc 2 ?

22. C'est effectivement ce qu'il semble falloir en conclure à la lecture de la neuvième nouvelle, « Historias que me cuento », à interpréter comme une caricature de ce qui précède puisque cette fois, le récit que le narrateur se raconte à lui-même, quand il dort seul ou quand sa femme a plongé dans le sommeil avant lui et que, donc, il s'ennuie dans le lit conjugal, n'a guère plus de valeur que le scénario d'un film pornographique basique où il s'imagine en camionneur viril sillonnant les routes et prenant à son bord de jeunes et jolies auto-stoppeuses pour divers ébats sexuels. La justification de l'hyperesthétisation qui ferait en quelque sorte œuvre en soi/par soi, avec les exonérations que cela suppose parce que l'art aurait tous les droits, masquant en réalité juste de pitoyables fantasmes… Et à travers cette nouvelle et la lecture que nous en donnons, on voit clairement apparaître une continuité tissée avec le premier bloc *via* le lien avec « Orientación de los gatos », qui, finalement, c'est-à-dire derrière le vernis culturo-intellectuel, ne parlait pas d'autre chose que l'ennui dans la routine conjugale et de la nécessité de fantasmer l'autre/sur l'autre. La condamnation des représentations proposées dans le premier bloc se renforcerait d'autant plus à présent, par le biais de ce maillage…, et, à bien y regarder, de toute une série d'autres (par exemple le motif de l'araignée dans « Historia con migalas » et « Tango de vuela »), insoupçonnées au départ, en particulier autour de la singulatisation et catégorisation entre narrateurs à la première personne du singulier, à la troisième personne du singulier et à la deuxième personne du pluriel, qui agglomèreraient des nouvelles entre elles au-delà de leur position dans le recueil et de la linéarité classique de la lecture, *a fortiori* coordonnée par la suite I, II et III.

23. Jusque-là, donc, *Queremos tanto a Glenda*, un volume publié alors que Cortázar était dans ce que la critique a désigné comme sa période « engagée », celle d'un éveil brutal et finalement d'une conscientisation active à la réalité sociale, politique et historique, dresserait une galerie, en trois triptyques continus et complémentaires, de contre-modéliques artistes

et destinataires de l'art pour tracer progressivement les contours, par antonymie, de nouveaux modèles.

24. Au détail près, non négligeable, que justement, l'anthologie ne présente pas la continuité d'un triple triptyque – trois parties composées chacune de trois nouvelles –, mais deux triptyques et un quadriptyque. La dernière nouvelle de la dernière partie, « Anillo de Moebius » crée/semble créer une abrupte discontinuité en brisant l'équilibre de l'ensemble. Ce qui incite d'autant plus à se demander si l'obsessionnel questionnement sur le rapport entre art et réalité y est également présent et, le cas échéant, comment. Pour parachever la démonstration ou la contredire ?

25. Concernant la diégèse, elle s'accroche sans ambiguïté au fil tendu depuis le début, de façon particulièrement étroite avec « Tango de vuenta » et la nouvelle qui précède immédiatement, « Historias que me cuento » : un narrateur (s')y raconte avec force détails crus et une infinie complaisance, la tragédie de Janet, une jeune touriste anglaise en vacances en France, violée puis tuée par Robert, un vagabond. Le tout s'achevant par l'arrestation de l'homme, sa condamnation à mort et, finalement, non pas son exécution, mais son suicide… parce qu'alors qu'il attend entre les murs de sa prison, l'esprit de sa victime vient le hanter, l'appeler à elle pour qu'il vienne la rejoindre et que leurs âmes fusionnent dans l'amour. Grandiloquant final (« allí seguramente alguna vez al término del tibio balanceo en olas cristales una mano alcanzaría la mano de Janet, sería al fin la mano de Robert. » [p. 162]) qu'une appréhension dans la continuité des neuf autres nouvelles donne semble-t-il nécessairement à lire au second degré, comme une parodie cruelle d'une de ces histoires déplorables que l'on se raconte à soi-même… avec les ingrédients d'une monstruosité des personnages finalement relative en rapport avec celle, exponentielle, de qui raconte et écrit. Les premières lignes du texte disent clairement le positionnement et l'« intention » du narrateur, littéralement la prise de possession de l'histoire de cette femme (elle devient sa chose à lui), avec une écriture qui, d'une certaine façon, mimétise d'entrée de jeu le futur viol (« […] Janet pasaba como una mancha rubia, un tintineo de metal […], el pelo largo ofrecido al aire que su cuerpo rompía y alteraba, liviano mascarón de proa hundiendo los pies en el blando ceder alternado de los pedales, recibiendo en la blusa la mano de la brisa apretándole los senos… » [p. 145]) et une argumentation que l'on peut résumer de la manière suivante : vierge, Janet a résisté à Robert parce qu'élevée dans un collège religieux puritain et

effrayée par les récits fantasmatiques de ses amies au sujet de la sexualité, elle n'aurait pas compris que les intentions de l'homme – trop rudimentaire intellectuement et trop malmené par une vie d'exclusion et de privations pour pouvoir s'exprimer – n'étaient pas mauvaises, au contraire. Ce qu'elle découvre, quand son âme achève un processus de nettoyage/déconditionnement (on parle d'étapes depuis « el estado cubo » [p. 153]) de ses savoirs et croyances hérités, c'est que Robert l'aimait et ne l'a violée que parce qu'elle a mal réagi… et, *in fine*, elle n'aspire plus qu'à une chose : rejouer la scène en étant à présent prête pour lui. Le scénario femme violée tombant folle amoureuse de son violeur et se comportant telle une chienne en chaleur jusqu'à ce qu'elle parvienne à le ramener à elle pour qu'il la possède enfin comme il se doit paraît effectivement constituer la pièce maîtresse d'un édifice argumentatif destiné à condamner la tentation de l'abstaction hors du réel… car elle ne pourrait conduire qu'à des déprédations de plus en plus abominables contre la réalité. La position de texte surnuméraire de « Anillo de Moebius » ne servirait qu'à renforcer l'impact de cette conclusion et assurerait solidement sa portée à l'ensemble du recueil avec la référence à cette anneau de moebius qui rattacherait la dernière nouvelle à la première. Tandis que le narrateur de « Orientación de los gatos » ne s'accommodait à l'évidence plus de la seule réalité de sa femme, Alana, qu'il éliminait progressivement au bénéfice de son seul fantasme/viol d'elle (« mirándola escuchar nuestros discos de Bártok, de Duke Ellington, de Gal Costa, una transparencia paulatina me ahondaba en ella, la música la desnudaba de una manera diferente, la volvía cada vez más Alana porque Alana no podía ser solamente esa mujer que siempre me había mirado de lleno sin ocultarme nada. Contra Alana, más allá de Alana, yo la buscaba para amarla mejor » [p. 12]), le narrateur de « Anillo de Moebius » ne semble pas pouvoir s'en tenir à la seule réalité des événements qui ont conduit à l'assassinat de Janet tels qu'ils furent raconter dans les journaux à l'époque. Car en l'occurrence, la différence entre les deux nouvelles tient à ce que la seconde s'appuie sur des faits bien réels : Janet Marshall, une institutrice britannique pratiquant le cyclotourisme en France au cours de l'été 1955, fut tuée le 28 août par Robert Avril, un vagabond, qui, au moment de son passage aux aveux, raconta avoir étranglé la jeune femme avec une cordelette qu'il avait dans sa poche parce qu'elle repoussait ses avances. Tandis que dans un cas, le féminicide demeure à l'état de fantasme depuis une matière strictement fictionnelle, dans l'autre, la matière est bien strictement réelle et

devient l'objet d'un fantasme atroce… – dans un cas comme dans l'autre avec toujours le même argument : l'amour. C'est parce qu'ils aimaient et, même, voulaient aimer encore plus, que ces hommes ont tué, symboliquement et concrètement, une femme.

26. La boucle paraît bouclée avec une argumentation certes extrême, mais « justifiée » eu égard, pense-t-on, à la nature et l'intensité de la condamnation formulée.

27. À ceci près que « Anillo de Moebius » affiche en exergue un paratexte auctorial, clairement établi comme tel (avec le retrait à droite, le recours à l'italique et une citation d'un auteur tiers), fort troublant. Il y a d'abord ce « *In memoriam J.M. y R.A.* », qui laisse entendre qu'il s'agit de rendre hommage à la victime, mais aussi à son bourreau… et il y a ensuite le fragment du premier roman de l'écrivaine brésilienne Clarice Lispector, Près du cœur sauvage (« Imposible explicarlo. Se iba apartando de aquella zona donde las cosas tienen forma fija y aristas, donde todo tiene un nombre sólido e inmutable. Cada vez ahondaba más en la región líquida, quieta e insondable donde se detenían nieblas vagas y frescas como las de la madrugada. » [p. 145]) qui laisse clairement entendre qu'il y a des choses qui ne s'expliquent pas et qui, donc, ne se jugent pas – elles se trouvent en quelque sorte par-delà bien et mal. La déduction s'impose : la nouvelle à lire devient une illustration de cette thèse de celui qui devient une instance de narrateur-auteur et il faut bel et bien la lire au pied de la lettre, au premier degré. Le passage par le viol était une nécessité absolue pour que Janet soit rendue à elle-même, à sa véritable nature, et Robert n'a été qu'un instrument mis à son service, pour son bien. Là, nous sommes davantage que troublés, *a fortiori* si l'on précise, entre autres distorsions « coupables », que l'auteur a justement ajouté le viol à l'histoire de sa Janet de littérature. Dans la réalité, Robert l'avait violentée et tuée, mais pas violée. Dans la réalité, Robert n'a pas été condamné à mort, mais à la prison à vie. Dans la réalité, Robert ne s'est pas suicité, mais est mort de vieillesse. Dans la réalité, Janet n'avait pas 19 ans, mais 29 ; Robert n'avait pas 25 ans, mais 43. Évidemment plus crédible pour évoquer en une longue description la « splendide » virginité déflorée au cours d'un viol. Plus crédible et certainement plus « sexy ». Troublés, mais finalement peu étonnés quand on se souvient d'une autre continuité, celle du viol, symbolique et concret, toujours présenté comme bienfaisant, tissée entre les œuvres de Cortázar bien au-delà du seul *Queremos tanto a Glenda*. Entre autres exemples, on peut mentionner *Rayuela*,

Libro de Manuel (Andrés Favat viole Francine : « Y algo nuevo nacía en su llanto, el descubrimiento de que no era insoportable, que no la estaba violando aunque se negara y suplicara, que mi placer tenía un límite ahí donde empezaba el suyo y precisamente por eso la obstinación en negármelo, en rabiosamente arrancarse de mí y desmentir lo que estaba sintiendo, la culpa, mamá, tanta hostia, tanta ortodoxia », la nouvelle « Siestas », de *Último round* (1969) et la nouvelle « Las armas secretas » du recueil éponyme.

28. Si l'on se rend à l'évidence, c'est-à-dire en refusant de faire de la dénégation ou, comme c'est presque systématiquement le cas des lecteurs et lectrices, des critiques hommes et femmes (Lepage, 2025), en refusant de donner à l'auteur l'absolution parce que son talent surpasse toute considération morale et éthique, cette dixième nouvelle remet en cause l'ensemble du système d'interprétation que semblait construire la continuité dans *Queremos tanto a Glenda*. Elle se retrouve paradoxalement renforcée dans une démarche systématique d'auto-justification, d'auto-légitimation et d'auto-exaltation des artistes et des spectateurs-artistes : la réalité quotidienne (dans la sphère privée et publique) n'étant guère intéressante, il faut bien que l'artiste, professionnel ou amateur, l'enchante pour pouvoir l'aimer, il faut bien qu'il en fasse l'objet d'un travail extrême, le viol et la violence, pour la sortir d'elle-même, la révéler à elle-même par-delà sa banalité et sa sordidité.

29. Désastreuses discontinuités, continuités et rétro-continuités, en effet… car *Queremos tanto a Glenda* propose bien, à travers une infinité de jeux d'échos, des combinaisons démultipliées pour rapprocher les textes entre eux, d'une manière ou d'une autre, soit 362 880 versions possibles de l'anthologie (en ne tenant en compte que des 9 premières, pour laisser à « Anillo de Moebius » sa position de conclusion « magistrale »)… amusantes et stimulantes, mais inutiles, finalement, puisqu'elles disent toute la même chose, cette même chose monstrueuse. Justement : tout cela relève du fantasme intellectuel et créatif qui, ne s'embarrassant pas des « détails », fait allègrement fi de la réalité réelle puisque l'important est semble-t-il d'observer le geste de l'artiste et d'intégrer le club des privilégiés qui l'aiment, qui l'aiment tant.

Bibliographie

CORTÁZAR Julio, *Libro de Manuel* (1973), en *Obras Completas I*, p. 865-1232, Barcelona RBA.

___, *Queremos tanto a Glenda* (1980), Punto de Lectura, 2015.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont, 1982.

LABARTHE Lucrecia, « Algunas reflexiones sobre Anillo de Moebius de Julio Cortázar », Blog Riqueza abandonada – entrée du 26/11/2014. https://riquezaabandonada.blogspot.com/2014/11/algunas-reflexiones-sobre-anillo-de.html

LEPAGE Caroline, « L'excès et ses justifications : le cas de "Anillo de Moebius" de Julio Cortázar », *L'excès, Congrès SoFHIA, APEF, AFUE*, Grenade, Éditions Comares, à paraitre courant 2025.

PREGO Omar, *La fascinación de las palabras*, Alfaguara, 1997.

PULEO Alicia, « La sexualidad fantástica », *Coloquio international – Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, 1986, p. 203-212.

___, *Cómo leer a Julio Cortázar*, Gijón, Ediciones Júcar, 1990.

ȚĂRANU Ilianca, «La Dualidad fantástica: El Anillo De Moebius de Julio Cortázar», *Lejana, Revista Crítica De Narrativa Breve*, 4. 2012, doi:10.24029/lejana.2012.4.39