

Rayuela selon Cortázar : de l'expérience métaphisique à la réception du lecteur

Rios Castano, V.

Published PDF deposited in Coventry University's Repository

Original citation:

Rios Castano, V 2019, 'Rayuela selon Cortázar : de l'expérience métaphisique à la réception du lecteur', *Crisol*, vol. 8, pp. 1-25.

ISSN 2678-1190

Publisher: CRIIA Université Paris Nanterre

Published under the Open Journal System (OJS)

Copyright © and Moral Rights are retained by the author(s) and/ or other copyright owners. A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study, without prior permission or charge. This item cannot be reproduced or quoted extensively from without first obtaining permission in writing from the copyright holder(s). The content must not be changed in any way or sold commercially in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

***Rayuela* selon Cortázar : de l'expérience métaphysique à la réception du lecteur**

VICTORIA RÍOS CASTAÑO
COVENTRY UNIVERSITY (RU)
ad1508@coventry.ac.uk

1. Sans *Rayuela*, une œuvre écrite car Julio Cortázar ne pouvait ni la danser ni la projeter comme une action spirituelle ou physique, Cortázar se serait probablement jeté dans la Seine. À cette période de sa vie, l'écrivain se plongeait dans des lectures anthropologiques et spirituelles sur la religion tibétaine, le bouddhisme Zen et le Védanta, lectures qui l'ont amené à se rendre compte que, dans l'histoire occidentale, l'être humain a emprunté le mauvais chemin. Quand il termina d'écrire un premier épisode, devenu le long chapitre « del tablón », dans lequel Oliveira et Traveler jouent avec Talita en la faisant traverser le vide d'une fenêtre à l'autre sur une planche, Cortázar décida d'intituler ce nouveau « anti-roman », qui « dé-crit » plus qu'il n'écrit, *Mandala*. Ce qu'il ne fit finalement pas, pensant à son lectorat. Il comprit qu'il n'avait pas le droit d'exiger de lui ce type de connaissances qu'il avait acquises au sujet de l'ésotérisme bouddhique ou tibétain et il « dé-sacralisa » le titre, le transformant en une modeste marelle, symbole de jeu et de quête que tout Argentin peut comprendre. Dans les mois qui suivent la publication de l'œuvre, Cortázar est surpris : les lecteurs de *Rayuela* ne sont pas de la même génération que lui – qui approche de la cinquantaine. Ce sont des jeunes touchés au plus profond de leur être par cette angoisse et cette insatisfaction métaphysique, ce répertoire de questions sans réponse, cette secousse émétique et féroce par laquelle *Rayuela* appelle à un désordre nécessaire. Cortázar commence avec certains de ces jeunes des conversations épistolaires, il établit des dialogues autour d'un café alors qu'il est dans un avion, moyen de transport dans lequel il se consacre à la lecture et répond à de nombreuses lettres qu'il reçoit et auxquelles il attache plus d'importance qu'à toute recension ou article de presse publié à son sujet. Cortázar était ainsi, il ne se considérait pas comme un écrivain professionnel, mais comme un amateur passionné, ce qui ne l'empêchait pas de reconnaître les mérites de *Rayuela* : c'était le livre qu'il aurait emmené avec lui sur une île déserte.

2. Tout ce qui précède n'est pas un pastiche d'idées ou d'opinions inventées. Il s'agit d'un court paragraphe qui tisse des correspondances entre de nombreuses déclarations de Cortázar au sujet de son roman, exprimées dans des lettres, des cours de littérature qu'il a dispensés et des entretiens. Tous ces documents, et bien d'autres encore, qui nous rapprochent de l'écrivain et nous permettent d'obtenir des informations de première main sur *Rayuela* se trouvent aussi bien en format papier que numérique. Ainsi, la traductrice Aurora Bernárdez, première épouse de Cortázar et exécutrice testamentaire de son œuvre, et le philologue Carles Álvarez Garriga ont édité *Clases de literatura: Berkeley, 1980* (2013), la transcription d'un cours de littérature que l'écrivain a dispensé à l'automne de la même année, ainsi que cinq volumes de lettres que Cortázar a rédigé entre 1955 et 1984. Le deuxième volume de cette correspondance, dans l'édition augmentée de 2012, fournit une somme de détails sur le processus d'écriture du roman. Cortázar les expose, depuis sa lettre du 17 décembre 1958 à son ami Jean Barnabé, jusqu'à la réception du premier exemplaire de l'ouvrage, envoyé par son agent littéraire et ami Francisco Porrúa, le 26 juillet 1963. Ici, comme dans d'autres volumes postérieurs, particulièrement le troisième et le quatrième, Cortázar dévoile à ses amitiés, parmi lesquelles figurent des critiques littéraires, par exemple Graciela de Sola, et des traducteurs, comme Gregory Rabassa, ses réflexions sur la réception du roman ou sur les raisons pour lesquelles il l'a écrit. Quant aux autres ressources numérique, il faut impérativement renvoyer au « Fondo Julio Cortázar » conservé à l'Université de Poitiers et qui comporte plus de deux cents entretiens numérisés dans les dossiers 25, 26, 27 et 28¹.

3. Grâce aux données dont nous disposons, l'objectif de cette brève étude est d'exemplifier comment on peut faire « parler » Cortázar, d'exposer ses déclarations sur *Rayuela*. Ainsi, nous tâcherons de reconstruire une vision de Cortázar sur son roman et d'analyser ses déclarations épistolaires sur son nouveau projet, que nous jalonnerons des commentaires apportés par l'auteur lui-même dans de nombreuses interviews². Nous aborderons le

1 Le lecteur peut également visionner l'entretien télévisé de Joaquín Soler Serrano dans l'émission « A fondo » de 1977. Nous citons aussi – même si ces entretiens ne sont pas numérisés – trois publications d'un grand intérêt : Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar* ; Evelyn Picon Garfield, *Cortázar por Cortázar* ; Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras: Conversaciones con Julio Cortázar*.

2 Il existe une étude récente qui a traité la manière dont Cortázar se réfère à la composition de *Rayuela* dans ses lettres : il s'agit de celle de Raquel Thiercelin-Mejías, « La *Rayuela* de Julio Cortázar a través de su correspondencia ».

parcours créatif – les problèmes rencontrés, de la genèse à la dernière lecture de l'œuvre –, les motivations et intentions de Cortázar ainsi que les opinions exprimées par l'auteur lui-même quant au roman – au sujet de l'intrigue et des techniques – et à sa réception.

4. La rédaction de *Los premios*, publié en 1960, loin d'exaspérer ou d'épuiser Cortázar, le laissant sans force ni envie pour continuer à « escribir largo » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 137), le dynamise au contraire et l'encourage à se lancer dans un nouveau et ambitieux projet d'expérimentation littéraire. En décembre 1958, faisant le point sur ses projets pour l'année à venir, Cortázar souligne qu'en plus d'avoir « un montón de cosas *en chantier*, algunas bastante terminadas y otras en estado de proyecto o borrador », il désire :

[...] escribir otra, más ambiciosa, que será, me temo, bastante ilegible; quiero decir que no será lo que suele entenderse por novela, sino una especie de resumen de muchos deseos, de muchas nociones, de muchas esperanzas y también, por qué no, de muchos fracasos. Pero todavía no veo con suficiente precisión el punto de ataque, el momento de arranque; siempre es lo más difícil, por lo menos para mí (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 178).

5. La reproduction de cette citation nous sert ici à mettre en évidence les réflexions critico-littéraires que Cortázar exprime autour de son œuvre ainsi que ses intentions au moment de commencer l'un de ses textes. Deux lettres dans lesquelles il réfléchit au tournant qu'il souhaite faire prendre à une nouvelle narration nous interpellent : celles envoyées à Barnabé, en juin 1959, et à Speratti Piñero, en octobre 1961. Dans cette dernière – rappelons qu'elle a été écrite en réponse à la critique défavorable de *Los premios* formulée par son amie –, l'écrivain lui révèle que ce roman lui a servi de pont afin de « pisar firme en este nuevo territorio en el que cre[e] que [se va] a quedar para siempre » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 255). Cortázar se sent pleinement convaincu du fait que :

Terminados, los cuentos fantásticos. La cuota está completa. Si vuelvo a escribir alguno será también en otro plano, con otros fines. ¿Cómo es posible no darse cuenta de que después de "El perseguidor" ya no está uno para invenciones puramente estéticas? (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 255-256)

6. Il ne s'agit pas simplement de rompre avec le genre qu'il avait en majorité cultivé jusqu'alors et pour lequel il commence à être reconnu, il s'agit aussi d'une posture esthétique et idéologique, comme il en poursuit l'explication dans sa lettre à Speratti Piñero : « No me crea mordido por

ningún bicho dialecto-materialista. Nada de eso. Simplemente estoy más viejo, y descubro cosas que pasan en torno a mí y que cuentan más que las invenciones puras » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 256).

7. Maintenant, si nous analysons rétrospectivement sa lettre à Barnabé de 1959, qui pourrait s'apparenter à un essai, du fait de la manière dont l'auteur aborde le thème de l'œuvre et de sa capacité en tant qu'écrivain à la créer, nous pouvons y trouver les clés pour interpréter les « choses » que Cortázar avait découvertes au fur et à mesure et qui « comptaient » le plus pour lui : « Cada vez me gustan menos las novelas, el arte novelesco tal como se lo practica en estos tiempos », prévient-il. C'est d'ailleurs pour cette raison, ajoute-t-il, que « [l]o que est[á] escribiendo ahora será (si lo termin[a] alguna vez) algo así como una antinovela, la tentativa de romper los moldes en que se petrifica ese género » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 187). Cortázar était, en d'autres termes, disposé non seulement à se dégager des genres antérieurs, comme celui des contes fantastiques, mais aussi à casser les codes de genres comme ceux du roman. Selon lui, le roman « psychologique », dans lequel des auteurs comme Michel Butor et Nathalie Sarraute explorent minutieusement leurs personnages, a touché à sa fin. Il est donc nécessaire pour Cortázar de : « arrancar en otra dirección [...] porque los únicos héroes y místicos interesantes son los vivientes », car « la novela, como la poesía, el amor y la acción, deben proponerse penetrar en [una fabulosa realidad reconquistable] » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 188).
8. L'auteur poursuit son raisonnement théorique en faisant allusion à Rimbaud, Nerval et Joyce, comme autant d'auteurs qui se sont lancés dans l'art de « quebrar esa cáscara de costumbres y vida cotidiana » et qui, d'une certaine façon, ont essayé de répondre à la question que Cortázar se pose avec sa nouvelle œuvre : « ¿Cómo escribir una novela cuando primero habría que des-escribirse, des-aprenderse, partir *à neuf*, desde cero, en una condición pre-adamita, por decirlo así? » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 188). Afin de répondre à une telle question, l'écrivain se retrouve en terre inconnue puisque « las herramientas » dont il s'est servi pour écrire des contes ne lui servent pas pour ce travail de « des-escribirse » ou de « des-aprenderse³ ».

3 Rappelons que Cortázar avait déjà écrit un bref essai théorique sur le roman intitulé « Situación de la novela » dans la revue *Cuadernos Americanos*, 1950. C'est également dans ces dates-là que Cortázar a livré une bataille personnelle théorique autour de la question du genre romanesque quand, vers 1947, il complète son essai « Teoría del túnel.

9. Cette envie de révolutionner ou de se soulever contre la littérature grâce à la « des-écriture » ou la destruction du langage sera une constante à laquelle Cortázar fera allusion dans de nombreuses interviews, depuis celles accordées dans les années 60 à Luis Harss et Sara Castro-Klarén jusqu'à celles de la fin des années 70 menées par Orlando Castellanos et José María Bermejo⁴. Nous retenons en particulier la dernière du fait de la clarté avec laquelle Cortázar s'exprime à ce sujet. Face à des auteurs qui, selon lui, « usan el lenguaje tal como existe ahí, como un instrumento heredado », c'est-à-dire sans se rendre compte que « ese lenguaje está cargado de una tradición, de una historia, de un contexto », lui, en tant qu'écrivain-créateur, a donné l'impulsion pour « abr[ir] un nuevo capítulo de la lengua » (Bermejo, 1997 ; 9). Son œuvre *Rayuela* est ainsi devenue une première tentative d'anti-roman, poursuit Cortázar, dans laquelle :

El desconyuntamiento lingüístico [...] no es gratuito. Yo no he escrito ni una línea que pudiera ser gratuita, cosas que no pudiera comunicar. ¿Cómo salvar al lenguaje de su corrupción significativa? Yo no conozco otro camino que el marcado por Leonardo da Vinci: « Ostinato rigore ». Las palabras a veces son como alimañas que se deslizan en la prosa o en la poesía, y hay que matarlas [...]. En *Rayuela* se dice que escribir es simplemente desescribir: escribir, y en el trabajo que sigue o en el mismo trabajo, eliminar (Bermejo, 1977 ; 9)⁵.

10. Dans sa lettre à Barnabé, Cortázar affirme également qu'en tant qu'auteur, il s'est senti obligé de jouer avec loyauté, de prendre des risques et de laisser derrière lui ce qui s'avérait dorénavant trop facile pour lui. Il soutient à cet égard que le temps était venu pour lui de s'éloigner de la création de contes fantastiques pour lesquels, reprenant l'expression de Rimbaud, il écrit : « *je tiens le système* » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 188). Tout en sachant qu'il court le risque d'infliger aux lecteurs de ses contes : « una amarga desi-

Notas para la ubicación del surrealismo y el existencialismo ». Il est inclus dans Julio Cortázar, *Obras completas VI: obra crítica*. Curieusement, dans le prologue de ce texte, Yurkievich indique qu'il existerait une application théorique de plusieurs des idées exposées par Cortázar dans la composition de *Rayuela*. Consulter à cet égard : « Un encuentro del hombre con su reino », *ibid.*, p. 15-30.

- 4 Pour plus d'informations sur la façon dont Cortázar se sert de *Rayuela* pour détruire le roman traditionnel et questionner le langage, son insidieuse déviation du sens classique, nous renvoyons le lecteur à Harss, 1996 ; 285-288 ; à Castro-Klarén, 1980 ; 27 ; à Castellanos, 1989 ; et Campanella, 1981 ; 40, 42-43.
- 5 Cortázar répète cette même théorie, l'idée de créer un roman dés-écrit, qui contienne un contre-langage, de la bouche de Morelli et Oliveira. Pour plus de détails, nous pouvons lire l'interprétation que Carlos Fuentes réalise sur la dés-écriture de Cortázar (*in* Ortega et Yurkievich, 1991 ; 703-706).

lusión si alguna vez termino y publico esto en que estoy metido⁶ » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 188), Cortázar est déterminé à prendre un nouveau départ. Dans sa lettre à Barnabé, il parle d'en finir avec le roman tel qu'on le connaît, de renoncer « a un mundo estético para tratar de entrar en un mundo poético » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 188), qu'il définit comme un acte grâce auquel il doit se libérer de l'organisation d'une œuvre afin de « desestructurarse », « acabar con los sistemas y las relojerías » et de participer « en la raíz que prescinde de órdenes y sistemas⁷ » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 188).

11. Cortázar ajoute à cette lutte contre le langage et la structure traditionnelle du roman ce qu'il appelle, dans ses cours de Berkeley, ce « gran combate que libra el escritor consigo mismo », pour ne pas tomber dans le piège des romans psychologiques, mais pour réaliser une « indagación lenta [...] sobre el hombre » (Cortázar, 2013 ; 20). Cette nouvelle tentative littéraire lui ouvre les portes de ce qu'il appelle sa seconde étape d'écrivain, la « métaphysique », qui va se développer tout au long de la création de *Los premios* et de *Rayuela*⁸. Alors qu'au cours de sa première étape, il se demande s'il sera capable de « presentar y tener un poco las riendas mentales y sentimentales de un número de personajes », dans la seconde, il se propose de formuler « todo lo que en ese momento podía poner en [el] campo de búsqueda e interrogación » (Huasi, 1971 ; 21).

6 Comme exemples de la popularité internationale que Cortázar avait gagnée grâce à ses contes, nous pouvons citer ceux à suivre. Cortázar commente à Blackburn en novembre 1959 que se sont publiés en France ses contes dans de nombreuses revues comme « Lejana » dans *Preuves* et « Circe » dans *La Table Ronde*, *ibid.*, p. 197. Aux États Unis, certains de ses textes avaient été publiés dans la revue de la *Panamerican Union*. « El primero les gustó tanto », écrit-il, « que dos meses después me pidieron otro [...], es decir que a cierto público de allá le caen bien mis cuentos », *ibid.* Cortázar est également conscient de sa popularité grandissante dans son pays. Il écrit d'ailleurs à sa traductrice française, Laure Guille-Bataillon, en décembre 1959 : « Aquí en B.A. me encontré con ese raro monstruo llamado celebridad. Una celebridad restringida y de minorías –gracias a Dios– pero no por eso menos palpable y sorprendente [...]. Todos los días me entero de cómo se me lee, se me sigue y se me cita » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 204). Ce même mois, il explique aussi à son ami Barnabé que sa célébrité naissante a changé jusqu'à l'attitude de ses éditeurs : « Aquí en Buenos Aires me encontré con un airecillo de celebridad que empieza a traducirse en las amplias sonrisas de Sudamericana S.A. Están encantados con las reseñas de los diarios y revistas » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 201).

7 Cortázar poursuit sa lettre en affirmant qu'il a déjà commencé à écrire de cette façon, bien que timidement, avec « El perseguidor ».

8 Dans une interview avec Julio Huasi, Cortázar a recours à la métaphore suivante pour relier les deux œuvres et décrire son évolution en tant qu'écrivain : « Todo árbol, cuando se desarrolla, puede dar una rama que no sea tan excelsa como otras anteriores. Pero *Rayuela* no hubiera sido posible sin *Los premios* » (Huasi, 1971).

12. Aller à la rencontre personnelle de la métaphysique est une attitude que Cortázar aurait vu culminer précisément grâce à *Rayuela*, comme cela est perceptible dans ses propos dans quelques interviews, par exemple celle accordée à Margarita García Flores en 1967 : « *Rayuela* es un poco una síntesis de mis diez años de vida en París, más los años anteriores » (García Flores, 1967 ; 10-11). Dans ce sens, il lui raconte :

[en *Rayuela*] hice la tentativa más a fondo de que era capaz en ese momento para plantearme en términos de novela lo que otros, los filósofos, se plantean en términos metafísicos. Es decir, los grandes interrogantes, las grandes preguntas. [...] Lo que en *Rayuela* se dice –muy grosso modo– es que hasta que no hagamos una crítica profunda del lenguaje de la literatura no podremos plantearnos una crítica metafísica, más honda sobre la naturaleza humana (García Flores, 1967 ; 10-11)⁹.

13. Cortázar décide d'incarner cette critique métaphysique dans le personnage d'Horacio Oliveira, l'*alter ego* soumis à une angoisse constante « que lo obliga a interrogarse sobre algo más que su vida cotidiana y sus problemas cotidianos » (Cortázar, 2013 ; 21). Il mettra dans ce personnage ses propres peurs en tant qu'homme « que está asistiendo a la historia que lo rodea, a los fenómenos cotidianos de luchas políticas, guerras, injustificadas opresiones¹⁰ », un homme qui, tout comme lui, aspire à connaître « la clave central » : « el centro que ya no sólo es histórico, sino filosófico, metafísico, y que ha llevado al ser humano por el camino de la historia que está atravesando, del cual nosotros somos el último y presente eslabón¹¹ » (Cortázar, 2013 ; 22).
14. Cortázar expose cette théorie, d'une façon qui semble même plus élaborée, dans des conversations comme celles qu'il aura avec Evelyn Picon Garfield et Orlando Castellanos à la fin des années 70, après avoir réfléchi, échangé et lu toute une série de textes sur le roman. Cortázar explique à

9 L'une des études les plus rigoureuses sur la manière dont Cortázar aborde le thème de la métaphysique au sein de *Rayuela* n'est autre que celle de Domenic Moran intitulée *Questions of the Liminal in the Fiction of Julio Cortázar*.

10 Il avoue même à Ernesto González Bermejo que *Rayuela* est pour lui un « gran exorcismo », en ce sens que « si [...] no hubiera escrito *Rayuela* probablemente [se] habría tirado al Sena », *Conversaciones con Cortázar*, *op. cit.*, p. 94). Il suggère également, dans une interview de 1968 avec Rita Guibert, cette connexion entre son état mental et le roman comme exutoire quand il affirme : « escribí *Rayuela* porque no podía bailarla, escupirla, clamarla, proyectarla como acción espiritual o física a través de algún inconcebible medio de comunicación », Rita Guibert, « Entrevista con Cortázar ».

11 Cortázar s'exprime dans les mêmes termes lors de son entretien avec Luis Harss (1966 ; 298-299).

Picon Garfield, parlant aussi bien de ses motivations que de ses intentions au sujet de son œuvre en général, et de *Rayuela* en particulier, qu'il n'a jamais prétendu changer la réalité avec ses livres : « Mis libros no son funcionales en ese sentido ». Il est toutefois vrai que, grâce à *Rayuela*, il formule l'une de ses convictions profondes :

[...] estamos embarcados en una vía, en un camino equivocado. Es decir que la humanidad se equivocó de camino. Estoy hablando sobre todo de la humanidad occidental porque de la oriental no sé gran cosa. Embarcados en un camino históricamente falso que nos está llevando directamente a la catástrofe definitiva, a la aniquilación por cualquier motivo: bélico, polución del aire, contaminación, cansancio, suicidio universal, lo que tú quieras. Entonces, en *Rayuela* sobre todo, hay ese sentimiento continuo de estar en un mundo que no es lo que debería ser [...]. Yo creo que es un libro profundamente optimista porque Oliveira, a pesar de su carácter bronco, como decimos los argentinos, sus cóleras, su mediocridad mental, su incapacidad de ir más allá de ciertos límites, es un hombre que se golpea contra la pared, la pared del amor, la pared de la vida cotidiana, la pared de los sistemas filosóficos, la pared de la política. Se golpea la cabeza contra todo eso porque es un optimista en el fondo, porque él cree que un día, ya no para él pero para otros, algún día esa pared va a caer y del otro lado está el « kibutz del deseo », está el reino milenario, está el hombre verdadero, ese proyecto humano que él imagina y que no se ha realizado hasta este momento (Picon Garfield, 1978 ; 20).

15. Il admet que c'est le livre « que más [le] gusta » dans une large mesure du fait de sa thématique métaphysique et aussi parce qu'il :

cuestionaba muchas cosas: cuestionaba el lenguaje; cuestionaba todo el itinerario equivocado de la civilización occidental, buscaba respuesta a las grandes preguntas: qué somos, a dónde vamos, cuál es nuestro verdadero centro, qué estamos haciendo en esta vida¹² (Castellanos ; 1989).

16. Dans sa réflexion personnelle, Cortázar constate que cette implication qu'il cherchait chez le lecteur et qu'il entend comme un aspect positif du roman entre en conflit avec un autre aspect négatif qu'il est capable à ce moment-là, c'est-à-dire à la fin des années 70, d'apprécier avec clairvoyance. *Rayuela* est « un libro excesivamente individualista » car, comme il continue de l'expliquer :

Es la historia de un personaje, sobre todo, y algunos que giran en torno a él, que están metidos en sí mismos, no tienen ningún sentimiento histórico, ninguna conciencia histórica; sus problemas personales, sus pequeños problemas,

12 Même à la fin de sa vie, dans la dernière interview accordée en Argentine en 1983, Cortázar est catégorique quand il affirme que *Rayuela* est le livre que « [él se] llevaría a la isla desierta » (Caparrós, 1983 ; 110).

problemas burgueses [...] son el centro de su vida [...], el libro peca por no estar abierto hacia la Historia¹³ (Castellanos, 1989).

17. Après cette brève exposition des motivations et des intentions qui amènent Cortázar à écrire *Rayuela*, ainsi que ses opinions sur ce livre, nous ne pouvons qu'être conduits à explorer son processus d'écriture. La rédaction de *Rayuela* s'étend sur une période de quatre ans, du début de l'année 1959 jusqu'au mois de mai 1962. C'est une « larga aventura » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 216) qui passe, comme il le commente à son ami Barnabé en mai 1960, par des moments plus ou moins importants d'activité et de doutes. Les pages suivantes s'approprient plusieurs passages de ses lettres où nous découvrons comment Cortázar développe son roman, le décrit à mesure qu'il l'écrit et choisit les détails qu'il révèle à ses amis au sujet de l'intrigue, des techniques et de la création des personnages.
18. Les inquiétudes qui tenaillent Cortázar dans cette nouvelle entreprise – rappelons qu'il avait des hésitations quant au « momento de arranque », à la façon de commencer un contre-roman, une déstructuration et une « des-écriture » du roman traditionnel – semblent s'atténuer grâce au renforcement de sa position en tant qu'écrivain avec un potentiel de publication grandissant et à l'accueil chaleureux que « El perseguidor » reçoit des lecteurs et des critiques. Ainsi, dans une lettre de mars 1960 destinée à Blackburn, nous découvrons un Cortázar gonflé d'orgueil parce que Porrúa était sur le point de publier *Historias de cronopios y de famas*¹⁴. En effet,

13 Cortázar continue l'interview en faisant référence à la nouvelle étape qui lui manquait pour franchir le pas et qui s'est produite quand il est entré en contact avec Cuba. Dans son entretien avec Picon Garfield, l'écrivain le répète et parvient même à établir une comparaison entre Oliveira et Lenin. Il s'agit de quelques déclarations avec une grande charge idéologique qui mettent en évidence comment il applique ses idéaux du moment à l'interprétation d'un livre écrit avant de s'engager pour la cause communiste cubaine : « *Rayuela* es un libro escrito antes de mi toma de conciencia política e ideológica, antes de mi primer viaje a Cuba. Yo me di cuenta muchos años después que Oliveira es un poco como Lenin; y no tomes esto de manera pretenciosa. Es una comparación analógica, en el sentido de que los dos son optimistas, cada uno a su manera. Lenin no habría luchado todo lo que luchó si no hubiera creído en el hombre. Hay que creer en el hombre. Él es profundamente optimista, lo mismo que Trotsky. Así como Stalin es un pesimista, Lenin y Trotsky son optimistas. Y Oliveira a su manera mediocre y pequeña también lo es. Porque de lo contrario no hay más que pegarse un tiro o sencillamente seguir viviendo y aceptar todo lo bueno que hay en esta vida. El occidente tiene muchas cosas buenas. Entonces la idea general de *Rayuela* es la comprobación de un fracaso y la esperanza de un triunfo. El libro no propone ninguna solución; se limita simplemente a mostrar los posibles caminos para echar abajo la pared y ver lo que hay del otro lado » (Picon Garfield, 1978 ; 21).

14 Consulter *Historias de cronopios y de famas* (Cortázar, 1962). Ce volume réunit, outre

quand Cortázar a commencé à écrire ces histoires en 1952, il s'agissait de quelques textes courts qui, bien que Cortázar les défende avec opiniâtreté, n'ont pas fait sensation chez ses proches (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 213). Dans cette même lettre à Blackburn, Cortázar parle d'autres réussites éditoriales. En effet, *Los premios* ne va pas seulement voir le jour en septembre en langue espagnole, il sortira peu de temps après en français grâce à la Maison Arthème Fayard. *Las armas secretas* a eu un succès inédit en Amérique latine. Et plus concrètement, « El perseguidor », dont Cortázar s'enorgueillit, « los ha dejado locos a todos » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 213). Ainsi encouragé par l'accueil réservé à cette nouvelle qu'il considère, nous l'avons vu précédemment, comme un tournant décisif et une incitation à se plonger dans l'écriture d'un texte de rupture, Cortázar continue son « anti-roman ».

19. La lettre adressée à Barnabé en mai 1960 fait partie des courriers qui ont retenu notre attention car Cortázar y explique que son nouveau livre n'est pas un roman, mais « un relato muy largo que en definitiva terminará siendo la crónica de una locura » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 213). L'auteur y apporte également des informations sur ses techniques, sur ce nouveau défi auquel il fait face : créer un « cuento largo » dans lequel il « describe » et « desestructura ». Il affirme d'ailleurs qu'il « escrib[e] mucho, pero revuelto » puisque son organisation répond à une méthodologie chaotique qui ne suit pas un ordre logique – divisé en introduction, développement et dénouement. Dans ce sens, Cortázar indique que parfois :

escribo episodios que vagamente corresponderán al final (cuando todo esté terminado, unas mil páginas más o menos), lo que escribo después y que corresponde al principio o al medio, modifican lo ya escrito, y entonces tengo que volver a escribir el final (o al revés, porque el final también altera el principio) (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 213).

20. Il faut souligner qu'au milieu de ce chaos, Cortázar reconnaît avoir planifié une structure extrêmement novatrice. D'une part, « [e]l libro ocurre mitad en Buenos Aires », écrit-il à Barnabé, et « mitad en París » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 217). D'autre part, l'auteur décide dans un premier temps que son livre commencera par la fin et qu'il enverra le lecteur « [buscar] en diferentes partes del libro, como en la guía del teléfono, mediante un sistema de

des histoires, les sections suivantes : « Material plástico », « Manual de instrucciones » et quelques-uns des derniers textes que Cortázar avait écrits à la fin des années 50 et au début des années 60 intitulés « Ocupaciones raras ».

remisiones que será la tortura del pobre imprentero [...] si semejante libro encuentra editor, cosa que dudo » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 217). Ce ne sera néanmoins pas la structure finale de *Rayuela*. Pensant peut-être à la publication de son œuvre, Cortázar optera finalement pour une division plus claire qui admet un ordre de lecture de roman traditionnel et une seconde option de lecture avec incorporation de références et renvois¹⁵. Nous pouvons cependant observer que, dès le début de la création de son roman, Cortázar avait déjà bien en tête les deux finalités dont il parlerait à Soler Serrano dans une interview télévisée de 1977 : tout d'abord secouer le lecteur avec l'introduction d'idées sans connexion ou rapport qui l'incitent à s'interroger, à s'aventurer dans une recherche métaphysique, et ensuite impliquer le lecteur comme complice qu'il provoque non seulement avec des questions sans réponse, mais aussi avec une structure nouvelle et un langage tout aussi nouveau (Soler Serrano, 1977).

21. Dans une autre lettre, également adressée à Barnabé, de mai 1965, Cortázar fait encore une fois allusion au développement de son roman. Il constate, par exemple, que l'idée de diviser ou de situer les actions du roman dans deux villes vient de la première scène avec laquelle il a ouvert la composition de ce livre : « Yo empecé escribiendo el capítulo "del tablón", el largo episodio en que Horacio y Traveler se juegan a Talita de ventana a ventana », lui écrit-il avant de poursuivre :

Después comprendí que no podía seguir adelante si no liquidaba previamente la parte de París, de la que sólo tenía fragmentos sueltos (algunos escritos en 1952, poco después de llegar a Europa), cuando me parecía mucho al Horacio de los primeros episodios). Y ocurrió que tuve que escribir toda la primera parte, para reanudar luego los episodios de Buenos Aires. Se trata, si quiere, de problemas técnicos, pero también pienso que respondían a necesidades más profundas (Cortázar, 2012 / vol. 3 ; 96-97)¹⁶.

22. Il s'avère fort intéressant de souligner dans cette citation que Cortázar a introduit « fragmentos sueltos », des extraits de textes qu'il avait gardés

15 Dans l'interview de Manuel Pereira, « 1.93 modelo para entrevistar », le présentateur suggère que Cortázar aurait pu concevoir le système des renvois après avoir reçu, vers 1957, une copie mal numérotée d'*Analecta del reloj*, de Lezama Lima. Pereira affirme alors : « Aquellos cuadernillos delirantemente cosidos, "à tort et à travers", ese jazz de páginas locamente intercaladas, hizo que Julio leyese a Lezama de atrás para adelante, dando tumbos y saltos, como luego nos ocurriría a nosotros con *Rayuela* » (Pereira, 1993 ; 18). Dans le corps de texte de cet entretien publié, la question de savoir si cela est vraiment le cas n'est pas directement posée à l'auteur.

16 Nous trouvons des déclarations similaires dans l'interview menée par Manuel Pereira (1993 ; 11), ainsi que dans celle réalisée par Alain Sicard (1980 ; 57).

depuis son arrivée à Paris. Non seulement ils nous révèlent l'intérêt que Cortázar portait à l'écriture d'une œuvre sur un personnage avec une quête existentielle, comme lui, comme Oliveira, mais ils trahissent aussi le procédé d'écriture auquel l'auteur a recours : celui de réunir des textes sans relation les uns avec les autres au départ, qui remonte au début des années 50 et qu'il avait conçus aussi bien chez lui que dans des cafés ou même à l'Unesco quand il devait y travailler¹⁷.

23. Il nous semble pour cette raison utile de reproduire dans son intégralité un passage de l'interview menée par Manuel Pereira en 1980. À la question « *¿Rayuela* fue escrita sin demasiado plan? », Cortázar répond en effet :

Esa novela da la impresión de una arquitectura muy cuidada. Pero yo empecé a escribir *Rayuela* partiendo de papelitos donde había anotado diferentes fragmentos, diversas impresiones, cosas que me sucedían mientras yo vivía en París a partir del año 51. Un buen día, sentí la necesidad de aglutinar todo eso en un libro, que eso diera finalmente un largo relato, y entonces comencé por la mitad de lo que luego fue la novela. En fin, lo primero que yo escribí fue ese capítulo que está en medio del libro, que es lo que algunos llaman « el capítulo del tablón » [...]. Entonces, ese capítulo lo dejé ahí en un cajón, y volví atrás. Empecé a escribir toda la parte de París hasta que alcancé de nuevo el capítulo del tablón y sólo entonces pude continuar. Digamos que también yo pasé por el tablón, atravesé de ventana a ventana, y pude escribir la parte de Buenos Aires. Entretanto, mientras yo escribía, yo leía, y en mis lecturas encontraba, ya sea en un periódico, en un anuncio, en un libro, fragmentos que coincidían con lo que yo había estado escribiendo. Esos fragmentos eran pequeños satélites que giraban en torno a lo que yo estaba haciendo. Entonces, cuando yo llegué al final me encontré con que esos fragmentos aislados estaban como pidiéndome entrar en el libro. Pero ¿cómo meterlos en un libro? Y fue entonces que tuve esa especie de intuición, y dije, bueno, yo puedo hacer una doble lectura: en una está todo lo que yo escribí, sin agregar nada, y en otra -donde se puede invertir o intercambiar el orden de lectura-, yo puedo ir deslizando todos esos pasajes que para mí tienen que ver con el libro [...] [:] fragmentos, citas, pasajes, cartas de locos,

17 Cortázar avoue, dans l'interview accordée à Evelyn Picon Garfield, avoir négligé son travail à l'Unesco pour se consacrer à l'écriture de son roman. Lorsqu'il parle de ses habitudes en tant qu'écrivain, s'il respecte des horaires de travail et ressent le besoin de travailler dans un lieu spécifique, Cortázar déclare aussi : « No, no soy muy maniático ni muy sistematizado para eso, pero tengo que decirte que a medida que voy envejeciendo, necesito cada vez más ciertas condiciones. Yo podía trabajar en condiciones incluso físicamente incómodas. Por ejemplo –esto tampoco le gustaría saberlo al Director General de la UNESCO– muchos capítulos de *Rayuela* y muchos capítulos de 62 fueron escritos en la oficina entre dos « batches » de traducciones. Es decir, cuando yo estaba aburrido de mi trabajo, pues ponía una hoja de papel en la máquina; bueno, la gente circulaba, entraba y salía » (Picon Garfield ; 1978 ; 6).

montones de cosas que yo había ido viviendo mientras escribía el libro¹⁸
(Pereira, 1993 ; 21).

24. En plus de se réjouir de ce désordre, de la recherche et de l'inclusion de ces « pequeños satélites », Cortázar apprécie également de mettre en pratique des techniques narratives qu'il a connues grâce à ses lectures. Ces incursions narratives dans lesquelles il s'aventure et qu'il s'efforce de résoudre, il les définit à Porrúa dans une lettre d'août 1961 en s'appropriant la métaphore de la marelle : « estoy apenas en la casilla tres, y a cada rato tiro la piedrecita fuera¹⁹ » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 249). À ce moment-là, Cortázar affirme néanmoins avoir terminé la première version du livre, ou ce qu'il appelle lui-même « la obra gruesa del libro », qu'il dit être en train de mettre en ordre, soit, selon ses propres termes, « desordenando de acuerdo con unas leyes especiales cuya eficacia se verá luego, cuando tenga el coraje de leer de un tirón 600 páginas » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 249).

25. Une des techniques auxquelles il fait référence pourrait être celle adoptée par Wilkie Collins dans *The Moonstone*, où plusieurs témoins racontent une histoire à leur manière²⁰. Dans ses lettres, Cortázar affirme

18 Cortázar a offert à Ana María Barrenechea les cahiers qui contenaient des manuscrits, des textes de journaux et des annotations réunis pendant la composition du livre. Pour plus d'informations sur le processus de création, nous renvoyons le lecteur à la publication adaptée de ces documents, avec une étude préalable de la critique argentine Ana María Barrenechea, Ana María Barrenechea et Julio Cortázar, *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, 1983.

19 Cortázar pense évidemment au titre du livre. Rappelons brièvement ici qu'au départ « *Rayuela* no se iba a llamar así », comme il l'avoue au réalisateur et cinéaste Manuel Antín en août 1964. Il lui explique : « [s]e iba a llamar *Mandala*. De golpe comprendí que no hay derecho a exigirle a los lectores que conozcan el esoterismo búdico o tibetano. Y a la vez me di cuenta de que *Rayuela*, título modesto y que cualquiera entiende en la Argentina, no era lo mismo; porque una rayuela es un mandala de-sacralizado. No me arrepiento del cambio » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 556). Pour plus d'informations sur ce changement de titre, nous conseillons également au lecteur ses déclarations dans l'interview avec Harss (1966 ; 266).

20 Dans son entretien avec Luis Harss, Cortázar mentionne toute une série d'auteurs et de lectures qui, d'une manière ou d'une autre, ont eu une influence sur *Rayuela* comme, par exemple, Cocteau, Breton, Éluard, Crevel ou Mann, « Julio Cortázar o la cachetada metafísica », *op. cit.*, p. 282-283. Cortázar affirme également s'être servi d'autres lectures qu'il qualifie lui-même de « turismo de la ciencia » ; il s'agit en d'autres termes d'articles de vulgarisation scientifique sur Albert Einstein et sa théorie de la relativité, Werner Heisenberg, J. Robert Oppenheimer et la métaphysique orientale : le bouddhisme et le zen – il arrive à ce dernier thème grâce à la lecture de Daisetsu Teitaro Suzuki –, Sara Castro-Klarén, « Julio Cortázar, lector », *op. cit.*, p. 16. Curieusement, il y a aussi des œuvres que la critique a apparentées à *Rayuela* et que Cortázar dément. C'est notamment le cas de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Laurence Sterne, que Cortázar affirme n'avoir ni connu ni lu jusqu'à quatre ans après

que « [le] ocurre escribir dos veces un mismo episodio, en un caso con ciertos personajes, y en otro con personajes diferentes, o los mismos pero cambiados por circunstancias correspondientes a un tercer episodio » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 216) ; mais, à la différence de Collins, il se propose d'aller encore plus loin : « porque no cambio de testigo, sino que le hago repetir el episodio [...] y sale distinto » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 216). Une autre technique qu'il commente dans sa correspondance apparaît dans une lettre adressée à Manuel Antín²¹. En effet, en juillet 1964, Cortázar confirme avoir eu recours à une technique qu'il décrit ainsi : celle de « que no se hablara de lo que se habla, es decir, que todo fuese sucediendo como al pasar, entre frases que no signifiquen nada en relación con la historia en sí, pero que lo mismo fuera precipitando la historia²² » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 538).

26. Comme il l'écrit dans une lettre destinée à Porrúa de mai 1962, Cortázar « remata » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 275) la seconde version du livre en profitant – comme ça a également été le cas pour *Los premios* – d'un de ses voyages transatlantiques vers l'Argentine. Il s'agit, dans ce cas, d'un trajet de « 28 días de maravilloso mar azul » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 275) qu'il fait avec son épouse, Aurora Bernárdez, à bord du *Río Bermejo*, entre fin mars et début avril. Ils profitent du temps passé dans la cabine pour avoir de « largas charlas » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 275) sur le roman. Nous trouvons davantage de détails concernant cette seconde version dans d'autres lettres de l'époque destinées à ses amis Fredi Guthmann et Paul Blackburn et dans lesquelles nous percevons le ton plus intime qu'adopte Cortázar au moment de leur parler de ce qu'il pense de son livre.

27. Ainsi, en juin 1962, il explique à Guthmann que les seuls éléments autobiographiques intégrés au roman appartiennent à ses deux premières années passées à Paris : « donde me vas a encontrar a fondo, donde vos y yo hemos dialogado muchas veces sin que lo supieras²³ » (Cortázar, 2012 / vol.

l'écriture de *Rayuela* ; consulter Carlos Díaz Sosa, « En París con Julio Cortázar ».

21 Antín s'est chargé de l'adaptation cinématographique de contes comme « Cartas de mamá », « Continuidad de los parques », « Circe » et « El ídolo de las cícladas ». Pour plus de renseignements à cet égard, nous renvoyons le lecteur au travail de Bruno López Petzoldt : *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*.

22 Cortázar continue et spécifie des cas concrets où il a appliqué cette technique : « [Y]o he hecho diálogos así en muchos pasajes de Rayuela. El capítulo en que Talita cruza por el tablón entre las dos ventanas está hecho a base de un diálogo en el que todo el tiempo se habla de A y de B, pero en realidad se está hablando de C y de D. Hacia el final del libro, todos los diálogos son así » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 538)

23 Cortázar a toujours averti ses lecteurs au sujet du caractère autobiographique de

2 ; 285). Cortázar va d'ailleurs plus loin dans ses déclarations quand il affirme à son ami que, bien qu'il n'ait pas fait de lui un personnage du livre : « tu humor, tu enorme sensibilidad poética, y sobre todo tu sed metafísica, se refleja en la del personaje central » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 285). Le portrait que Cortázar dresse de son personnage à ce moment-là coïncide avec les déclarations qu'il réalisera tout au long de sa vie et que nous avons déjà signalées précédemment. Pour l'auteur, Oliveira est un reflet de :

[...] todo lo que siento frente a este fracaso total que es el hombre de Occidente. Contrariamente a vos [Guthmann], el personaje central no cree que por los caminos del oriente se pueda encontrar una salvación personal. Cree más bien (y en eso se parece a Rimbaud) que *il faut changer la vie* pero sin moverse de ésta. Entrevé esa vieja sospecha de que el cielo está en la tierra, pero es demasiado torpe, demasiado infeliz, demasiado nada para encontrar el pasaje. Todo eso se mezcla con episodios que van mostrando lo que le pasa en este mundo a un tipo que pretende ser consecuente con esas ideas (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 285-286).

28. En ce qui concerne sa lettre à Blackburn, datée d'un mois avant, c'est-à-dire de mai 1962, Cortázar évoque le protagoniste occidental qui a échoué, expose des expériences de vie de façon « desestructurada », ainsi que des réalisations exceptionnelles et inédites de son livre. « If you are for my feeling about the book²⁴ », avoue-t-il, « I shall say with my usual modesty that it will be a kind of atomic bomb in the Latin American literary scene²⁵ » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 273). Il s'avère curieux que Cortázar soit alors si conscient de l'effet révolutionnaire ou de la convulsion littéraire qu'il allait provoquer avec son livre et dont nous allons traiter plus avant dans notre étude. Pour le moment, nous nous concentrons sur la raison pour laquelle il était tellement sûr de l'impact que *Rayuela*.
29. La réaction de ses premiers lecteurs joue un rôle très important dans la perception personnelle du texte d'un Cortázar exténué par quatre années passées à se consacrer à la composition du livre²⁶. « La primera y única lec-

Rayuela. Nous pouvons lire à cet égard les interviews citées précédemment ainsi que ses commentaires de Berkeley. Ce message à Guthmann pourrait bien faire référence au fait que ses conversations avec lui et d'autres amis en Argentine et à Paris lui ont servi d'inspiration au moment d'écrire les discussions des membres du Club du Serpent.

24 Si tu attends mon avis sur le livre (nous traduisons).

25 Je te dirai avec ma modestie habituelle qu'il sera une sorte de bombe atomique dans le scénario de la littérature latino-américaine (nous traduisons).

26 Nous trouvons une preuve de cette fatigue dans une lettre adressée à Blackburn dans laquelle Cortázar se désespère : il veut lui envoyer « the blasted thing to my Publisher [la pénible affaire à mon éditeur] », dit-il, « and severe myself brutally from it [et me séparer brutalement de lui] » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 273).

tora del mamotreto » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 275), c'est-à-dire la lectrice des manuscrits de *Rayuela* et l'interlocutrice dans de longues conversations, comme celles dans la cabine du *Río Bermejo*, n'est autre que son épouse, qui n'avait pas le compliment facile. Cortázar raconte néanmoins qu'après la lecture complète du manuscrit, Bernárdez s'était mise à pleurer, ce qui est significatif de l'émotion qui l'a submergée, un signe sans équivoque d'approbation. La seconde réaction viendra de son ami et agent Porrúa, un regard critique que Cortázar craignait énormément, comme nous le devinons dans les quelques lignes qu'il lui adresse en mai 1961 : « Lo que usted me diga de ella será muy importante para mí [...] [,] yo creo que ahí adentro hay tanta materia explosiva que tal vez no se haga tan largo leerla. De ilusiones así va uno viviendo » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 237). Quand il finit par lire son manuscrit, Cortázar se trouve face à la confusion de Porrúa, en plus des larmes de Bernárdez. Dans une lettre de juillet 1962, Cortázar s'accorde avec lui sur le fait que sa réaction et les mots qu'il a utilisés pour définir son livre comme, par exemple, « el agujero negro de un enorme embudo » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 295-296) constituent précisément ce qu'il cherchait à traduire, ce qu'il avait vécu et voulait expliquer malgré la trahison du langage, de « (“las perras negras” –las palabras) que preocupa a Morelli » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 295-296). Cortázar insiste sur le fait qu'il se soucie peu de savoir si *Rayuela* est un livre réussi ou non aux yeux de Porrúa ; ce qui lui plaît, c'est de l'avoir laissé : « tan desconcertando, tan “trasladado”, tan enajenado y tan al borde de un límite como lo está el pobre Oliveira, como yo cuando me batía a puñetazos con Oliveira » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 295-296). C'est précisément cela, le sentiment provoqué chez son ami et éditeur, qui l'amène à déclarer à Bernárdez : « Ahora me puedo morir²⁷ (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 295-296), porque allá [en Buenos Aires] hay un hombre [Porrúa] que ha sentido lo que yo necesitaba que el lector sintiera²⁸ ».

27 Cette idée de culmination et de mort, il la renouvelle auprès de Barnabé dans une lettre de juin 1963 : « [...] en *Rayuela* he roto tal cantidad de diques, de puertas, me he hecho pedazos a mí mismo de tantas y de tan variadas maneras, que por lo que a mi persona se refiere ya no me importaría morir ahora mismo. Sé que dentro de unos meses pensaré que todavía me quedan otros libros por escribir, pero hoy, en que todavía estoy bajo la atmósfera de *Rayuela*, tengo la impresión de haber ido hasta el límite de mí mismo, y de que sería incapaz de ir más allá », (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 394).

28 Une autre réaction de Porrúa qui touche particulièrement Cortázar est décrite dans une missive d'octobre 1962 : « [...] todo lo que me decís de *Rayuela* me conmueve [...]. Como conozco muy bien tu sensibilidad y tu inteligencia (y juro que en este caso hago abstracción de toda amistad), cada nueva referencia a mi libro que voy encontrando en

30. Dans les mois qui précèdent la publication du roman, en juillet 1963, Cortázar se consacre à la mise au point du manuscrit final, c'est-à-dire à la correction des brouillons, qu'il finalise avant de partir pour l'Italie au début du mois de juin 1963, comme il l'écrit dans une lettre à Barnabé (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 394). Les commentaires que Cortázar fait autour de son auto-correction s'avèrent extrêmement intéressants étant donné qu'ils apportent de nouvelles données sur sa propre perception de *Rayuela*. En effet, en janvier 1963, après avoir fait une lecture « [de] corrido [...] [para] tener la impresión total de la cosa » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 295-336), il opte pour la suppression de ce qu'il considère comme des pièces répétitives et retire, par exemple, un texte dans lequel il faisait allusion à Morelli et à son idée de configurer un livre avec des feuillets volants. Il ne fait cependant pas la même chose avec d'autres passages qui, selon lui, contiennent « muchísimas imperfecciones que no pued[e] ni quier[e] quitar » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 336) parce qu'elles étayaient son objectif d'aller « a contrapelo, [...] a contralibro » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 336). De fait, Cortázar lui demande que, lors de la promotion du livre, on ne mette pas l'accent : « en el lado “novela” [...] [porque] yo lo he escrito a contranovela » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 337). Cortázar conclut que ces « imperfecciones » contribuent à sa rébellion contre « el hombre viejo » et à ce que son comportement soit tel celui d'un Morelli, le futur « hombre nuevo²⁹ » que représente son personnage.

31. Après cette lecture « de corrido », Cortázar a aussi l'impression que le livre peut s'avérer peu digeste et que cela risque de paraître difficile³⁰ au

tus cartas me va mostrando desde fuera –ese difícilísimo desde fuera que pocas veces me ha sido dado con tanta intensidad– la forma y la figura definitivas de mi libro. Me expreso muy mal, pero quiero decirte que tu manera de entender *Rayuela* me devuelve el libro ya liberado de mí, objetivado en un lector que me deja ver la imagen de eso que yo llevaba mezclado conmigo, en una confusa batalla de la que habían ido saliendo capítulos, situaciones y sospechas. Cuando decís: “lo que me enmudece es ese mundo que hace Oliveira con una libertad absoluta tendiendo piolines o poniendo tablones que es al fin la realidad del mundo”, entonces siento que eso es más que una opinión, es una especie de encuentro en el que vos y yo y el libro no tienen ninguna importancia, pero en cambio hay como una prueba de que no estamos equivocados, y que vemos vaya a saber qué cosas con nuestros ojos ciegos » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 312).

²⁹ Cortázar fait référence à cette notion d'homme nouveau en de multiples occasions comme, par exemple, dans les interviews de César Hildebrandt (1973), Díaz Sosa, 1975 ; 29) ; et de Carrera (1978 ; 3).

³⁰ Dans la lettre de juin 1963 à Barnabé, Cortázar concrétise ses difficultés de lecture. Il espère qu'il ne sera pas gêné par « las innovaciones “técnicas” de la novela [...] ; no tardará en adivinar (aparte de que hay fragmentos que lo explican muy claramente) que esos aparentes caprichos tienen por objeto exasperar al lector, y convertirlo en una

« pobre lector que va a pretender hincarle el diente » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 337). C'est pour cela qu'il suggère à Porrúa de publier dans le bulletin de la maison d'édition Sudamericana, aussi vite que possible, quelques textes significatifs en première lecture, afin de donner ainsi une idée de l'œuvre avant sa sortie. Cortázar lui propose même de lui recommander les extraits à retenir – la fin du chapitre 54, le chapitre 56 et le troisième paragraphe du chapitre 79 (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 337) – et souligne qu'il aimerait que le public de lecteurs se rende compte de ce qu'il appelle lui-même : « los aspectos axiológicos del libro », à savoir :

la continua y exasperada denuncia de la inautenticidad de las vidas humanas (soliloquio de Oliveria en el cap. 48, por ejemplo), y también (((((cosa importantísima en la Argentina)))) [sic], la ironía, la irrisión, la auto tomada de pelo cada vez que el autor o los personajes caen en la “seriedad” filosófica (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 338).

32. Nous voyons dans ces lignes l'importance de l'humour dans l'œuvre de Cortázar comme moyen de s'attaquer à des fronts sérieux – nous pensons aussi à ses histoires quotidiennes de cronopes et de fameux. À ce sujet, il est utile de citer un fragment d'une autre lettre adressée à ses amis Perla et Enrique Rotzait, en novembre 1963, dans laquelle il assure que l'humour de *Rayuela* peut, d'une certaine façon, libérer les Argentins de leurs tragédies :

Rayuela es como una gigantesca humorada, pero vos ya sabés el desgarramiento que hay ahí dentro. Por el humor (el grande, no los chistes o las bromas) se llega a veces a lo más hondo; lo han hecho y lo han probado los escritores que más admiro, y es un camino que poco se conoce en la Argentina y que es necesario transitar si queremos ir saliendo del pozo en que estamos metidos³¹ (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 451).

especie de frère ennemi, un complice, un colaborador en la obra. Estoy harto de eso que un personaje de mi libro llama “el lector-hembra”, ese señor (o señora) que compra los libros con la misma actitud con que contrata a un sirviente o se sienta en la platea del teatro: para que lo diviertan o para que lo sirvan. He querido escribir un libro que se pueda leer de dos maneras: como le gusta al lector-hembra, y como me gusta a mí, lápiz en mano, peleándome con el autor, mandándolo al diablo o abrazándolo » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 394). Ces déclarations sur « el lector hembra » provoqueront alors des accusations de sexisme à son encontre. Cortázar reconnaîtra notamment son erreur dans des interviews comme celles accordées à Joaquín Soler Serrano (1977), à Evelyn Picon Garfield (1978 ; 117) et à Rosa Montero (1982 ; 14).

- 31 Pour une étude du thème, nous renvoyons à l'essai de Pilar Hurtado Peralta (1986 ; 77-90).

33. Dans les mois qui suivent la publication³², Cortázar est surpris que ce soit chez les jeunes, et non auprès d'un public de lecteurs de sa génération, que son roman ait des répercussions profondes. Certains de ces jeunes, comme il le raconte à Porrúa, en septembre 1963, et à Barrenechea, en octobre, lui envoient même des lettres qui lui semblent attachantes et qu'il décrit comme des lettres de « mesitas de café por avión »³³ (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 430), plus importantes que des critiques ou les analyses qu'il pourrait faire lui-même en tant qu'écrivain. Ce sont les jeunes qui lui disent : « que están como muertos a palos después de haberlo leído y me escriben su desconcierto, su gratitud (mezclada con odio y amor y resentimiento) » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 430), « que *Rayuela* tiene las cualidades de emético que quise darle, y que es como un feroz sacudón por las solapas, un grito de alerta, una llamada al desorden necesario³⁴ » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 433).

32 Ainsi ému, Cortázar reçoit la première copie du livre le 26 juillet : « imagínate que te hubiera puesto [a Porrúa]. LLEGO RAYUELA STOP MUY CONMOVIDO STOP. O bien: ACUSO RECIBO LADRILLO STOP ¿YO ESCRIBI ESTO? STOP ABRUMADO POR PESO DEL ARTEFACTO STOP. De modo que opté por la vía del pudor, pero no quise que pasara más tiempo sin que supiera que, por fin (¡cuántos años ya!) el círculo se había cerrado y esta vieja mano que escribió esas viejas páginas palpaba casi incrédulamente un volumen de fondo negro » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 411).

33 Une des lettres qui retiendra le plus son attention sera celle d'une jeune femme qui le remercie d'être en vie grâce à la lecture de *Rayuela*. Il en fait ainsi part à Evelyn Picon Garfield : « Un día recibí una carta de los Estados Unidos, de una niña, una chica de diecinueve años, encantadora, que escribía muy bien, poeta. Me decía: "Dear Mr. Cortázar, le escribo para decirle que su libro *Hopscotch* me ha salvado la vida [...], mi amante me abandonó hace una semana [...], cuando me abandonó, decidí suicidarme [...]. Yo me iba a matar al día siguiente y había comprado ya las pastillas. Leí el libro, lo seguí leyendo, lo leí toda la noche y cuando lo terminé, tiré las pastillas porque me di cuenta de que mis problemas no eran solamente los míos sino los de mucha gente. Y entonces quiero decirle que Ud. me ha salvado la vida. [...]". Fue increíble. Entonces yo le contesté dos líneas diciéndole, "mira me haces muy feliz al pensar que la casualidad ha hecho que yo haya podido ayudarte como un amigo, porque si a lo mejor hay mucha gente que piensa matarse y un amigo está allí, y lo toma así, lo convence de que es una tontería". Bueno, el libro era el amigo porque fue como si yo estuviera allí. Y desde entonces, hace cuatro años de esto, nos escribimos; ella me escribe, me manda poemas y le va bien » (Picon Garfield, 1978 ; 24).

34 Un autre bon exemple de la façon dont fonctionne *Rayuela* comme émétisant ou laxatif, roman d'humour et de lutte qui attire la jeunesse argentine, apparaît dans cette même lettre à Perla et Enrique Rotzait : « Lo más admirable para mí son las cartas de los jóvenes, porque son ellos los que han sufrido mi libro como una herida, como algo necesariamente doloroso, una herida de bisturí y no de cuchillo » (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 451).

34. Les interviews dans lesquelles, au fil des années, Cortázar parle du lecteur de *Rayuela* confirment l'agréable surprise de l'auteur quand il s'est rendu compte qu'il s'était rapproché de ce jeune public, surtout parce que, quand il a écrit son roman, il pensait que les récepteurs intéressés seraient des adultes de sa génération. Il explique ainsi à Evelyn Picon Garfield les raisons pour lesquelles il considère que le roman a atteint plus particulièrement les jeunes :

Rayuela lo único que tenía era un repertorio de preguntas, de cuestiones, de angustias, que los jóvenes sentían de una manera informe porque no estaban intelectualmente equipados para escribirlas o para pensarlas y se encontraban con un libro que las contenía. Tenía todo ese mundo de insatisfacción, de búsqueda del « kibutz del deseo », para usar la metáfora de Oliveira. Eso explica que el libro resultó un libro importante para los jóvenes y no para los viejos³⁵ (Picon Garfield, 1978 ; 20-21).

35. Un autre des aspects qui émeut Cortázar dans les années qui suivent la publication de *Rayuela* n'est autre que « los hijos literarios » qu'il engendre. Il explique à cet égard, dans l'interview menée par Sara Castro-Klarén, qu'il a trouvé des traces de son roman « en muchos libros latinoamericanos y ahora, incluso, en algunos franceses » (Castro-Klarén, 1980 ; 19). Dans cet entretien, l'écrivain ne donne aucun nom³⁶. Il s'en tient à constater que cette influence ne provoque pas en lui « un sentimiento negativo », qu'il apprécie de savoir qu'il participe d'une certaine façon à un livre, du moment qu'il s'agit d'« un buen libro, [...] un hermoso libro » (Castro-Klarén, 1980 ; 19). Le problème se pose quand, comme il l'explique à Marcelo Pichón Rivière, apparaissent des imitateurs qui ne savent pas développer un style littéraire qui leur soit propre. « Sé muy bien los estragos que ha hecho mi rayuelita, y la de tiza que se ha derrochado repitiéndola en las veredas latinoamericanas », dit-il sur un ton facétieux, « lo sé sobre todo por las irónicas alusiones de los críticos a muchos novelistas » (Pichón Rivière, 1973 ; 60). Cortázar regrette que la fascination de certains jeunes

35 Nous trouvons des déclarations similaires dans des travaux tels que « Siete respuestas de Julio Cortázar » (García Flores, 1967) ; « Si me dieran el nobel, lo rechazaría » (Ochoa, 1969) ; « Cortázar: de *Rayuela* al *Libro de Manuel* » (Pichón Rivière, 1973) et *Clases de literatura: Berkeley* (Julio Cortázar, 1980).

36 Il confiera à Evelyn Picon Garfield les noms des argentins Néstor Sánchez et Abelardo Castillo. Cortázar déclare à ce sujet que : « Néstor Sánchez es el primero en decirlo además muy claramente y su primer libro empieza con una [cita] de *Rayuela*. [También está] un cuentista como Abelardo Castillo y muchos otros que no lo confiesan y que no ponen ninguna [cita] pero que sin embargo han sentido la influencia de *Rayuela* » (Picon Garfield, 1978 ; 26). Rappelons que Cortázar va soutenir Néstor Sánchez en lui écrivant, par exemple, une note sur son livre *Cómico de la lengua*.

écrivains pour son roman les soumette à une « influencia servil », comme celle à laquelle beaucoup d'autres auraient succombé avec des « lorquismos, borgismos, vallejismos o nerudismos » (Pichón Rivière, 1973 ; 60).

36. Dans cette présentation des idées qui gravitent autour de la réception de *Rayuela*, nous ne devons pas oublier de commenter une autre impression qui se dégage à la lecture de ses nombreuses lettres et interviews. En effet, Cortázar se montre fier que *Rayuela* provoque un point d'inflexion dans la tendance éditoriale argentine. En d'autres termes, il est fier que le texte d'un auteur autochtone attire l'attention du lecteur argentin, qui était bien plus habitué aux traductions d'œuvres étrangères. Nous pouvons illustrer notre propos en citant un extrait de lettre qu'il envoie à Porrúa en août 1963 :

[...] si hace nada más que 20 años, una revista hubiera hecho una encuesta entre librerías, jamás un libro argentino hubiera salido best-seller, ¿no te parece? Aquí no interesa que se trate de rayuelita o de cualquier otro libro; [...] lo bueno, lo casi increíble, lo esperanzante (¿te gusta el término?) es que por ahí salga un libro nuestro y por unas semanas lo deje atrás a un Huxley o a un Moravia. No se trata de valer más o menos; se trata, y es lo único importante, de que haya unos cientos de miles de tipos que, puestos a leer, eligen a un compatriota (Cortázar, 2012 / vol. 2 ; 426).

37. Cortázar fait référence à ce phénomène dans plusieurs entretiens et le met en relation avec le « Boom latino-américain » dont il défend la légitimité en faisant toujours appel au même discours. Aux personnes qui l'interrogent sur la validité et l'authenticité du « Boom », Cortázar a l'habitude de répondre avec un argument similaire, plus ou moins détaillé : ce « Boom » est né des lecteurs et non des maisons d'édition, uniquement intéressées par la publication d'œuvres étrangères³⁷.

38. Pour finir, et sur la base des déclarations que nous avons réunies, c'est-à-dire les déclarations que l'auteur fait sur lui-même en tant qu'écrivain et sur son œuvre, nous voudrions dégager deux possibles apports et prolongements. D'abord, nous espérons avoir contribué à réaliser un portrait du processus d'écriture de *Rayuela*, qui pourrait permettre la continuation des études de nature comparatives autour de son roman. On pense, par exemple, à la possible influence des romans *Vida del hombre desconocido* (1941), de son ami Alberto Daneo, et *The Moonstone*, de Wilkie Collins, ainsi qu'aux conversations entretenues avec un autre ami de jeunesse, le poète et artiste Fredi Guthamm, quelques-unes transcrites dans la corres-

37 Il s'agit là de d'une idée qu'il expose dans des interviews comme celles accordées à Hugo Guerrero Marthineitz (1973 ; 5-6), mais aussi à Orlando Castellanos (1989), ou encore à Omar Prego Gadea (1982 ; 89).

pondance de Cortázar, et qui serait un *alter ego* d'Horacio. D'ailleurs, les commentaires que Cortázar fait autour de son auto-correction s'avèrent extrêmement intéressants étant donné qu'ils apportent de nouvelles informations sur sa propre perception de *Rayuela*. En ce sens, nous suggérons une étude détaillée des correspondances avec, par exemple, certains amis comme les agents littéraires Paul Blackburn et Francisco Porrúa, ainsi que les traducteurs de *Marelle* et *Hopscotch*, Laure Guille-Bataillon et Gregory Rabassa. Cette amitié repose sur le fait que tous les quatre étaient des professionnels disposés à la fois à suivre son rythme de travail et à accepter son aide et son ingérence. Des traductions qu'il n'a pas seulement approuvées, mais auxquelles il a contribué, par exemple en éclaircissant des termes d'argot pour *Marelle* et pour *Hopscotch*. Quelques-uns des commentaires que Cortázar réalise dans sa correspondance, au sujet d'un passage ou d'une phrase erronée, peuvent conduire à d'autres études sur Cortázar en tant que traducteur ainsi qu'à l'enrichissement des interprétations critiques de *Rayuela*.

Bibliographie

Fondo Julio Cortázar :

(<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar>)

BERMEJO José María, « Cortázar: no soy un hombre de ideas, sino de intuiciones, de constelaciones », in *Ya*, 10 novembre 1977, p. 9.

CAMPANELLA, Hortensia, « Hago el amor con el idioma », in *El Socialista*, avril 1981, p. 40, 42-43.

CAPARRÓS Martín, « Volvió Cortázar », in *La Semana*, 1983, p. 107-113.

CARRERA Gustavo Luis, « Nuevas viejas preguntas a Julio Cortázar », in *Encuentro con Julio Cortázar*, Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación Universal Central de Venezuela, 1978, p. 1-25.

CASTELLANOS Orlando, « Entrevista a Julio Cortázar en Radio Habana (1978) », in *Formalmente informal*, Cuba, Ediciones Unión, 1989.

CASTRO-KLARÉN Sara, « Julio Cortázar, lector: conversación con Julio Cortázar (1976) », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, 1980, p. 11-36.

CORTÁZAR Julio, « Situación de la novela », in *Cuadernos Americanos*, no 52, 1950, p. 223-243.

_____, *Los premios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1960.

_____, *Historias de cronopios y de famas*, Buenos Aires, Minotauro, 1962.

_____, *Las armas secretas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1959.

_____, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963.

_____, *Rayuela*, ORTEGA Julio et YURKIEVICH Saúl (dir.), Paris, ALLCA XX, 1991.

_____, *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (avec Ana María Barrenechea), Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

_____, *Obras completas VI: obra crítica*, YURKIEVICH Saúl et ANCHIERI Gladis (dir.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2006.

_____, *Cartas a los Jonquières*, BERNÁRDEZ Aurora et ÁLVAREZ GARRIGA Carles (dir.), Barcelona, Alfaguara, 2010.

_____, *Cartas 2. 1955-1964; Cartas 3. 1965-1968*, BERNÁRDEZ Aurora et ÁLVAREZ GARRIGA Carles (dir.), Barcelona, Buenos Aires, Alfaguara, 2012.

_____, *Clases de literatura: Berkeley, 1980*, BERNÁRDEZ Aurora et ÁLVAREZ GARRIGA Carles (dir.), Madrid, Barcelona, Buenos Aires, Alfaguara, 2013.

_____, *Cortázar de la A a la Z. Un álbum biográfico*, BERNÁRDEZ Aurora et ÁLVAREZ GARRIGA Carles (dir.), Madrid, Alfaguara, 2014.

DÍAZ SOSA Carlos, « En París con Julio Cortázar », in *El Nacional*, mai 1974.

DÍAZ SOSA Carlos, « Diálogo con Cortázar », in *Imagen*, 1975, p. 19-29.

GARCÍA FLORES Margarita, « Siete respuestas de Julio Cortázar », in *Revista Universidad de México*, no 21, 7, 1967, p. 10-13.

GONZÁLEZ BERMEJO Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, EDHASA, 1978.

GUERRERO MARTHINEITZ Hugo, « La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas », in *Siete Días*, no 311, 1973, p. 1-18.

GUIBERT Rita, *Siete voces: los más grandes escritores latinoamericanos se confiesan con Rita Guibert*, México, Organización Editorial Novaro, 1974. (En ligne : « Entrevista a Julio Cortázar », <http://www.literatura.us/cortazar/guibert.html>)

HARSS Luis, « Julio Cortázar o la cachetada metafísica », in *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 252-300.

HILDEBRANDT César, « Cortázar, padre de cronopios », in *Caretas*, février 1973, p. 28-29.

HUASI, Julio « Cortázar en Chile », in *Boletín* [de La Habana], janvier 1971.

HURTADO PERALTA Pilar, « El humor y el absurdo en un capítulo de *Rayuela* », in *Scriptura*, no 1, 1986, p. 77-90.

LÓPEZ PETZOLDT Bruno, *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2015.

MONTERO Rosa, « El camino de Damasco de Julio Cortázar », in *El País Semanal*, 1982, pp 11-12, 14.

MORAN D., *Questions of the Liminal in the Fiction of Julio Cortázar*. Oxford : Legenda, 2001.

OCHOA Guillermo, « Si me dieran el nobel, lo rechazaría », 19/05/1969. Consultable dans le Fonds Cortázar : <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/fiche.php?Code=25.013&Cle=catalogue>

PEREIRA Manuel, « 1.93 modelo para entrevistar (1980) », in *Quimera*, no 118, 1993, p. 18-24.

PICHÓN RIVIÈRE Marcelo, « Cortázar: de *Rayuela* al *Libro de Manuel* », in *Panorama*, avril 1973, p. 60-64.

PICON GARFIELD Evelyn, *Cortázar por Cortázar*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1978.

PREGO GADEA Omar, « Julio Cortázar, entre la revolución y el mito », in *Cuadernos de Marcha*, janvier-avril 1982, p. 85-96.

PREGO GADEA Omar, *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik Editores, 1985.

SICARD Alain, « Le fantastique est un vieux copain », in *Révolution*, août 1980, 22, p. 54-57.

SOLER SERRANO Joaquín, « A Fondo: Mis personajes favoritos, Julio Cortázar (1977) ». (En ligne : <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>)

THIERCELIN-MEJÍAS Raquel, « La *Rayuela* de Julio Cortázar a través de su correspondencia », *Antes y después de Rayuela*, RAMOS-IZQUIERDO Eduardo et DULOU Jérôme (dir.), Paris, Sorbonne Université, « Colloquia », 2017, p. 81-92. (En ligne : <https://colloquiasal.files.wordpress.com/2018/04/coll3cortazarz.pdf>)