



HAL
open science

Représentation(s) de Rayuela

Pénélope Laurent

► **To cite this version:**

Pénélope Laurent. Représentation(s) de Rayuela. *Les Langues néo-latines : revue de langues vivantes romanes*, 2018, Journée Concours 2019, 4 (387), pp.33-48. hal-03509722

HAL Id: hal-03509722

<https://hal.science/hal-03509722>

Submitted on 4 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Introduction

Le problème de la représentation est central dans *Rayuela*. Et c'est avec humour que Cortázar le présente dès la citation de Jacques Vaché, en épigraphe de la première partie : « Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays »¹. Mais ici nous ne prendrons pas seulement le sens de « représentation » comme synonyme de substitut caractéristique ni même celui de *mimesis* réaliste mais bien plutôt celui d'un processus par lequel les signes s'organisent sous leur double aspect de signifiant et de signifié et se différencient du référent par leur coupure sémiotique. La représentation suppose de la différence, du différé, de la distance. Nous nous référerons à l'ouvrage philosophique de Daniel Bounoux, *La crise de la représentation*², pour tenter de comprendre le problème de la représentation dans *Rayuela*. Cortázar a écrit et répété à l'envi que la forme était ce qui donnait sens et inversement, et il s'est distancié lors de polémiques d'une certaine littérature de « contenu ». Le structuralisme, issu de la pensée saussurienne, nous semble aujourd'hui évident et admis mais il revêtait au début des années 1960 un caractère plus combatif. La très fameuse et très absurde scène des planches entre Traveler et Horacio, qui ferait passer Talita pour un pur signifiant sans signifié, est une illustration de ce que se propose le « roman comique » de Morelli à savoir :

*Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un 'mensaje' (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama)*³.

Talita est donc ce messenger sans message, sur un pont vivant entre deux hommes : et c'est bien cela le message. La chaîne des signifiants peut donc s'ouvrir et le texte s'affranchir du réalisme dans cette scène particulièrement invraisemblable et non moins savoureuse qui, si l'on en croit certaines affirmations de Cortázar serait le premier passage qu'il ait rédigé pour le roman (avant ou après celui de l'araignée).

Je propose de montrer que si la crise de la représentation semble fonder la recherche d'Horacio, la représentation, critiquée et malmenée, n'en reste pas moins opérante. Seront abordés l'omniprésence de la question de la représentation, le désir d'Horacio de sortir de la représentation et enfin des représentations du texte lui-même.

Le Club du Serpent (qui se mord la queue) et les « autres »

La question de la représentation est intrinsèque à tout roman mais elle est problématisée à travers les personnages de ce roman particulier et à travers sa forme elle-même. Elle est explicitée, débattue, souvent avec humour, parfois dans l'opacité de raisonnements compliqués, alambiqués, pleins de références plus ou moins évidentes.

¹ Julio CORTÁZAR, *Rayuela*, Julio Ortega-Saúl Yurkievich (coord.), Madrid, Archivos, CSIC, 1991, p. 9.

² Daniel BOUGNOUX, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.

³ J. CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 326.

Il faut dire que le choix des personnages parisiens s'y prête particulièrement. Le fameux Club, placé sous la houlette du serpent, « archétype fondamental, lié aux sources de la vie et de l'imagination »⁴, est composé de personnages dont les activités principales s'articulent autour des arts (et de la notion de signe). Ces personnages se définissent tous, à des degrés divers, par leur rapport à un langage (littéraire, musical, pictural, photographique, etc.), voire ne se définissent que par rapport à ce langage (Wong). Leur rapport au monde, sauf dans le cas de la Maga, n'est pas un rapport direct mais toujours et nécessairement médiatisé par un langage, un ou plusieurs modes de représentation.

Les membres du Club ne cessent de discuter d'art, en particulier de musique, de peinture et de littérature. Prenons le cas de la musique : ils écoutent, au grand désespoir de leurs voisins, de la musique à partir d'un tourne-disque en l'analysant, en comparant les compositeurs et interprètes, sans qu'on les voie jamais aller à un concert, pratique pourtant fréquente dans le Paris des années 1950 qui voient fleurir les clubs de jazz sur la rive gauche exactement où se situe la première partie du roman. Le seul concert raconté dans le texte est celui, raté, de Berthe Trépat où de surcroît Horacio est l'unique spectateur qui reste jusqu'à la fin. C'est donc un rapport essentiellement différé qu'ils entretiennent tous à la musique, une représentation musicale qui s'éloigne de la dimension de spectacle (celui-ci étant à mi-chemin entre représentation et manifestation).

Mais ce sont les personnages « autres » qui nous intéressent ici, ceux qui sont objet de représentation du Club : Morelli et la Maga, et, à peine, Rocamadour. Chacun incarne une modalité problématique de représentation en lien avec la mort et la décomposition (l'irreprésentable par excellence étant la mort) au cœur de la première partie.

Le maître, révéral, lu, commenté, annoté, critiqué, fantasmé, Morelli, est rompu à l'écriture d'essais et de romans. Cette figure tutélaire, lorsque les membres du Club la rencontrent, par hasard, pourrait s'intégrer sans difficulté à leur cercle, tant elle est facétieuse, réflexive et provocatrice. Morelli, l'écrivain, est la pierre angulaire du Club, peut-être même surtout *avant* la rencontre puisque le Club explose avec le départ d'Horacio précisément suite à la rencontre avec le « vieux » (c'est-à-dire lorsqu'il y a convergence entre le « vieux », le personnage présent, et « Morelli », le personnage évoqué, représenté). Morelli a un rôle de maître tant qu'il reste représenté (et non présent) aux membres du Club, tant qu'ils se le représentent. Il faut dire que *Rayuela*, roman de fils et de ficelles, forme un nœud narratif dense autour du chapitre 28 où tous les fils parisiens s'emmêlent : la séparation d'Horacio et de la Maga, la mort de Rocamadour, la rencontre avec le « vieux » et la dissolution du Club. Si Morelli a ce rôle fédérateur du Club, en tant qu'objet de débat, c'est parce qu'il incarne une recherche langagière, avec ses incertitudes et ses errements, ses réussites et ses réflexions. Morelli est à la fois celui qui réfléchit à la représentation et celui qui est représenté (en tant que personnage par le narrateur, mais surtout en tant qu'objet de recherche par les personnages eux-mêmes qui commentent son œuvre). La critique y a immédiatement vu un *alter ego* de l'écrivain Julio Cortázar en même temps qu'une figuration fictionnelle de Macedonio Fernández. C'est à partir du moment où les membres du Club rencontrent Morelli en tant que personnage ou vont chez lui pour ordonner ses papiers, que le Club se dissout et que l'on ne sait plus rien du personnage Morelli, comme si la manifestation, la présence « réelle » de Morelli, annulait pour les personnages la possibilité de se le représenter à nouveau. Le Dieu-Morelli ayant été découvert dans sa réalité la plus humaine, suite à l'accident, le Club du Serpent se désintègre.

Entrant chez Morelli, au chapitre 96, Babs jette à la poubelle un œuf pourri, tandis que les autres comparent ce geste avec celui de la Maga (qui vient juste de perdre son bébé). Dans le chapitre suivant, le

⁴ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982, p. 879.

94, Morelli explique que son écriture s'avarie avec le temps comme un morceau de viande, entre en décomposition (comme cet œuf au plat donc) ; il parle de « *signos de podredumbre* »⁵ qui font aussi penser au jeu du cimetière, le cimetière étant le dictionnaire. Cinq chapitres plus loin, au chapitre 35, le Club se dissout. Le motif initial de la dispute, celui de l'œuf pourri, jeté par Babs, au-delà de l'anecdote drôle et grotesque, fait écho à la mort de Bébé Rocamadour (on passe dans la conversation immédiatement de l'œuf à l'enterrement) autant qu'il fait écho à la question de la représentation chez Morelli, ce langage

en décomposition. Et dans le chapitre 154, placé en amont, lors de la rencontre d'Etienne et Horacio avec Morelli à l'hôpital, Morelli dit de lui-même qu'il a publié un livre « mort-né » (« *un libro que nace muerto* »⁶). En aval, le chapitre 59 est une citation de Lévi-Strauss dans laquelle il rapporte que des affiches invitent les pêcheurs à enterrer les poissons, pour éviter qu'ils ne pourrissent. Ces deux chapitres semblent ainsi redoubler ces diverses connexions (entre œuf, bébé, langage, poissons, tous « pourris »), tout en jetant un pont entre œuvre imaginaire (celle de Morelli, mort-née) et œuvre réelle (celle de Lévi-Strauss). Morelli est donc, en tant que personnage et en tant qu'objet de recherche sur la représentation, au cœur même de la problématique des limites de la représentation en même temps que celle-ci tire les autres fils de la narration et les allusions intertextuelles.

Les nombreux débats autour du langage, de la représentation et du réel au sein du Club font autant avancer la trame narrative qu'ils la freinent. Le débat central du Club chez la Maga du chapitre 28, évoquant par exemple la représentation depuis la mort dans le *Bardo-Thödol*, puis le rapport entre réalité et représentation, particulièrement passionné entre Horacio et Ronald, est précisément intercalé dans le nœud de l'histoire parisienne. Si l'on met en perspective le contenu des débats en lien avec la situation de Rocamadour, il en résulte un cynisme effroyable : les intellectuels dilettantes discutent tranquillement de la mort et de la représentation au moment où chacun (sauf la Maga) a conscience que le bébé vient de mourir. Bougnoux écrit : « la Shoah ne met pas la représentation en crise, mais plutôt *au défi* »⁷. On peut penser qu'il en va de même avec la mort d'un bébé, ce « difficilement représentable ». Rocamadour, au surnom de fromage⁸ (c'est-à-dire d'un produit laitier en décomposition, comme l'œuf pourri ou la prose avariée de Morelli), est aussi l'être tué dans l'œuf : le bébé n'a pas accès au symbolique, il n'est donc pas tout à fait anodin qu'au moment où Guy Monod tente de se suicider (et n'y arrive pas), le bébé meure, privé d'accès au symbolique et à la représentation, sans occuper ni même le devant de cette scène, *sa* scène, étouffé métaphoriquement qu'il est par les dialogues bavards du groupe. Et même sa mort, au moment où le groupe se prépare à la prise de conscience de la Maga, ressemble à une mise en scène. Les coups de balai du vieux voisin xénophobe se mêlent dans la pensée d'Horacio aux trois coups de théâtre : la lumière est allumée, on sort du tableau de Rembrandt et la représentation va commencer (« *Varios golpes seguidos, y después otros tres, solemnes. Pero todo es al revés, en lugar de apagar las luces, las encendemos, el escenario está de este lado, no hay remedio.* »⁹).

Bébé Rocamadour, personnage presque mort-né comme le livre de Morelli (la Maga a failli avorter), qu'on n'appelle même pas par son prénom, n'accède pas au symbolique et semble se réduire à être objet de représentation des autres, comme le souligne la lettre de la Maga à Rocamadour. Cette lettre d'amour et de culpabilité, écrite avant que le bébé ne vienne vivre avec sa mère, se présente comme un miroir sur lequel la

⁵ J. CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 353.

⁶ *Ibid.*, p. 459.

⁷ D. BOUGNOUX, *op. cit.*, p. 164.

⁸ Remarquons que Rocamadour, avant d'être un nom de fromage, est un nom de village. Et la citation amusée de Jacques Vaché qui fait de la représentation nationale une menace pour l'intégrité de l'homme obligé de l'incarner, peut s'appliquer ironiquement à Bébé Rocamadour (au petit d'homme correspondrait un village), celui qui meurt tandis que ses aînés débattent précisément de la représentation.

⁹ J. CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 143.

Maga écrirait. Or le miroir, fait écho chez le lecteur à celui du *Bardo-Thödol*, projection d'images mentales, dont les personnages parlaient au chapitre 28 pendant la « veillée d'armes », ce miroir tendu par le Roi des morts à celui qui vient de mourir pour que s'y reflètent toutes les actions du mort, et ce, ironiquement, alors que le bébé venait de mourir et que la Maga ne le savait pas encore. Cette lettre a un caractère particulier, d'abord parce qu'elle est destinée à un bébé précisément parce qu'il ne sait pas lire (« *te escribo porque no sabés leer. Si supieras no te escribiría* »¹⁰). Elle est donc écrite pour ne pas être lue, du moins pas par son destinataire, mais a priori par personne d'autre non plus puisque la Maga insiste sur son caractère secret. Le statut de cette lettre est ambigu (destinée à Rocamadour, uniquement lisible par elle-même, finalement lue par Horacio, le tiers) et c'est le seul moment du roman où il nous est donné à lire un texte de la Maga, une première personne pour ainsi dire toujours exclue de la parole intellectuelle du Club. La lettre n'échappe pas, bien sûr, à la représentation mais elle donne au lecteur l'impression d'entrer dans une relation intime, secrète et interdite (la lettre étant à côté de *Lo prohibido*), peut-être même de profaner ce reste de relation filiale. Comme Morelli, la Maga disparaît en tant que personnage, et se transformera en l'objet –enfin perdu– de la quête d'Horacio. La lettre donne l'illusion d'une présence réelle plus grande du personnage, une forme de manifestation à la première personne, avant que la Maga ne soit happée par son absence.

La Maga serait pure présence au fleuve métaphysique, presque animale comme l'hirondelle qui n'a pas conscience de son être au monde, tandis qu'Horacio définit, depuis le langage et la représentation, ces fleuves métaphysiques (« *Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina.* »¹¹). Rappelons que comme Rocamadour, la Maga est un surnom. Cette vision magique, tant désirée par Horacio, désir partagé par les autres membres du Club et notamment par Ossip (au chapitre 26), fonde la recherche d'Horacio, celle d'une extériorité de la représentation, autrement dit le désir métaphysique qui annule la distance de la représentation, celle qui sépare l'objet du sujet, le référent du signe. C'est un des reproches faits aux surréalistes dans le roman, qui n'auraient fait que se raccrocher au langage et à la représentation au lieu de tenter une recherche plus radicale qui fasse coïncider langage et expérience vitale¹².

Dans cette perspective magique, qui abolirait la représentation, notons que l'intuitive Maga invente un langage digne des avant-gardes, le *glíglico*, qui ressemble à un langage au croisement de l'espagnol pour la partie syntaxique et de l'onomatopée pour la sémantique (lexicale et verbale), très suggestif : les sonorités se mêlent au sens, que l'on pressent comme étant intégralement érotique. Ce langage semble s'affranchir du problème de la représentation par la composante sonore, prosodique et sensible mais il ne fait que le renforcer, de façon ludique, par la suggestion et l'inévitable interprétation. Le chapitre 68 est intégralement rédigé en *glíglico* par un narrateur impersonnel, troisième locuteur de l'improbable communauté *glíglica*, qui semble décrire les ébats du couple. Le lexique *glíglico* semble n'être que pur signifiant, sans signifié ; mais comme sa syntaxe est celle de l'espagnol, la suggestion reste possible. La langue *glíglica* semble donc tenter de sortir de la représentation, mais de façon très temporaire, et elle s'expose surtout à une sortie de la communication : c'est un jeu, rappelons-le, plus qu'un véritable langage, dans lequel chaque lecteur/locuteur apporte son lot d'interprétation à partir de son imaginaire et de ses expériences personnelles. Si les amants partagent ce langage amoureux, qui les éloigne du reste du monde, les lecteurs-complices, eux, se retrouvent dans une position de déchiffrement et d'interprétation qui tient bien plus du jeu. Et bien entendu, si la Maga s'exprime finalement peu dans le roman, elle n'échappe pas pour autant à la représentation. En outre, si Horacio est fasciné par l'absence de distance de la Maga, c'est aussi un des reproches qu'il lui fait, celui d'être une « lectrice-femelle » de Galdós, une lectrice sans distance critique, qui ne cherche qu'à nager dans

¹⁰ *Ibid.*, p. 157.

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

¹² *Ibid.*, p. 363.

ce fleuve de langage. Mais on ne peut pas oublier que lire le fleuve, c'est encore nager dans le langage, dans la représentation.

Horacio et la quête insensée : sortir de la représentation

Rayuela est la quête, via le personnage d'Horacio, d'une sortie de la représentation, à travers la représentation, sorte d'épiphanie poétique, transcendance depuis l'immanence. Il y a dans le rapport à l'art et à la vie d'Horacio quelque chose de désespérément cognitif (la littérature comme mode de connaissance et de compréhension du monde) et qui se rêverait comme romantique ou zen ; on peut voir dans sa recherche de l'irreprésentable une forme de quête poétique. Le premier chapitre du « second livre » est le chapitre 73, celui du feu caché qui nous consume et nous menace, du choix de l'invention, chapitre écrit à la première personne par un narrateur qui s'impose immédiatement comme lecteur commentateur de Morelli. On comprend, grâce aux chapitres suivants, qu'il s'agit d'Horacio, dont la première représentation que s'en fait le lecteur est celle, précisément, de partager avec lui sa condition de lecteur, un lecteur actif, vif, analytique, critique, passionné, irrévérencieux. Et c'est la représentation d'Horacio qui perdure tout au long du roman, celle d'un personnage dans une quête existentielle et métaphysique, parfois difficile à comprendre et toujours en lien avec le langage et la représentation. Il souhaiterait découvrir comment avoir accès à « l'autre côté de l'habitude », cet autre côté de la représentation, et se demande si son inquiétude métaphysique n'est pas que pure littérature :

*Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos. Pero preguntarse si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura?*¹³

Dès le début du livre, cette recherche, qui fait écho à la « rhabdomancie ambulatoire » de la Maga du chapitre suivant (le chapitre 1), selon l'expression de Saúl Yurkievich¹⁴, tisse le fil le plus cohérent du livre jusqu'à la fin, puisque le personnage semble s'être effectivement abandonné à un délire temporaire qui le consume, tel un feu ardent intérieur, dont le signe annonciateur pouvait se lire dans la première phrase du livre « *Sí, pero quién nos curará del fuego sordo* »¹⁵. Lorsqu'il se demande : « *¿Encontraría a la Maga ?* »¹⁶ au début du chapitre suivant, alors qu'il décrit la lumière en terme de cendres (« *luz de ceniza* »), le lecteur attentif fait le lien entre la lumière, image métaphysique par excellence, et cette cendre d'un feu consumé, associées toutes deux à la recherche de la Maga. Dès lors, la Maga devient, non pas pour ce qu'elle est mais pour ce qu'elle représente, cette présence au monde non spéculative, l'objet de la recherche d'Oliveira (surtout lorsqu'il l'aura quittée) :

*Amor mío, no te quiero por vos ni por mí ni por los dos juntos, no te quiero porque la sangre me llame a quererte, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto*¹⁷.

Le rapport d'Horacio à la représentation, et à la sienne en particulier, est aussi ludique, comme le montrent les jeux avec le langage, notamment celui avec la lettre « h ». La première occurrence apparaît dans le chapitre 84, dans lequel Horacio réfléchit aux limites de la perception et de la représentation. La

¹³ *Ibid.*, p. 314.

¹⁴ Saúl YURKIEVICH, « Eros ludens (Jeu, amour, humour selon Marelle) », *Littérature latinoaméricaine : traces et trajets*, Paris, Gallimard, 1988, p. 241-266.

¹⁵ J. CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 314.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 350.

présence des « h », toujours à l'initiale, n'est perceptible qu'à l'écrit, nullement audible, exactement comme la très fameuse « différance » de Derrida, écrite, on le sait, avec un « a » et non pas un « e » (mais apparue plus tardivement, en 1968). On peut y lire un jeu avec l'identité du personnage, lui dont le prénom commence précisément par un « h ». Le « h » fait partie de son identité et c'est comme si ce « h » muet mais lisible (et risible) contaminait son environnement écrit, la phrase à laquelle il appartient, sa « grammaire ». C'est aussi, et surtout, une forme d'autodérision de la part de celui qui aime l'abstraction. Il y a dans ce « h » une prétention rhétorique, ridicule, qui semble déteindre sur sa recherche métaphysique, à la fois prise très au sérieux et immédiatement dédramatisée. Au chapitre 48, le « h » intempestif réapparaît après une réflexion d'Horacio sur le sens de sa recherche métaphysique, « *hinevitable hextrapolación a la hora metafísica* »¹⁸, dont on perçoit la charge émotionnelle et existentielle, en même temps qu'une forme amusée d'autodérision. Ce « h » intempestif est une sorte de ballon de baudruche qui enfle sur du vide et n'attend que la plume pour l'éclater avec fracas et amusement. L'hypertrophie intellectuelle et un sentiment de dispersion semblent donc être à l'origine de la quête métaphysique d'Horacio et ils s'articulent autour d'une forme d'autodérision langagière prenant une forme écrite et ludique.

La représentation est également moquée, via un système de représentation politique supranationale conçu par un certain Ceferino Piriz (chapitres 129, 133), intitulé « *La luz de la paz del mundo* » : on comprend qu'il s'agit d'une affaire de langage, un art absurde de faire des listes, des rapprochements inattendus (ordres militaires et signes du zodiaque, par exemple), d'employer un vocabulaire bureaucratique, répétitif, à l'aide d'une logique implacable et non moins absurde. La paix imaginée par un fou reposerait sur un système furieusement totalitaire et raciste, et l'on comprend que ce qui passionne les trois amis argentins dans ce système, c'est la dimension de représentation, et le langage en particulier. On peut interpréter cet intérêt, plein d'humour, comme une critique, non seulement à l'égard des systèmes de représentation politique (rappelons que le colonel Flappa brime la population), mais aussi, et surtout sans doute, à l'égard de la représentation fondée sur des oppositions, souvent binaires, qui partitionnent le réel. Et il n'est pas anodin que cette critique soit liée à une certaine vision occidentale puisque ce rapport est censé s'adresser à l'UNESCO, dont le siège se trouve à Paris. Sans doute peut-on voir dans Ceferino, fou uruguayen qui s'adresse à Paris par l'intermédiaire d'une forme de représentation bureaucratique fondée sur des oppositions arbitraires, un double inversé d'Horacio, sujet argentin revenant de cette même ville avec le désir d'en finir avec ces mêmes oppositions sur lesquelles se fonde la logique occidentale.

La quête, mi-ludique, mi-transcendante, d'Horacio prend de l'ampleur à Buenos Aires à la façon d'une maladie : les symptômes vont s'accroître jusqu'à la crise (mais qui n'aboutira pas à la crise de la représentation si désirée). Ce personnage qui cherche à « passer outre » traverse non pas le fleuve mais l'océan, malgré lui, « *del lado de allá* » vers « *el lado de acá* ». C'est aussi lui qui aura l'idée de faire « passer outre » Talita, faussement confondue avec la Maga, « du côté de » chez Traveler vers « du côté de » chez lui (ou plutôt de chez la brave Gekrepten). Passer outre, voir avec les yeux de la Maga, atteindre le ciel de la marelle, être aspiré par le puits ou siphonné par le lavabo métaphysique, autant d'images qui semblent pointer un désir d'effondrement sémiotique, et qui débouche sur la fameuse scène des ficelles et des bassines. Il s'agit d'une quête paradoxale puisqu'il s'agit d'aller vers un au-delà de la représentation qui ne peut se défaire de celle-ci sans s'annuler (comme le pressent Horacio lui-même à la fin du chapitre 19).

Horacio, comme sans doute Ceferino, finit en asile d'aliénés. Le chapitre 56 évoque à de très nombreuses reprises l'idée d'un « territoire » qui céderait progressivement. Lorsqu'Horacio évoque le territoire, c'est dans une sorte de position défensive paranoïaque face à Traveler, position qui va finalement être neutralisée par l'amitié et la solidarité de ce dernier envers Horacio, contre le personnel soignant. Mais cette question du territoire est aussi celle de la représentation logique, tant dénoncée par Horacio. Il crée une

¹⁸ *Ibid.*, p. 239.

frontière de ficelles, de bassines et de « *rulemanes* », chacun étant sur son territoire, Traveler du côté de la raison et de l'explication logique, et lui-même Horacio étant de l'autre côté, « *el lado de acá* », espérant sans doute échapper aux oppositions binaires de la représentation (mais ne faisant que les reproduire). D'ailleurs il dit à Traveler qu'en tant que *dopplegänger* il passe son temps à aller d'un territoire à l'autre. Et ce qu'il cherche, c'est attirer Traveler à lui, l'empêtrer dans ses fils, l'amener à son territoire. Tantôt il accuse Traveler d'être « *el hombre del territorio* »¹⁹, « *[in]capaz de ver las cosas por el otro lado* »²⁰ ; tantôt il semble souhaiter que les deux territoires fusionnent pour n'en former qu'un et c'est cette impression qu'il a, à la fin du chapitre, lorsqu'il ressent une harmonie avec Traveler-Manú et Talita-Maga, eux-mêmes placés sur la marelle, ce territoire représenté dans la cour, ce « kibboutz du désir », carte partagée du territoire.

Les ficelles qu'il tisse comme une toile d'araignée pour y attraper Traveler peuvent figurer cette fin du récit où tous les fils de la trame narrative se referment sur les personnages, comme pour les expulser par la fenêtre, ce que pourrait laisser entendre la fin du chapitre 56 concernant Horacio. Mais si on relit cette fin de chapitre et qu'on poursuit la lecture, on comprend qu'il n'en est rien : il n'y a ni effondrement sémiotique ni effondrement narcissique (et donc aucune crise véritable de la représentation). Plus que d'un délire, il s'agirait selon le diagnostic humoristique d'Ovejero d'une « *histeria matinensis yugulata* » (chapitres 56 et 131). L'hystérie, matinale et jugulée (« *paf, se acabó* »), c'est précisément, comme le rappelle Bougnoux, une « manifestation d'un contenu de pensée (d'une peur, d'un désir) mal ou non mentalisé »²¹ c'est-à-dire qu'il n'y a pas eu de passage évident de la manifestation à la représentation (qui, elle, suppose une coupure, le symbolique). Cette absence du processus symbolique, de la représentation, mènerait ainsi à l'hystérie, ce dont souffrirait Horacio. Sa quête se terminerait donc bien hâtivement sur un symptôme de façon drôle et rassurante car notre protagoniste n'en perd pas pour autant le sens de la représentation : dans le dialogue du chapitre 58, collage de tous les autres, il semble s'assoupir et vaguement délirer, mais ce n'est sans doute que temporaire.

Représentations de *Rayuela*

Encore que, si l'on suit scrupuleusement l'ordre du « *Tablero de dirección* », alors c'est nous, lecteurs, qui ne sortons pas de la fiction et de la représentation, passant indéfiniment du chapitre 58 au 131 et du chapitre 131 au 58, attrapés que nous sommes dans les fils et ficelles de cette toile d'araignée. Le lecteur serait prisonnier de la fiction, se représentant en boucle un Horacio délirant à moitié sous l'effet de la piqure et partageant avec lui ce même délire. Cette impression du serpent qui se mord la queue nous fait bien sûr penser au nom du « *Club de la Serpiente* », dont nous devenons, comme après un rite initiatique, une sorte de membre. Mais a priori, le lecteur, rattrapé par le réel, choisit de ne pas écouter l'appel à poursuivre indéfiniment la lecture (appel non prévu dans le « *tablero* ») et sort de cette représentation qu'est *Rayuela*. La coupure sémiotique peut encore avoir lieu, pour Horacio comme pour nous ; si elle est interrogée, critiquée, malmenée, mise au défi, la représentation n'est pas abolie. Elle est appréhendée dans le roman sous la forme d'un jeu avec le lecteur, le fameux « lecteur complice » rêvé par Morelli. Le lecteur, plus que complice, le lecteur archi-complice, celui qui lit deux fois le roman, du chapitre 1 au chapitre 56 (voire 155), et aussi en suivant l'ordre proposé par le « *Tablero de dirección* », a, au moins deux représentations de *Rayuela*, qui multiplie et changent les perspectives par les ponts créés entre deux chapitres. Ou, plus exactement, la représentation de *Rayuela* devient multiple, se démultiplie avec les lectures.

¹⁹ *Ibid.*, p. 283.

²⁰ *Ibid.*, p. 281.

²¹ D. BOUGNOUX, *op. cit.*, p. 61.

Pour autant il ne faudrait pas idéaliser ce lecteur complice : il n'est pas entièrement libre, on lui suggère un ordre, et s'il décide de lire le roman autrement, il découvre que la deuxième lecture est en réalité plus linéaire qu'il n'y paraît et que la linéarité du « premier livre » est reprise avec les 56 chapitres (moins le 55) qui se suivent dans le même ordre. On pourrait dire avec Bougnoux :

La représentation n'est donc pas l'ennemie de la présence, mais elle modifie quelque peu celle-ci. Elle la sémiotise, la cadre ou la hiérarchise ; elle contribue peut-être, du même coup, à desserrer son carcan. Représenter, c'est rendre la présence ou le présent disponibles, voire optionnels (on peut quitter son siège au théâtre, on n'est pas forcé de regarder la télévision) ; c'est faire appel à la liberté du sujet, à sa mémoire, à son savoir ou à ses facultés d'interprétation -le contraire de la fascination ou de l'emprise, expériences proches de la terreur et que nous avons classées comme effondrement de la représentation²².

Notre lecture de *Rayuela* est modifiée par l'ordre dans lequel on choisit (et on nous invite à choisir) de lire le livre. Notre représentation s'en trouve modifiée, dans ses deux acceptions de figuration (on aurait « deux livres ») et de re-présenter (de « présenter » une seconde fois). C'est donc une lecture active, enrichie d'interprétations multiples, à laquelle Cortázar nous invite mais qu'il nous impose aussi car, si l'on choisit de ne pas être un « lecteur-femelle » (qui, d'ailleurs, en a envie ?) et de poursuivre la lecture, alors les changements de narrateur, les digressions, l'étoilement du texte entre narration, métafiction et intertextualité, ne sont pas proposés mais imposés de façon didactique. Mais nous les acceptons, avec un plaisir certain, et nous sommes libres d'abandonner le livre en cours de route. Plus qu'un lecteur libre ou complice, on pourrait reprendre l'idée de lecteur « en liberté surveillée »²³. Sans doute les membres du Club, fascinés par leur idole Morelli, sont-ils finalement, comme nous, invités à mettre de l'ordre, leur ordre, dans les papiers du Maître. Mais le Club éclate avant d'y parvenir, tandis que nous, lecteurs à qui l'on suggère plusieurs ordres, nous sommes sans doute plus libres de composer avec une représentation qui n'exerce sur nous ni emprise ni fascination.

La représentation de *Rayuela* interne à *Rayuela* n'est pas tout à fait à chercher dans les « *morellianas* » ou alors seulement idéalement comme le soutient Milagros Ezquerro²⁴ : les « *morellianas* » projettent une œuvre à venir, un roman du futur, avec un lecteur idéal ; *Rayuela* est, en revanche, un roman qui aimerait se défaire, idéalement, de la psychologie, du réalisme, des relations de cause à effet, mais qui ne le fait pas entièrement et qui joue de ses propres contradictions. C'est du moins ce que l'on peut dire 55 ans après sa première publication. On peut également reprendre les figures proposées par le texte qui sont autant d'autoreprésentations du texte lui-même : marelle, mandala, labyrinthe, etc. comme l'a fait abondamment la critique. Une représentation, plus théorique, est celle de l'œuvre ouverte, celle théorisée par Umberto Eco qui publie son *Opera aperta* en 1962, un an avant *Rayuela*. Et une œuvre pensée, conçue, jamais écrite : *Le Livre* de Mallarmé. Une œuvre qui accepte du jeu, et pas seulement au sens ludique : le jeu comme interstice qui fait que *Rayuela* n'est pas tout à fait le même roman pour chaque lecteur, alors que le texte est, typographiquement, exactement le même.

La fin d'un roman, cet « au-delà » des signes, oriente toujours notre représentation rétrospective de celui-ci. Si l'on a lu le « premier livre », sans les chapitres « dont on peut se passer », la fin nous intrigue et nous attriste (Horacio se suicide-t-il ?) ; si l'on a lu le « premier livre » avec ces chapitres non indispensables, alors la fin n'en est pas une, elle est plutôt drôle et semble nous dire que ce qui va arriver (et

²² *Ibid.*, p. 169.

²³ Milagros EZQUERRO dit du traducteur qu'il travaille « en liberté surveillée » dans *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 29.

²⁴ M. EZQUERRO écrit dans « *Rayuela: estudio temático* » : « *Rayuela incluye no la proyección de sí misma, sino la proyección de su ideal* » in J. CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 620.

que l'on connaît déjà, la rencontre avec le maître) est fondamental ; enfin, si l'on a lu le « second livre », la fin (impossible) est très drôle avec la séquence des 7 dialogues de plus en plus loufoques, démantelant les conventions réalistes de vraisemblance et de cohérence spatio-temporelle et actantielle. Cette dernière lecture ne saurait se passer des précédentes mais les informe d'une façon nouvelle et augmentée. Morelli peut pousser son dernier soupir : *Rayuela* est, pour celui ou celle qui le lit de ces trois façons différentes, tout cela et bien plus encore, une sorte d'aleph impossible à se représenter, fait, entre autres choses, de ficelles et de « *rulemanes* ».

Conclusion

La fameuse crise de la représentation n'a donc pas eu lieu ou, si dans le cas d'Horacio, elle a bien lieu, c'est semble-t-il temporaire et cela prend la forme d'un délire sous piquêre. On pourrait considérer que chez Cortázar, c'est dans les récits fantastiques que la véritable crise de la représentation a lieu au sens où c'est le signe qui semble déloger le réel. « Axolotl » est un bon exemple de récit où les signes, formant une perspective confondante, délogent le référent réaliste, tandis qu'une scène similaire, dans le roman, celle des aquariums (au chapitre 8), donne à voir plutôt des instants d'intensité poétique où les amants voient le monde sous une forme métaphorique, celle des « paravisions » (du chapitre 84), recherchées par Horacio dans le jazz, la littérature, le sexe, les états altérés de la conscience, qui lui permettraient de sortir de lui-même, de se « voir voyant » momentanément.

En revanche, si la représentation n'est pas mise en crise, elle est mise au défi, poussée dans ses retranchements, investie dans ses limites. Vouloir aller au-delà des signes, qui, rappelons-le sont des « signes de pourriture », c'est mener une quête intérieure qui nous rappelle notre finitude. L'irreprésentable, cet au-delà de la mort et au-delà des signes, est la quête fondamentale d'Horacio, une quête perdue d'avance. « *En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay* »²⁵ : cette fameuse phrase d'un roman sans fin de Morelli représente à elle seule le paradoxe de cet irreprésentable, et même une aporie. Mais cette phrase joue aussi sur l'ambiguïté, celle du pronom neutre « *lo* ». A quoi renvoie-t-il, que représente-t-il ? « *más allá* » ou « *fondo* » ? C'est le vertige de la représentation qui s'ouvre : il n'y a pas de message, seulement des messagers et c'est là le message.

²⁵ J. CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 303.