



HAL
open science

Julio Cortázar et le roman-poème

Raphaël Luis

► **To cite this version:**

Raphaël Luis. Julio Cortázar et le roman-poème. Corinne Bayle; Eric Dayre. Le réel de la poésie, Kimé, pp.83-98, 2019, 978-2-84174-938-6. hal-03519282

HAL Id: hal-03519282

<https://hal.science/hal-03519282>

Submitted on 10 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.

JULIO CORTÁZAR ET LE ROMAN-POÈME

Julio Cortázar (1914-1984), célèbre pour ses contes et pour son grand roman expérimental *Marelle* est, à bien des égards, un poète contrarié. Dans un entretien donné à la fin de sa vie, il admet que la poésie « a toujours été pour [lui] une activité un peu honteuse », un sentiment en partie dû au peu d'intérêt ressenti de la part de son entourage, de la critique ou de ses lecteurs pour sa production poétique :

Tous les critiques du monde, pratiquement tous, m'ont catalogué comme prosateur, comme auteur de nouvelles et romancier. Alors, chaque fois qu'on a publié un de mes poèmes, ou bien il n'y a eu aucun commentaire, comme si Julio Cortázar avait encore fait des siennes en publiant un poème qui ne méritait d'être ni critiqué ni commenté, ou bien il a été accueilli avec, je dirais presque, une certaine désolation, une certaine tristesse, comme si on se disait : « Quel dommage ! Cet homme qui était si bien parti dans sa ligne de travail, voilà maintenant qu'il se met à faire des vers...¹ »

Son parcours littéraire, pourtant, est construit par le rapport à la poésie : toute l'oeuvre de Cortázar peut se lire comme une recherche de l'effectivité de la poésie, une interrogation sur ce qui définit son pouvoir et la rend réelle – davantage que le langage quotidien, ou même que la langue romanesque.

La jeunesse de Cortázar en Argentine est une jeunesse poétique. Comme bien des écrivains latino-américains de l'époque, le surréalisme a sur lui une influence considérable, particulièrement Cocteau, dont il dit qu'il lui a fait découvrir ce qu'était la littérature moderne. Jeune professeur dans la campagne argentine, entre 1937 et 1944, Cortázar lit et enseigne majoritairement des œuvres poétiques, comme sa correspondance le montre : Neruda, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, D'Annunzio, Keats ou T. S. Eliot sont alors ses auteurs de prédilection. Ses deux premiers textes publiés sont des recueils de poésie : *Presencia* en 1938, recueil de 48 sonnets inspiré par la poésie du XIX^e siècle français ; puis *De este lado* en 1940, dont le manuscrit a été perdu, présenté à un concours où Borges en personne faisait partie du jury. La portée pour le moins confidentielle de ces parutions n'a pas empêché Cortázar de continuer son activité poétique, par la création d'une revue de poésie, la publication de plusieurs poèmes ou, à partir de 1944, l'enseignement à l'Université Nationale de Cuyo d'un cours intitulé « La poésie française de Rimbaud à nos jours », où il étudie Laforgue, Mallarmé, Claudel, Saint-John Perse et Supervielle, entre autres².

¹ Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, trad. Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1986, p. 198.

² Voir Jaime Correas, *Cortázar, profesor universitario*, Buenos Aires, Aguilar, 2004.

Durant cette période, où il n'est qu'un poète argentin anonyme parmi d'autres, Cortázar rédige deux essais qui donnent une idée assez nette du rôle qu'il accorde à la création poétique. Dans « Rimbaud³ », il fait l'éloge de la profonde liberté de l'auteur des *Illuminations*, dont le caractère rebelle lui semble l'exemple même de l'humanité que doit révéler la poésie ; contrairement à Mallarmé, Rimbaud ne sacrifie pas le sentiment au plaisir purement esthétique, et s'engage pour une redéfinition du réel qui l'entoure. Dans un essai monumental sur Keats intitulé « Image de John Keats », il reprend la même idée en s'attachant à défendre ce qu'il nomme le « grand Romantisme » des Anglais, qu'il oppose à l'égotisme lamartinien et au mal du siècle de Musset : un projet poétique susceptible de changer le monde par sa portée politique, de dépasser les froids constats du réalisme. Keats, à ses yeux, n'est ni René, ni Werther, car sa poésie se défait des épanchements élégiaques : « il ne réclame pas la liberté du cri ou de l'effusion », écrit-il, « mais la liberté de l'acte poétique, persuadé que c'est dans celui-ci que réside la plénitude de l'homme⁴ ».

Cette conception de la poésie n'a rien de très original, mais elle dénote une croyance réelle dans le pouvoir de l'acte poétique, vu comme étant capable de faire le bien par son expression de la profondeur humaine ; Cortázar, en un sens, voit la poésie comme l'acte d'altruisme par excellence, où celui qui écrit s'offre entièrement à l'humanité. Pour Ricardo Piglia, grand critique et écrivain argentin, il y a dans cette attitude de Cortázar une sorte de fascination quelque peu puérile pour la figure du rebelle, qui peut expliquer l'engagement politique postérieur de l'auteur aux côtés des révolutions castristes et sandinistes, notamment⁵. Quoi qu'il en soit, le paradoxe de ce travail théorique de longue haleine sur la poésie et ses pouvoirs est qu'il n'aboutit à aucune œuvre poétique digne de ce nom ; au contraire, à partir de la fin des années 1940, Cortázar renonce progressivement à la poésie et commence à écrire des nouvelles fantastiques en prose qui feront de lui un auteur à la renommée internationale. Plutôt que de chercher à revaloriser sa poésie ou à étudier en détail ses essais sur la question, nous proposerons donc ici de nous interroger sur la signification de ce passage d'un travail théorique sur l'écriture poétique à une production de prose fictionnelle ; ou, autrement dit, sur la façon dont Cortázar, après des années de tâtonnement, est parvenu à rendre réel le poème qui n'était jusqu'alors, dans ses écrits, que théorique⁶. Pour ce faire, nous étudierons deux

³ Publié dans *Huella*, n°1, Buenos Aires, 1941, sous le pseudonyme Julio Denis.

⁴ Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, éd. Saúl Yurkievich et Gladis Anchieri, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2005, p. 817. Nous traduisons.

⁵ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelone, Editorial Anagrama, 2001, p. 45.

⁶ Pour des études plus détaillées sur Cortázar et la poésie, nous renvoyons à Rosalba Campra, « La poesía de Julio Cortázar entre reticencia e insistencia », in Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, op. cit., p.

essais, *Théorie du tunnel* et « Quelques aspects du conte », qui permettent de comprendre ce passage.

1. *Théorie du tunnel*, un manifeste pour le roman-poème

Théorie du tunnel (*Teoría del túnel*) est un long essai écrit par Cortázar en 1947, qui n'a jamais été publié du vivant de l'auteur – sa première publication datant de 1994, dans une édition d'œuvres complètes. L'essai se veut extrêmement ambitieux, puisque Cortázar y affirme, dès les premières lignes, sa volonté d'expliquer la conception contemporaine du fait littéraire qui est, selon lui, en tous points différentes de celle qu'elle était à peine un siècle auparavant, à l'époque de Flaubert et Baudelaire. C'est donc un parcours historique très savant qu'il nous propose, sur le modèle des grandes réflexions d'histoire philosophique de la littérature des écrivains romantiques anglais ou allemands, auxquelles il emprunte la méthode dialectique qui voit dans l'histoire de la littérature une progression par synthèses successives.

La première opposition étudiée par Cortázar est celle qui sépare le classicisme du romantisme, où il voit, sans grande originalité, la divergence entre un classicisme universel, où l'auteur est l'instrument d'un ordre supérieur, et l'expression individuelle de l'écriture romantique. Le classicisme, explique-t-il, pense avant tout en termes d'esthétique, d'organisation d'un donné ; l'écrivain « classique » ne cherche pas un instant à remettre en cause l'arbitraire du langage dans lequel il écrit, il a « une confiance organique dans le fait que le langage est comme la peau de la littérature⁷ ». Le romantisme, en regard, abandonne cette illusion de maîtrise du langage pour chercher l'expression individuelle la plus profonde possible, une ambition qui met nécessairement en danger les conventions linguistiques. L'héritage du romantisme est, pour Cortázar, la principale révolution esthétique des deux derniers siècles, qu'il illustre par l'image du tunnel : « cette agression contre le langage littéraire, cette destruction des formes traditionnelles, ont l'exacte caractéristique du tunnel : elles détruisent pour construire⁸ ». Comme il le précise juste après, cette entreprise est à la fois philosophique (parce qu'elle reprend certaines des propositions kantienne, notamment), mystique et poétique : elle remet en question le cadre même d'expression du fait littéraire.

9-34 et María Amelia Arancet Ruda, « Julio Cortázar, poeta », in *Borges/Cortázar : penúltimas lecturas*, Buenos Aires, Circeto, p. 107-133

⁷ Julio Cortázar, *Obras completas VI. Obra crítica*, éd. Saúl Yurkievich et Gladis Anchieri, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2006, p. 63. Nous traduisons.

⁸ *Ibid.*, p. 72.

Ces prolégomènes amènent Cortázar à ce qui est le cœur de son ouvrage, la révolution qu'il voit à l'œuvre dans les quarante premières années du 20^e siècle. Il voit dans cette période une lutte entre ces deux traditions divergentes, l'écriture classique et l'écriture romantique, lutte qui conduit, pour la première fois de l'histoire, au triomphe de la seconde, grâce aux expérimentations de James Joyce et du surréalisme, notamment. En mettant ainsi en avant ce qu'il nomme la « ligne romantique », Cortázar commente en fait l'invasion de la prose « classique » par une veine plus poétique, qu'il résume par une seconde opposition entre langage « scientifique » et langage « poétique » :

Le *style* romanesque consiste en un compromis du romancier par rapport à deux *usages idiomatiques* particuliers : le langage scientifique, et le langage poétique [...]. Toute narration comporte l'emploi d'un langage scientifique, nominatif, qui est utilisé dans une alternance inextricable avec un langage poétique, symbolique, un produit intuitif où le mot, la phrase, la pause et le silence ont une valeur transcendante à sa signification idiomatique directe. Le style d'un romancier résulte du dosage entre les deux usages du langage⁹.

On reconnaît dans cette réflexion sur les fonctions du langage un modèle linguistique qui n'est pas si éloigné du schéma de Jakobson. Cortázar compare ces deux langages au couple Étéocle-Polynice : malgré leur proximité formelle, le langage scientifique et le langage poétique révèlent deux visions du monde incompatibles, et leur rencontre ne peut aboutir qu'à une lutte de pouvoir. Dans la tradition classique, explique Cortázar, le romancier ne s'intéresse qu'au style scientifique, qui organise le récit ; il est l'expression de la forme rationnelle de la pensée du monde, par laquelle l'enchaînement chronologique des événements peut être raconté. Le langage poétique, quant à lui, n'a d'autre fonction que de décorer, de créer une atmosphère par le biais des descriptions – exactement comme la musique au cinéma. Le romancier, dans ce cadre, a le rôle de conciliateur : il donne à Étéocle et Polynice deux rôles absolument séparés et rend le contact impossible. Le langage poétique, par conséquent, est limité à la poésie seule : dans la prose fictionnelle, il n'est que secondaire.

La révolution du XX^e siècle vient de l'abolition de cette frontière, qui donne au langage poétique le premier rôle dans le récit en prose :

L'écrivain rebelle franchit définitivement le pas, et prouve, en se réclamant d'un langage uniquement poétique, que son monde romanesque n'est plus que poétique, un monde où l'on continue de raconter et où surviennent des accidents, où s'accomplissent des destins et des situations incroyablement complexes, mais à l'intérieur d'une vision poétique qui comporte, naturellement et nécessairement, *le langage qui est la situation*. C'est ainsi que ce roman dans lequel l'énoncé logique se voit remplacé par l'énoncé poétique

⁹ *Ibid.*, p. 85.

[...] s'offre comme une image continue, un développement où seule la défaillance du romancier peut faire revenir le langage énonciatif.

Continuer à parler de « roman » n'a déjà plus aucun sens, à ce point de la réflexion. Il ne reste rien – une adhésion formelle, tout au plus – du mécanisme régissant le roman traditionnel. *Le passage de l'ordre esthétique à l'ordre poétique entraîne et signifie la liquidation de la distinction générique Roman-Poème*¹⁰.

On voit pourquoi Cortázar parle de révolution : il s'agit, ni plus ni moins, de supprimer tout l'héritage classique du roman « scientifique », et de faire de toute littérature une expression fondamentalement poétique du monde. Révolution linguistique, donc, mais aussi révolution générique, puisque la distinction entre roman et poème ne veut plus rien dire, comme l'indique la dernière phrase : prose et poésie ne sont plus des critères définitoires, les deux étant régies par un langage symbolique où s'exprime l'interrogation fondamentale sur ce qu'est le langage. Par ailleurs, ce nouveau genre est une « image continue » : c'est-à-dire qu'il a une unité et une homogénéité dans sa structure et sa vision du monde : il est, si l'on peut dire, comme une métaphore filée.

Cortázar précise bien que cette révolution a eu des précurseurs au XIX^e siècle, notamment avec les poèmes en prose (*Aurélia, Les chants de Maldoror, Une saison en enfer*) qui fonctionnent, pour ainsi dire, à l'envers : ils insèrent du narratif dans la poésie, gardant ainsi au langage poétique sa domination. À l'inverse, Hugo et Vigny, dans leurs tentatives pour faire renaître la poésie épique, ne font que versifier du romanesque : ils perpétuent la domination du langage scientifique mais la camouflent en l'écrivant en vers. L'opposition proposée par Cortázar est donc bien linguistique, et non générique : le langage poétique peut être utilisé dans tous les genres, sans distinction aucune. Ce « roman-poème » que Cortázar appelle de ses vœux, expérimentée par Joyce, Kafka, Woolf ou Broch, est le résultat d'une entreprise de dépassement des genres, de démantèlement des traditions littéraires : le libre jeu des associations linguistiques chez Joyce, le recours à la psalmodie dans les romans de D'Annunzio ou Gabriel Miró, le flux de conscience de Woolf sont autant de manières de donner à la représentation du réel un vernis complètement nouveau – de lui offrir, en somme, une profondeur poétique.

Pour Cortázar, cette poétisation retrouve fondamentalement le romantisme en ce qu'elle est un individualisme, une conception où l'être s'exprime en son plus profond et où il dépasse la réalité pour arriver à une « surréalité ». D'où l'apparition de romans-poèmes où le poétique s'exprime, mais est mis face à un personnage qui n'arrive pas le comprendre : *Le Grand Meaulnes, Les Vagues, Le Procès* ou *Le Tour d'écrou*, parmi les ouvrages cités par Cortázar.

¹⁰ *Ibid.*, p. 91-92.

Dans le roman de Kafka, dit-il, le langage n'a rien de poétique : c'est la situation entière qui l'est, cette vaste image incompréhensible d'un monde autre, qu'un personnage « normal » ne peut pas saisir.

Cortázar, néanmoins, dans un dernier geste interprétatif dialectique, cherche à transcender cet individualisme pour le réintégrer dans une communauté qui ne repose pas sur la vision rationnelle du monde. Sa crainte, en effet, est que ce poétisme absolu devienne une évasion du monde, alors que la rébellion doit se faire avec le monde. C'est pourquoi il va chercher du côté de l'existentialisme, une pensée où l'homme découvre poétiquement sa solitude, puis la transcende en passant à l'action¹¹. Pour Cortázar, il s'agit là d'une réponse à ce qu'il estime être une trahison des surréalistes, revenus dans le moule confortable des certitudes rationnelles, réponse qui passe par ce que l'on peut nommer une communauté de solitudes poétiques. Cette rencontre entre l'individu et la communauté est le fondement de la complémentarité de l'existentialisme et du surréalisme :

Le surréalisme, moins dialectique extérieurement, avec sa franche admission de la « magie » comme appréhension analogique de l'être, coïncide avec l'existentialisme dans une maïeutique intuitive qui l'approche des *sources de l'humain*. Leurs chemins divergent dans le passage du Je au Tu. Si *Je* est toujours et seulement un homme pour les surréalistes et les existentialistes, *Tu* est la surréalité magique pour les premiers, la communauté pour les autres. À partir de ces attitudes extérieurement si distinctes, ces deux humanismes marchent en fait vers une conjonction future¹².

Le mot important ici, est « maïeutique » : l'attitude poétique, transcendée dans l'alliance du surréalisme et de l'existentialisme, est bien l'accouchement de l'homme à une nouvelle vérité, une nouvelle vision du monde, débarrassée du carcan rationaliste. Cette position peut nous paraître un peu datée, avec le recul historique ; il y a là une croyance presque naïve de Cortázar dans le pouvoir de ces deux courants littéraires et philosophiques. Mais il ne faut pas oublier, d'une part, qu'il écrit à partir du point de vue argentin, plus lointain et plus hermétique aux conséquences pratiques de ces thèses ; et, d'autre part, que son attitude est fondamentalement intellectuelle, portant plus sur les doctrines que sur des applications politiques qui ne l'intéressent guère à l'époque.

L'ambition de *Théorie du tunnel* est donc, à partir des leçons de l'héritage romantique, de plaider pour un changement de paradigme littéraire, changement dont l'expression première

¹¹ Installé à Paris à partir de 1951, Cortázar, comme beaucoup d'écrivains latino-américains de l'époque, était fasciné par les figures intellectuelles qu'étaient Camus et Sartre.

¹² *Ibid.*, p. 124.

doit être le « roman-poème », forme qui transcende les distinctions génériques et linguistiques traditionnelles. L'objectif est de mettre fin à l'isolement de la conception poétique du monde et de l'intégrer à toutes les formes : faire en sorte, donc, que le poème devienne vraiment réel, en s'emparant de la forme littéraire dominante, le roman. « Le coup d'État ourdi par la poésie sur le territoire même de la prose romanesque (dont elle était jusque-là un simple complément) révèle dans toute sa magnifique violence les ambitions et les réussites de notre temps », écrit ainsi Cortázar dans un bon résumé de sa position¹³.

2. Du roman-poème au conte fantastique

Dans une sorte de logique implacable, *Théorie du tunnel* signe l'éloignement progressif de Cortázar du genre poétique, et le début d'une œuvre répondant à ses propres injonctions essayistiques. On pourrait s'attendre à voir émerger, à partir de 1947, un Cortázar auteur de « romans-poèmes », de formes romanesques absolument libres suivant les modèles de Joyce, Broch, Woolf et autres. Ce n'est pourtant qu'en 1963 que paraît *Marelle*, roman qui suit cette inspiration ; entre temps, Cortázar est devenu célèbre grâce aux recueils de contes fantastiques *Bestiaire* (1951) et *Fin d'un jeu* (1956), qui contiennent l'essentiel de ses textes les plus connus. Il est tentant de voir là un détour au sein d'un parcours chaotique, comme si Cortázar n'avait pas immédiatement été capable de mettre en œuvre sa propre pensée théorique. La lecture d'un texte de 1963, « Quelques aspects du conte », suggère cependant d'interpréter autrement ce choix esthétique. « Quelques aspects du conte » est la version rédigée d'une conférence donnée par Cortázar à Cuba en 1963, pour réfléchir au rôle de la littérature populaire dans le développement de la révolution castriste, dont il est un fervent soutien. On voit apparaître, dans ces lignes, une pensée du poème qui, étrangement, s'avère tout à fait complémentaire de celle de *Théorie du tunnel*.

Comme son titre l'indique, la conférence de Cortázar est avant tout une réflexion sur la forme du conte. L'auteur y multiplie les images pour faire comprendre à son public la différence entre le conte et le roman, la plus développée étant celle qui les compare au cinéma et à la photographie :

Le roman et le conte peuvent être comparés analogiquement avec le cinéma et la photographie, dans la mesure où un film est en principe un « ordre ouvert », romanesque, alors qu'une photographie réussie

¹³ *Ibid.*, p. 279.

présuppose en premier lieu une limite stricte, en partie imposée par le champ réduit qu'embrace l'appareil et par la manière qu'a le photographe d'utiliser esthétiquement cette limite¹⁴.

Plus loin, il utilise le vocabulaire de la boxe pour expliquer que « le roman l'emporte toujours aux points alors que le conte doit gagner par knock-out¹⁵ » ; dans une lettre, c'est à la musique qu'il emprunte, affirmant que « le conte est toujours de la musique de chambre, deux ou trois personnes, dans une situation donnée ; le roman est un mouvement symphonique, avec une orchestration à base de timbres distincts¹⁶ ».

Si le conte est opposé au roman, il est, en revanche, très proche de la poésie : le conte, dit Cortázar, est un « frère mystérieux de la poésie¹⁷ ». La comparaison musicale ci-dessus entérine le postulat selon lequel la base du conte est sa mélodie, exactement comme un poème est réussi du fait de son équilibre sonore. Dans un autre essai, « Du conte bref et ses alentours », Cortázar va encore plus loin en soulevant l'idée que conte et poème relèvent de deux façons d'écrire semblables, du moins dans leur version moderne :

Il n'y a pas de différence génétique entre ce type de contes et la poésie telle qu'on l'entend à partir de Baudelaire [...]. La genèse du conte et du poème est la même, elle naît d'un étonnement soudain, d'une *entreprise de déplacement* qui altère le régime normal de la conscience ; à une époque où les étiquettes et les genres sont menacés par une banqueroute retentissante, il n'est pas inutile d'insister sur cette affinité que beaucoup trouveront fantaisiste. Mon expérience me dit que, en un certain sens, un conte bref comme ceux que j'ai essayé de définir n'a pas une *structure de prose*¹⁸.

Ces lignes, bien que traitant en apparence d'un sujet différent, reprennent bien des remarques de *Théorie du tunnel*. On y retrouve l'idée de l'indépendance vis-à-vis des cadres génériques, le désir de « déplacement » des voies d'appréhension classiques du réel, et surtout la distinction entre deux structures esthétiques : la « structure de prose » citée ici n'est autre que le langage scientifique de *Théorie du tunnel*, ce qui sous-entend que conte et poème partagent, quant à eux, une structure employant le langage poétique.

L'idée fondamentale de Cortázar est ainsi celle d'un continuum allant du mythe au conte, en passant par la poésie épique. Ce continuum se cristallise dans une forme close, géométrique, qui s'avère la structure idéale pour se rapprocher du potentiel mythique de la fiction. Il s'agit, comme il l'écrit, de « choisir et de délimiter une image ou une action qui

¹⁴ Julio Cortázar, *Nouvelles, histoires et autres contes*, trad. Sylvie Protin, Paris, Gallimard, « Quarto » 2008, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ Lettre à Emma Speratti Piñero, 27 octobre 1961, in Julio Cortázar, *Cartas 1937-1963*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, p. 456. Nous traduisons.

¹⁷ Julio Cortázar, *Nouvelles, histoires et autres contes*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸ Julio Cortázar, *Último round*, vol. 1, Madrid, Siglo XXI, 1974, p. 78. Nous traduisons.

soient *significatives* », « capables d’agir sur le lecteur comme une sorte d’ouverture¹⁹ ». S’exprime dans le conte quelque chose qui dépasse sa propre limite, tout en étant conditionnée par cette limite même. Cortázar parle d’ailleurs de ce phénomène en termes d’énergie atomique²⁰ : « un conte est significatif lorsqu’il rompt ses propres limites par cette explosion d’énergie spirituelle qui brusquement illumine quelque chose de bien plus vaste que la petite et parfois misérable anecdote qu’il raconte²¹ ». Cette réaction qu’est capable de susciter le conte repose par le passage de l’individuel à l’universel :

Cet homme qui, à un moment donné, choisit un sujet et en fait un conte sera un grand auteur si son choix contient – parfois sans qu’il ne le sache consciemment – cette fabuleuse ouverture de l’infime à l’immense, de la limite individuelle à l’essence même de la condition humaine. Tout conte amené à perdurer est comme la graine où dort l’arbre gigantesque. L’arbre grandira en nous, donnera de l’ombre dans notre mémoire²².

On voit dans l’expression « l’essence même de la condition humaine » un souvenir de cette préoccupation constante de Cortázar : exprimer le Moi profond de l’homme par la rébellion envers les codes, par l’ouverture à un monde différent. La comparaison avec l’arbre permet de penser ce processus par un mouvement ascendant, en direction de l’universel.

Le fait que l’écrivain argentin tienne ce discours à Cuba n’est évidemment pas un hasard : le lieu et le contexte historique se prêtent à une réflexion sur la littérature populaire, avec laquelle Cortázar prend ses distances lorsqu’il y voit une forme anachronique et démagogique. Le cœur du propos de « Quelques aspects du conte » est en fait de définir la littérature populaire comme une littérature à dimension mythique, et même épique. Le rapport avec l’épopée est très clairement mentionné par Cortázar, lorsqu’il affirme qu’une telle littérature devrait naître à « [l’apparition] d’un Homère qui fasse une *Iliade* ou une *Odyssée* à partir de l’accumulation de traditions orales ». L’exemple d’Homère est celui à suivre pour tout auteur cherchant à atteindre « cette fabuleuse ouverture de l’infime à l’immense », comme ont su le faire avant lui les écrivains argentins et uruguayens Ricardo Güiraldes, Horacio Quiroga et Benito Lynch :

Quiroga, Güiraldes et Lynch connaissaient à fond le métier de l’écrivain, c’est-à-dire qu’ils n’acceptaient que les sujets significatifs, enrichissants, tout comme Homère avait dû écarter des tas d’épisodes de guerre ou de magie pour ne laisser que ceux qui sont arrivés jusqu’à nous grâce à leur énorme

¹⁹ Julio Cortázar, *Nouvelles, histoires et autres contes*, op. cit., p. 14.

²⁰ « Un bon sujet a quelque chose du système atomique, du noyau autour duquel tournent les électrons » (*ibid.*, p. 17).

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² *Ibid.*, p. 17.

force mythique, à leur résonance d'archétypes spirituels, ou d'hormones psychologiques pour reprendre l'expression utilisée par Ortega y Gasset pour qualifier les mythes²³.

Le continuum conçu par Cortázar apparaît ici clairement : des traditions orales, une fois transmises, sont transformées et sélectionnées par un auteur sous la forme de la poésie épique, qui transforme, par sa structure, le récit en mythe. Cette structure est récupérée, à l'époque moderne, par le conte, qui l'adapte au lectorat moderne mais transmet la même valeur épique.

L'armature conceptuelle de la pensée de Cortázar dans « Quelques aspects du conte » vient directement de la conception du conte d'une des influences principales de l'écrivain argentin, Edgar Allan Poe. Sans revenir ici en détail sur les théories de ce dernier, présentées dans la préface aux *Twice-Told Tales* de Hawthorne, il est clair qu'on y retrouve la plupart des caractéristiques données par Cortázar : la nécessaire brièveté, l'effet créé sur le lecteur, la différence structurelle par rapport au roman. Poe, surtout, effectue exactement le même rapprochement entre conte et poème, affirmant que « si on [lui] demandait de désigner le genre de composition qui, après le [poème court], serait le mieux capable de satisfaire les exigences et de servir les desseins du génie ambitieux [...], je citerais sans hésiter le bref conte en prose²⁴ ». Comme Poe, Cortázar refuse fermement l'emploi de l'allégorie, refus mis en œuvre par l'écrivain américain dans le célèbre dénouement des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, où l'immense silhouette blanche laisse toute liberté au travail de l'herméneute. Cortázar reprend cette manière de faire en utilisant des métaphores complètement ouvertes, qui travaillent comme des images obsédantes. Dans un entretien, il explique ainsi que ses poèmes et ses contes ont la même origine : ils « naissent d'images oniriques, sont une tentative de mettre par écrit des visions ou des semi-visions qui [lui] sont données par le rêve²⁵ ». Cette ouverture imaginaire de l'écriture cortazarienne fait de lui, pour le critique Jaime Alazraki, le représentant d'un « néo-fantastique », où le récit fictionnel fonctionne comme un poème : il fait appel à l'imagination plutôt qu'il ne suscite la peur, grâce à l'emploi d'images sans signification allégorique identifiable²⁶.

La référence à Poe permet de comprendre la profonde cohérence de la pensée théorique de Cortázar. Dans son entreprise d'exploration des mouvements esthétiques antérieurs, ce dernier

²³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴ Edgar Allan Poe, « L'art du conte », in *Contes, Essais, Poèmes*, trad. Claude Richard et Jean-Marie Maguin, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 1002. Notons en revanche que Poe éloigne le conte de la poésie épique, selon lui trop longue pour avoir un effet sur le lecteur. Cela lui fait dire que « l'*Illiade*, sous forme d'épopée, n'a d'existence qu'imaginaire » (*ibid.*).

²⁵ Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 199.

²⁶ Jaime Alazraki, « ¿Qué es lo neofantástico? », *Mester*, vol. 19 / 2, Automne 1990, p. 21-33.

cherche tout ce qui lui permet de dépasser l'opposition entre prose et poésie, et d'imposer le langage poétique dans la forme narrative. La pensée du conte par Poe est un de ces moyens, même si cela se fait par un détour par rapport à la forme type du roman-poème défini dans *Théorie du tunnel*. Il s'agit, si l'on peut dire, d'une miniaturisation de cette dernière, sous l'apparence du conte. Mais la structure d'ensemble reste cette structure fondamentalement poétique et non « scientifique », pour reprendre la distinction faite dans l'essai de 1947. Poe rejoint ainsi Keats et Rimbaud dans le rôle des modèles essentiels de Cortázar, chez qui il trouve la liberté poétique, détachée des conventions génériques, qui est son ambition première.

3. Conclusion

La cohérence du parcours théorique de Cortázar n'explique pas, néanmoins, le décalage d'une quinzaine d'années entre *Théorie du tunnel* et ce qui ressemble le plus à son application pratique, l'écriture de *Marelle*. Il est difficile d'interpréter son passage, durant ces années, par le conte fantastique autrement qu'avec des hypothèses difficilement vérifiables. L'une d'elles consiste à estimer que Cortázar s'est tout simplement adapté au lectorat et a suivi le modèle qui était en train de révolutionner la littérature latino-américaine : les nouvelles de Borges (*Fictions* date de 1944), influence capitale dans sa formation d'écrivain. En réalité, la vraie question que soulève le trajet littéraire de Cortázar relève en partie du jugement de valeur. Pour certains, dont Ricardo Piglia²⁷, les recueils de contes précédant *Marelle* sont le sommet de la carrière de Cortázar, justement parce qu'ils représentent la forme idéale pour son ambition esthétique : à travers le conte, Cortázar utilise réellement une structure de poème. Le paradoxe est que ce dernier en est parfaitement conscient, comme la lecture de « Quelques aspects du conte » le montre, mais continue de défendre l'idée de la forme idéale du roman-poème en écrivant *Marelle*, alors même qu'il avait peut-être déjà trouvé cet idéal. De sorte que le succès et l'influence immenses de ses contes peuvent être lus à la fois comme une réussite et un échec, du point de vue du parcours théorique mené par l'auteur : réussite, parce qu'ils illustrent le dépassement de l'opposition prose/poésie par la création d'un genre structurellement poétique ; échec, parce qu'elles entérinent le fait que le poème, pris au sens large, s'exerce avant tout dans la brièveté, et que la rêve du roman-poème est une utopie, qui n'aura jamais le même effet que le poème court ou le conte. Dans ce cas, le trajet de Cortázar

²⁷ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, op. cit., p. 45-47.

s'apparenterait à une construction intellectuelle extrêmement ambitieuse, qui donnerait finalement raison à l'un de ses points de départ : Edgar Allan Poe.

Quoi qu'il en soit, on ne peut ignorer, à la lecture de l'œuvre de l'écrivain argentin, le fait que la frustration de ne pas être un « vrai » poète ne l'a jamais quitté. Dans un texte tardif, il écrit les lignes suivantes, qui évoquent le pouvoir qu'il accorde à la poésie :

Comment ne pas penser que d'une certaine manière la poésie est une parole qu'on entend avec des écouteurs invisibles dès que le poème commence à exercer son enchantement ? Il est possible de se retirer dans un conte ou un roman, de les vivre sur un plan qui est le leur plus que le nôtre, mais le système de communication y reste lié à la vie qui nous entoure, l'information reste une information, pour esthétique, elliptique et symbolique qu'elle soit. Par contre le poème *transmet le poème*, et il ne veut ni ne peut transmettre autre chose. Sa raison de naître et sa raison d'exister font de lui l'intériorisation d'une intériorité, exactement comme des écouteurs coupent le pont qui relie le monde extérieur au monde intérieur (et vice-versa) pour créer un état exclusivement interne, présence vivante de la musique qui semble venir du fond de la caverne noire²⁸.

Cette capacité du poème à devenir réel, à créer un monde qui entoure le lecteur, est unique : ni le conte ni le roman ne peuvent en faire autant, ce que l'auteur, on le sent bien, regrette profondément. La relation de Cortázar avec la poésie peut dès lors être illustrée par l'un de ses textes les plus connus, le très court conte « Continuité des parcs » : un homme, assis dans son fauteuil, lit un roman dans lequel un personnage pourchassé pénètre dans une maison. Ce personnage entre dans une pièce, un poignard à la main, voit un fauteuil et, dans ce fauteuil, l'homme en train de lire. Sous une forme violente et extrême, c'est, là l'effet dont rêvait Cortázar pour ses contes : être capturé par eux comme on l'est par un poème, au point que le monde extérieur disparaisse et que ne restent que le texte et l'obsession qu'elle crée en nous. Que tout texte devienne, en somme, aussi réel que peut l'être un poème.

Raphaël LUIS

²⁸ Julio Cortázar, *Obras completas IV. Poesía y poética*, op. cit., p. 114.