



HAL
open science

Mais où est passé 55 ? (Le statut et les sens du chapitre 55 de Rayuela) / Volet 1 -la diégèse

Caroline Lepage, Soline Martinez, Yann Seyeux, Sabrina Wajntraub

► To cite this version:

Caroline Lepage, Soline Martinez, Yann Seyeux, Sabrina Wajntraub. Mais où est passé 55 ? (Le statut et les sens du chapitre 55 de Rayuela) / Volet 1 -la diégèse. Crisol Série numérique, 2019, ¿Encontraría a Cortázar? 18 articles sur “Rayuela” et “Queremos tanto a Glenda” (8). hal-04441071

HAL Id: hal-04441071

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04441071>

Submitted on 6 Feb 2024

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.

Mais où est passé 55 ? (Le statut et les sens du chapitre 55 de Rayuela) / Volet 1 – la diégèse

CAROLINE LEPAGE

SOLINE MARTINEZ

YANN SEYEUX

SABRINA WAJNTRAUB

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – EA ÉTUDES ROMANES /
CRIIA – GRELPP
c.lepage@parisnanterre.fr

1. Réalité d'un projet très (trop ?) ambitieux dans sa dimension formelle ou préjugé de lecteurs « passifs » pas encore passés ou n'ayant jamais réussi à passer de l'autre côté du miroir, toujours est-il que la question de la lisibilité ou, le cas échéant, de l'illisibilité, est nécessairement le premier paramètre à intervenir dans l'appréhension de *Rayuela*.
2. Pour Fernando Alegría :
Novela para profesores, se dice de inmediato [lector desprevenido]. Mira otra vez esas palabras y completa: profesores estructuralistas. En esto no ha de verse ni un insulto para el magisterio ni un desdén hacia el autor. Se trata de una reacción natural. Póngase usted en la mano un libro de más de 600 páginas que debe leerse con un plano y una lupa, en uno de cuyos epígrafes dice alguien llamado César Bruto: "Siempre que viene el tiempo fresco, o sea al medio del otoño, a mi me da la loca de pensar ideas de tipo eséctrico y esótico..." (pg. 11), frase tomada de *Lo que me gustaría ser a mi si no fuera lo que soy* (Capítulo: *Perro de San Bernaldo*). Le tiembla a usted la mano. (Alegría, 1969 ; 1)
3. Et, donc, fatalement, cela est devenu l'ingrédient prédominant d'une évidente vitrification critique, un envahissant cliché en effet, dont on peut notamment se demander s'il n'a pas eu, et ne continue pas d'avoir, pour conséquence majeure de limiter sa réception, en cantonnant pour beaucoup le roman au statut 1) de simple gadget, amusant au départ, agaçant à la longue (un lecteur *lambda* sur le site Babelio n'a pas hésité à parler de « masturbation intellectuelle...¹ »), 2) de ces belles prouesses techniques

1 <https://www.babelio.com/livres/Cortzar-Marelle/13003/critiques?a=a&pageN=2>
[consulté le 22/01/2019]

agréables à contempler, mais embarrassantes², et finalement inaptes à dépasser le stade du prototype, ou 3) purement et simplement de ces romans qui laissent un profond et durable sentiment de frustration, d'impuissance et de rejet³.

4. Le résultat de l'enquête à mener sera d'autant plus précieux que, finalement, les difficultés rencontrées ici cristallisent, amplifient (55 n'est jamais qu'un cas extrême de toute la mécanique de *Rayuela*, et à ce titre, il constitue une parfaite mise en abîme de l'architecture du texte en différents livres et à travers cela du rôle joué par les multiples formes de la transtextualité à l'œuvre ici) et dans tous les cas exemplarisent (à sa manière, chaque chapitre des parcours 1 disparaît dans le parcours 2 et renaît dans et grâce à un nouveau voisinage – quand le texte A devient un texte C au contact d'un texte B), d'une part, la difficulté que représente une lecture par combinatoires, d'autre part, l'étroit balisage, pour ne pas dire verrouillage, dont l'auteur jalonne son roman pour s'assurer que les modalités de son appréhension, de sa compréhension et sans doute aussi de son évaluation seront bien celles qu'il a prévues, lui, au départ.
5. Constat d'une incitation / injonction à lire autrement ou d'un « problème » de lecture renforcé plus que gommé par le fameux « Tablero » qui, sous couvert de simplifier et rassurer puisque cela se présente comme un mode d'emploi et s'écrit sur un ton sympathique (« El lector queda invitado » [Cortázar, 2018 ; 9]) et même étonnement débonnaire (« [...] el lec-

2 Toujours sur Babelio, un autre lecteur explique : « La structure et les nombreuses références font de « Marelle » un roman difficile à lire, mais il n'en reste pas moins que l'histoire est charmante. Ce que je dis peut sembler paradoxal, cependant c'est exactement ce que j'ai ressenti. J'ai été subjugué par les personnages et désarçonné par la construction du livre. »

<https://www.babelio.com/livres/Cortzar-Marelle/13003/critiques?a=a&pageN=1> [consulté le 22/01/2019]

3 Encore sur Babelio : « J'avais vraiment envie de l'aimer. Je me rendais compte que je m'attaquais à un monument de la littérature argentine, un classique en fait. [...] Mais je dois avouer que ce livre n'a pas fonctionné pour moi... j'ai fait l'effort de le terminer, même si la fin était plus en diagonale qu'autre chose... Trop ardu pour moi, trop compliqué, trop alambiqué [...] Et si la partie "roman" était parfois un peu compliquée à lire, la partie "essai" a été pire. Cette manière de lire le livre était plus compliquée, surtout que certains chapitres ne semblent pas du tout reliés au récit. On retrouve entre autres des extraits d'autres livres, des articles de journaux ou des longs monologues sans queue ni tête (d'après moi, bien évidemment). J'ai donc été assez rapidement lassée et je n'avais qu'une hâte, terminer enfin ce livre et passer à autre chose. »

<https://www.babelio.com/livres/Cortzar-Marelle/13003/critiques?a=a&pageN=2> [consulté le 22/01/2019]

tor prescindirá sin remordimientos de lo que sigue » [9]), complexifie sur bien des aspects (quel lecteur n'a pas été pris de vertige devant cette sorte de frontière dense que composent les longues lignes de chiffres sous forme de code à déchiffrer ? Et n'a-t-il pas été tenté de (déjà) jeter le livre par la fenêtre ?) et inquiète plus qu'autre chose (*a fortiori* quand on est prévenu qu'il y aura risque de « confusión u olvido » [9]), notamment parce que quand on regarde de près le programme de lecture du « segundo libro » [9], on constate, entre autres changements, la disparition du chapitre 55. Une disparition d'autant plus troublante non seulement que c'est la seule, mais qu'elle n'est pas signalée par l'auteur (qui prend pourtant soin de bien expliquer et baliser dans le détail son projet – pour preuve les dernières lignes du « Tablero » : « Con objeto de facilitar la rápida ubicación, la numeración se va repitiendo en lo alto de las páginas correspondientes a cada uno de ellos » (9) ; dans ces conditions, comment croire qu'il s'agirait d'un acte involontaire ?)... avec le résultat que de nombreux lecteurs ne se rendent compte de cette suppression qu'au dernier moment, c'est-à-dire seulement pendant le parcours 2 en constatant qu'aucun chapitre de la suite reliant 54 à 56 ne renvoie à 55. Sans compter les conséquences que cette brutale découverte rétrospective peut engendrer. Ou alors, il se peut qu'éventuellement, s'il n'est pas perdu dans les méandres du récit, cette découverte ait eu lieu dès le parcours 1a⁴ avec l'observation que la dernière page de 55 ne comprend pas de renvoi à un autre chapitre entre parenthèses. S'il est curieux ou très intrigué, il ira probablement vérifier en se reportant au « Tablero » et y trouvera la confirmation de cette disparition. Toutefois, rien n'étant plus banal qu'un espace blanc à cet endroit du texte, il n'est pas certain que le lecteur soit déjà suffisamment familiarisé avec les modalités de fonctionnement du roman qu'il tient entre les mains pour cela, mais on peut toujours le postuler. On le comprend, cela ouvre un vaste champ de questions dès lors que la combinaison suppression dans le « Tablero » et absence d'orientation à la dernière page du chapitre laisse peu de doutes sur le fait que cet oubli est volontaire. Pourquoi et pour quoi faire, en effet ? Parce que 55 est important dans les parcours 1, mais superfétatoire dans le parcours 2 ? Mais un roman dit-il exactement la même chose quand on l'ampute d'une part de sa matière, même infime ? Et puis

4 On entend par parcours 1 la lecture linéaire du roman ; la désignation parcours 1a renvoie à *Rayuela* du chapitre 1 au chapitre 56 (c'est-à-dire, « Del lado de allá » + « Del lado de allá ») ; et parcours 1b renvoie à *Rayuela* du chapitre 1 au chapitre 155 (c'est-à-dire « Del lado de allá » + « Del lado de allá » + « De otros lados »).

cela interroge sur le statut du parcours 2 et, à l'arrivée, le « *segundo libro* » qu'il engendre. Qu'a d'autre / de plus le parcours 2 qui lui permette de se passer de près de quatre pages indispensables dans les parcours 1 ? Ou alors faut-il comprendre que 55 ne peut pas intégrer le parcours 2, en tout cas en l'état, sous peine, par exemple, d'en moduler, changer, voire corrompre le sens ? Et cela devient encore plus délicat quand on s'aperçoit qu'il s'agit en fait d'une disparition à demi. Car si 55 n'est plus présent en tant que chapitre 55, le texte qu'il hébergeait n'a justement pas été totalement éliminé (ce que d'ailleurs, le lecteur ne voit pas toujours, s'en tenant à constater la disparition, point), puisque, remarque un lecteur attentif des parcours 1, il a été « injecté » dans 129 et 133 (autant dire dans la zone « prescindible », en l'occurrence au milieu de textes de Ceferino Piriz). Outre qu'on peut s'interroger sur la raison de cette apparente redondance dans les parcours 1 et sur le sens qu'auraient des mêmes morceaux de textes dans deux voisinages différents (cela présente l'intérêt d'anticiper le processus que seul le parcours 2 semblait enclencher), il faut chercher à déterminer pourquoi il y a eu mixtion entre ces trois chapitres précisément. Et pourquoi avec cet assemblage-là, c'est-à-dire le premier paragraphe de 55 dans 129 et la quasi totalité du reste de 55 dans 133 ? Plus déconcertant encore, pourquoi un fragment de 55 ne réapparaît-il nulle part ? Que disent ces lignes qui, elles, ont bel et bien disparu ? Enfin, qu'est-ce que tout cela change pour le sens du texte quand il était encore le chapitre 55 ? Bref, suffisamment de stimulantes interrogations de fond pour qu'on s'étonne – avec B. Hussey⁵ – qu'elles n'aient pas davantage retenu l'attention de la critique dans la mesure où elles constituent le cœur d'une véritable énigme à résoudre en détective au sein du roman. Qui / que se cache avec / derrière cet escamotage ? 55 en victime ou en bourreau ? De qui ? De quoi ?

I– Le chapitre 55 dans le maillage diégétique de *Rayuela*

A. 55 DANS LE PARCOURS 1A : LE VOISINAGE AVEC 54 ET 56

5 « En général, les critiques de ce roman ont soit négligé cette omission, soit l'ont remarquée sans la commenter plus avant », Hussey B., « *Rayuela*, chapter 55 as Take-away », Purdue University, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/ifr/article/download/.../14568> : « Generally critics of the novel have either disregarded this omission or noted it without further comment. »

6. Dès lors que notre enquête porte sur la question de la lisibilité de *Rayuela* depuis l'observation de la place et du rôle qu'occupe et que joue 55 au sein des différents parcours de lecture, il faut commencer par examiner les éléments qui établissent ou, au contraire, entravent, ou même, sabotent la continuité, d'abord sur le plan diégétique, qui existe entre lui et ses « voisins » directs dans les coordonnées 1a et 1b, à savoir 54 et 56. Et il y a significativement déjà matière à commentaires, car la conjonction adversative qui ouvre 55 (« Pero Traveler no dormía... » [348]) surprend le lecteur. Le lien entre ce qui est amorcé et ce qui fermait 54 paraît en effet assez lâche avec la réapparition soudaine de Traveler au début de 55 ; un événement qui semble il est vrai sciemment marquer une rupture dans la continuité diégétique, d'autant plus que la mécanique absence / présence qui avait profondément structuré 54 (le but était d'isoler Traveler du déroulement des faits, centrés sur les personnages de Talita et Oliveira [avec la fameuse scène du baiser], tout en ne l'excluant pas complètement afin que le trio ne soit jamais dissous) était renforcée par un changement de désignation du personnage – Traveler était désormais Manú, comme si cette sorte de demi-présence modifiait / décalait légèrement son identité, notamment dans le regard et dans la parole des autres personnages. Une fuite d'informations en surface futile et qui, en réalité, constitue un moyen habile de compléter le portrait de Traveler. Or, donc, à y regarder de plus près, on se rend compte que la continuité existe bel et bien entre 54 et 55 et qu'elle est même très étroite. Simplement, comme toujours chez Cortázar, elle est bâtie autrement, en l'occurrence à l'envers ou à rebours. Car est-il anodin que dans 54, Talita rappelle à pas moins de quatre reprises (trois directement⁶ et une indirectement⁷) à un Oliveira à la mémoire vacillante – et donc, au passage, au lecteur dont la mémoire est, elle, savamment embrouillée dans le processus de défamiliarisation qui ne lui laisse guère de points d'assise auxquels se raccrocher pour suivre –, que Traveler dort ? Cela devient une sorte de leitmotiv ou de refrain dans les différents notes et accords de la

6 « El pobre Manú tuvo una pesadilla horrorosa. Siempre pasa lo mismo, se vuelve a dormir pero yo me quedo tan trasto nada que acabo por levantarme. » (342)

« – ¿ Manú está durmiendo ? (342)

– Sí. Tuvo una pesadilla, gritó algo de una corbata perdida. Ya te conté. » (343)

« Y tampoco su beso era para ella, no ocurría allí grotescamente al lado de una heladera llena de muertos, a tan poca distancia de Manú durmiendo. » (346).

7 Un lecteur plus attentif verra dans le constat « –Duerme castamente » que fait Talita après s'être assurée que la patiente de la chambre 14 était endormie une référence au sommeil de Traveler, qu'elle mentionne d'ailleurs immédiatement après : « El pobre Manú tuvo una pesadilla horrorosa » (342).

musique de fond sur laquelle se déroule la scénographie amoureuse-adultère ; leitmotiv ou refrain semble-t-il inutile dans 54, mais qui trouve sa raison d'être ensuite. Il s'agit rien moins que de lancer 55, *a fortiori* dans une brutale et écrasante contradiction qui ouvre sur le temps des aveux et des « révélations », en quelque sorte l'autre versant de ce que posait 54. Et à ce titre, loin de créer une rupture dans la diégèse, 55 assure au contraire pleinement le lien entre 54 et 56. En effet, Talita ne se contente pas d'avouer à Traveler qu'Oliveira l'a embrassée ; elle lui confie que le second a maintenant peur qu'il le tue⁸. Déclaration essentielle pour expliquer la mise en place de son système défensif dans 56. Sans cet épisode de confiance, sans 55, donc, la logique diégétique serait rompue. De sorte que nous sommes ici face non seulement à un enchaînement, mais à une forme d'instantanéité des événements de 54, 55 et 56. Sans doute cela explique-t-il d'ailleurs que la tension dramatique n'aille pas *crescendo* entre ces trois chapitres (55 marque à l'évidence une retombée dramatique⁹ – preuve que la continuité et discontinuité ont pour cœur bien davantage que la seule anecdote du texte). Le dénouement se trouve en effet orchestré dès 54 et 55, avec, pour l'un et l'autre, une dissémination d'éléments proleptiques, parfois extrêmement ténus, notamment dans le travail effectué sur les métaphores (elles composent en l'occurrence tout un système), qui trouveront leur concrétisation dans l'apogée de la scène de duel entre les deux amis / ennemis et finalement dans le saut d'Horacio – dont le rôle est déterminant puisque le duel structure l'ensemble de 56 et la chute ferme le parcours 1a. Quelques exemples dans 54 pour bien comprendre que nous ne sommes incontestablement pas dans un banal cas de figure où l'histoire prépare naturellement sa propre suite, mais où tout se déroule plus ou moins en même temps, chaque chapitre n'étant finalement qu'une variation / déclinaison des autres, qui le précèdent ou le suivent : 1) la présence de l'arme qu'Oliveira

8 « [Traveler] Oía confusamente que el miedo, que Horacio, que el montacargas, que la paloma; un sistema comunicable volví a entrar poco a poco en el oído. De manera que el pobre infeliz tenía miedo de que él lo matara, era para reírse » (350).

9 L'action dramatique de 55 paraît manquer d'intensité dans ce programme amorcé dans 54 et conclue dans 56 (car pour le reste, on y annonce tout de même la possible noyade de la Maga). Sans doute cela tient-il au fait que tout repose sur l'ellipse. La phrase « era raro que Talita no hubiera vuelto de la farmacia. Cuando reapareció, con un aire de fantasma », occulte en effet la scène du baiser entre Horacio et Talita. En outre, non seulement cet élément clé de la diégèse ne constitue pas le nœud du chapitre 55, mais sa révélation n'aura pas de conséquence sur une potentielle montée de la tension dramatique, au contraire, puisqu'au terme d'une série d'associations d'idées, Traveler arrive à la conclusion « era para reírse » (350).

brandira ensuite est annoncée *via* plusieurs métaphores qui altèrent l'espace hospitalier et le transforment subrepticement, mais de manière inquiétante¹⁰ ; 2) par ailleurs, l'insistance sur la chaleur insupportable qui règne ne peut qu'annoncer la venue d'un bel orage, métaphore d'un drame final dans ce cas précis¹¹ ; 3) quant à la future chute, l'ouverture du chapitre montrait déjà un Oliveira penché à sa fenêtre, regardant la marelle¹² et, surtout, expliquant avoir été « a punto de tirar[se] por el agujero para terminar de una vez con las conjeturas » (342). 4) Retenons également la référence au patient-chapitre 56 dans une phrase qui préfigure non seulement la « chute » diégétique du parcours 1a, mais aussi la « chute » physique du protagoniste Horacio : « Era el 56, se acordaba muy bien, la familia tenía que estar al caer de un momento a otro » (344). Ce qui se conjugue évidemment au fait que le dernier mot de 55 soit justement « caída » (351), filant ainsi, une fois de plus, la métaphore de la chute comme « fin », littérale et diégétique. Et il ne faut pas non plus manquer de considérer l'ensemble de la phrase qui clôt 55 dans la mesure où cela traduit plus généralement l'issue du duel, mais aussi et surtout, le volet diégétique post-chute que nous ignorons (s'il nous est possiblement révélé dans le parcours 1b ce qu'est devenu Horacio [cf ch. 58], le fil se rompt pour les deux autres acteurs du drame) : unis « contra viento y marea, contra el llamado y la caída » (351), Talita et Traveler ne sont pas encore entraînés dans la chute d'Horacio, écarté d'un duo ainsi reformé.

B. 55 DANS LE PARCOURS 1B : LE VOISINAGE AVEC 54, 56, 128, 129, 130, 132, 133 ET 134

7. Aborder *Rayuela* depuis des coordonnées 1b suppose rien moins que le postulat de l'existence d'un troisième livre hébergé dans un même texte, en sus des deux annoncés par Cortázar dans le « Tablero ». Autant dire que la diégèse ne serait pas modifiée qu'une seule fois (*via* le parcours 2), mais deux – dans des proportions pour l'une et l'autre qui ne seraient mesurables qu'au terme d'un vertigineux travail d'observation à la loupe de chaque chapitre, en quelque sorte envisagé depuis une optique que le pro-

10 « el pie del 8 era un arma de precisión, un tiro por cuadro » [338] ; « Esa paloma parecía un revólver » (344).

11 (Talita) « Se me ocurrió que tendrías calor, vos o Remorino, entonces les hice limonada. Qué verano, y con esas paredes ahí afuera que cortan el aire » (342).

12 « Desde la ventana de su cuarto en el segundo piso Oliveira veía el patio con la fuente, el chorrito de agua, la rayuela del 8 » (338).

céde cinématographique de la 3D décrit parfaitement, bien qu'il soit difficile à concevoir pour la littérature (est-ce que fabriquer trois *Rayuela* en coupant-collant des exemplaires papier de l'œuvre et en lisant en parallèle ces différents romans / romans différents serait une solution pour parvenir à lire dans trois dimensions simultanément, ou presque, et, ainsi, prendre la véritable mesure de ce que racontent ces histoires liées entre elles par une gémellité hétérozygotique ?).

8. Dans ce troisième livre, donc, la quasi-totalité de la matière du chapitre 55 est réinjectée dans 129 et 133, appartenant à la partie *prescindible* ; ce qui constitue presque déjà en soi une infirmation implicite de cette superfluité. Même sans avoir besoin d'y regarder de près, on se rend effectivement compte que ces fragments de 55 participent activement à la continuité diégétique des chapitres concernés (une continuité justement précaire ou en apparence assez peu signifiante, encore moins significative, sans cet amalgame rétrospectif), et au-delà. Les suites diégétiques que les éléments textuels prothétiques de 55 forment avec leurs voisins directs, 128-129-130 puis 132-133-134, sont englobées dans ce vaste et extrêmement dense système rhizomique. La question que nous nous posons ici est en somme de déterminer de quelle manière et pourquoi ces chapitres *prescindibles* deviennent des *imprescindibles* sur le plan diégétique dans le *Rayuela* 1b ?
9. Dans 129, Traveler est seul dans sa chambre, en pleine nuit, occupé à lire. Comme pour l'écartier davantage du duo Oliveira / Talita en train de s'embrasser dans l'hôpital, le narrateur l'isole dans le médaillon d'un zoom qu'il resserre de plus en plus, jusqu'à exposer, en gros plan, les moindres détails de la scène. Ainsi, alors que 55 ne renseignait que superficiellement sur l'activité de Traveler (« era una buena noche para quedarse leyendo » [349]), la reprise-zoom dans 129 offre un complément d'informations substantiel, avec le choix d'un verbe sciemment plus précis et, plus encore, le nom d'un auteur (« era una buena noche para seguir estudiando a Ceferino Piriz » [532]). Et comme si la caméra n'en finissait plus de s'approcher, on en vient à être si près du personnage qu'il devient possible de lire, nous aussi, le livre en question. Procédant par feuilletage intertextuel, 129 alterne invariablement, selon une symétrie parfaite, un fragment de récit du narrateur omniscient qui raconte *Rayuela* et un fragment de *La Luz de la paz del mundo* de l'extravagant pataphysicien Piriz ; chaque extrait donnant de surcroît lieu à une glose de Traveler. Nous avons là une superposition de deux

textes qui donnent bel et bien lieu à trois lectures simultanées, le narrateur et le lecteur lisant par-dessus l'épaule de Traveler.

10. Impossible, quoi qu'il en soit, de ne pas prendre en compte qu'un lecteur, même le plus acharné et, en l'occurrence, le mieux disposé (en restera-t-il beaucoup à ce stade ?), peut légitimement se sentir désorienté de retrouver Traveler dans l'exacte attitude où il l'avait laissé 74 chapitres plus tôt (c'est-à-dire de 55 à 129). Décalage d'autant plus grand que les méandres de la relation entre le trio Horacio-Traveler-Talita s'étant déployés jusqu'à 56 (qui clôt le parcours 1a sur une scène de western spaghetti entre Horacio et Traveler¹³, l'ultime souvenir que conservera probablement le lecteur à son sujet avant de s'engager dans le parcours 1b (c'est-à-dire à la fin de 56), est l'image d'un personnage non plus tranquillement installé à lire dans l'isolement de sa chambre, mais celle d'un homme posté sur la case 6 de la marelle située dans la cour de l'hôpital. De sorte que si le « chapitre narratif » (Constantin, 2009 ; 204) 129 – qui ne se limite pas à la simple reprise de personnages de la partie « Del lado de allá », mais récupère également le début du texte de 55 –, atteste à double titre la continuité diégétique savamment tissée entre les unités par le narrateur-auteur, il n'en est pas moins vrai que cette réapparition intratextuelle est déroutante. D'une part, parce qu'elle fait écho au très lointain chapitre 55 ; d'autre part, parce qu'elle rompt avec la linéarité de la diégèse, renforçant ainsi puissamment l'impression du lecteur qu'il y a discontinuité. Une discontinuité générée et consolidée par son voisinage immédiat. La séquence 128-129-130 frappe effectivement 1) par la variété des espaces qu'elle convoque (la France, l'Argentine, l'Uruguay [dont est originaire Ceferino Piriz] et l'Angleterre), et donc 2) des langues engagées ; 3) par la pluralité des tons dont elle use ; 4) par l'hétérogénéité des formes qu'elle adopte ; 5) par la différence de longueur dont sont composées ses sections ; et, enfin, 6) par l'hybridation de son soubassement intertextuel : d'un côté et de l'autre de 129, nous lirons un très bref extrait de « Le Pèse-nerfs », le poème en prose d'Antonin Artaud et un court article du journal londonien, *The Observer* (539), traitant, en espagnol, des dangers de l'usage de la fermeture Éclair pour les petits garçons. Or, cette apparemment impossible continuité et, même, cette difficile cohérence se traduisent dans une astucieuse mise en abîme à travers le traitement de l'espace, en référence aux trois portes fermées de l'aile administrative du bâtiment où se trouve Traveler, à voir comme méta-

13 (cf Lepage, Broichhagen, Wajntraub, 2019).

phore de ces trois chapitres fermés, *a priori* totalement hermétiques les uns aux autres¹⁴. Néanmoins, si nous regardons une fois de plus au-delà des apparences, nous nous apercevons qu'ils sont en réalité étroitement reliés, précisément par le critère qui, au départ, semblait le plus les disjoindre, grâce à la levée de lignes de démarcation historiques, juridiques, culturelles, linguistiques, etc. : l'espace, sciemment thématiqué dans le texte d'Artaud convoqué, avec la mise en avant du désir de « créer en nous des espaces à la vie » (531). Facilitée par l'emploi de pronoms et d'articles indéfinis (« quelques-uns », « des [espaces] », etc.) donnant clairement une valeur de vérité générale aux propos d'Artaud (*cf* ch. 128) alors applicable à des situations distinctes, cette idée va prendre sa pleine mesure dans les deux chapitres suivants. Dans cette perspective, la présence, dans 129, de l'utopie folle d'un Piriz apparaît comme la proposition ultime de reconfiguration de l'« espace[s] à la vie » par excellence, rien moins que le monde – et cela doit à l'évidence être interprété comme une redondance rhétorique et donc argumentative. Dans la continuité du « raisonnement » mis en place, l'évocation, dans 130, des prépuces (générateurs de la vie) qui tentent de se frayer un passage entre les dents de la fermeture Éclair suggère à son tour, et parachève le tout, la possibilité de créer un nouveau lieu au sein de cette catégorie d'espaces « qui n'étaient pas et ne semblaient pas devoir trouver place dans l'espace ». Enfin, si 128 a posé que l'autre espace / l'espace autre était à la fois le sujet-fil conducteur et l'agglomérant de l'unité 128-129-130, la lecture de « Le Pèse-nerfs », plus particulièrement des premières phrases (« Toute l'écriture est de la cochonnerie. / Les gens qui sortent du vague pour essayer de préciser quoi que ce soit de ce qui se passe dans leur pensée, sont des cochons. / Toute la gent littéraire est cochonne, et spécialement celle de ce temps-ci. »), fait émerger un nouveau motif qui ensemence (littéralement, cette fois) à son tour 129 et 130. Comment, en effet, ne pas voir Piriz, le théoricien obsédé de l'ordre, de la précision et de la symétrie, portraituré en « cochon » ? Ce qui renforce l'hypothèse interprétative (et donc les effets de continuité à plusieurs bandes et dans plusieurs temporalités) qui voit en Oliveira et son installation défensive méticuleusement pensée un double de l'Uruguayen et de son projet. Oliveira, un autre « cochon », donc ; un « cochon » cochon, en l'occurrence, puisque, dans 54,

14 « Se oía caminar en el pasillo, y Traveler se asomó a la puerta, que daba sobre el ala administrativa. Como hubiera dicho Ceferino, la primera puerta, la segunda puerta y la tercera puerta estaban cerradas. » (535).

il a tenu à Talita des propos en français très grossiers¹⁵. Versant alors du côté de la grivoiserie la plus crue ou du côté de l'érotisme – en relation avec le baiser échangé entre Talita et Oliveira dans 54, avoué dans 55 – et de la sexualité – en relation avec les prépuces –, la « cochonnerie » constitue dans ces conditions un solide élément supplémentaire de continuité diégétique entre les séquences 54-55-56 et 128-129-130. Une continuité diégétique dont, contre toute attente, le pivot est bel et bien l'anodin et bref chapitre 128 ; quelques mots à peine qui contiennent en germe l'explosion à venir et la chaîne de liens diégétiques que cela engendrera. À l'instar de ce que pose la première étape du projet (néo-)civilisationnel de Piriz, 128 apparaît comme l'« Etapa que consistía en que todo se inclinaba hacia la guerra mundial de allá por el año 1940 » (533). Puis, comme dans un espace parfaitement ordonnancé, c'est-à-dire où chaque élément trouverait sa place dans une succession logique et harmonieuse, l'analogie se prolonge naturellement. Le chapitre suivant (129) coïncide avec la deuxième étape (« Etapa que ha consistido en que todo se ha inclinado hacia la paz mundial o reconstrucción mundial » [533-534]), en l'occurrence celle de la présentation concrète de la réorganisation de l'ordre mondial envisagé par l'Uruguayen, avec, en prime, un lien parfaitement fluide vers 130, et la troisième étape : « Etapa que consiste en que todo marche firmemente hacia el arreglo eficaz de las cosas » (534). Là, les médecins s'évertuent à extraire les prépuces des petits garçons des fermetures Éclair où ils étaient restés coincés – et la boucle est bouclée.

11. Or, en avançant dans notre lecture, nous nous rendons compte que le maillage entre les chapitres (pour rappel : depuis 55) est encore plus fin que ce à quoi on se serait attendu, au point de constituer un immense écheveau dont il est effectivement bien difficile de démêler, et simplement d'apercevoir, tous les fils, une infinité, dont certains étant parfois extrêmement ténus. Nul besoin, en somme, d'attendre le parcours 2 pour que les effets de continuités / discontinuités enfantent une vaste descendance d'autres lieux-sens / sens-lieux. De là à affirmer qu'en plus des parcours 1a et 1b, il faudrait prévoir un parcours 1c (non pas seulement la partie 3 dans la continuité de la partie 1 et de la partie 2, mais, une fois révélés les secrets renfermés dans la partie 3 dans ses rapports avec la partie 1 et la partie 2, recommencer dans l'ordre, partie 1, partie 2 et partie 3... avant d'enchaîner avec le

15 « —Assez —dijo Oliveira—. Tu m'as eu, petite, Céline avait raison, on se croit enculé d'un centimètre et on l'est déjà de plusieurs mètres. » (345).

parcours 2), il n'y a qu'un pas. Et cela est extrêmement intéressant dans la mesure où cela invalide les théories voulant que *Rayuela* ne se livre que dans le désordre, que dans la délinéarisation. L'essentiel n'est-il pas ailleurs, à savoir dans l'invitation à relire en reliant ? Et dans ces conditions, le parcours 2 ne serait jamais qu'une version banalement didactique pour obliger le lecteur à faire ce que ce parcours 1c ferait de lui-même.

12. Pas besoin de pousser notre chemin post-128-129-130 bien loin pour repérer une nouvelle redondance de 55. Il y en a effectivement une dès 133. Et le lecteur la repérera d'autant plus facilement qu'elle reprend la presque totalité du fameux chapitre supposément disparu et qu'elle s'inscrit dans la suite directe de la répétition partielle qu'englobait préalablement 129 (seulement quatre chapitres avant). De nouveau, nous trouvons donc *Traveler* en train de lire dans sa chambre, juste avant que Talita ne le rejoigne, ne débâte avec lui à propos de quelques extraits de l'essai de Piriz et ne lui parle du baiser échangé avec Oliveira. Suivant une structure presque similaire à celle de 129, 133 est d'abord bâti sur l'alternance entre des passages narratifs de commentaire et des extraits de l'œuvre du pataphysicien, avant de se muer en dialogue entre les personnages. Et, suivant cette fois une structure presque similaire à celle de la séquence 128-129-130, le chapitre 133 est encadré, à sa gauche, par un texte à la première personne du singulier qui nous entraîne dans les digressions mentales d'un « yo » anonyme, tel un écho au « nous » facilement habitable d'Artaud au chapitre 128, et, à sa droite, par un texte absolument « étranger », dont la nature est finalement assez proche d'un article de journal dans la mesure où il s'agit d'un fragment de l'« *Almanaque Hachette* » (556) consacré aux différents types de jardins existants. Une juxtaposition qui configure et exhibe de plus belle une séquence textuelle en apparence discontinue et en réalité si étroitement et ingénieusement continue que cela crée la simultanéité des arts visuels (logique puisque l'idée de l'auteur est qu'on lise pour voir tout en même temps). Et même si cela est de prime abord assez éprouvant, voire effrayant, dans la mesure où ces réseaux sont complexes à repérer et à déchiffrer, *a fortiori* quand on comprend qu'il s'agira de le faire à l'échelle des centaines de pages que comprend *Rayuela* 1b (avec, de surcroît, l'annonce d'un potentiel parcours 1c et d'un injonctif parcours 2), eu égard au fait, on s'en rend compte ici, que cela relève finalement d'un simple système, il est loisible de supposer qu'un lecteur attentif du parcours 1b aura saisi la dimension modélisée de l'unité 128-129-130 et que pour suivre sans

encombre et sans trop d'efforts, il lui faut surtout partir à la chasse à cette catégorie de liens générés par anecdotes diégétiques et intertextualités emblématiques interposées.

13. Concernant 133, donc, on s'aperçoit vite que 132-133-134 renvoient à une infinité de lieux et de territoires sur Terre et au-delà. Dans 132, grâce à une simple énumération de cafés internationaux et une référence à « El Edén » (542). Dans 133, la présence du couple Traveler / Talita et de Piriz permet d'évoquer Buenos Aires et l'Uruguay. Dans 134, ce sont ensuite la France et l'Angleterre qui sont suggérées, *via* respectivement « el estilo de los «parques a la francesa» » et « un jardín de tipo “inglés” » (la source étant l'« *Almanaque Hachette* »). Autant d'espaces associés à autant de langues, vivantes et mortes, auxquelles renvoient les noms des cafés, une citation en anglais et une mention latine, dans 132¹⁶, ou encore l'emploi itératif de l'expression « *mixed border* », dans 134. Et c'est précisément dans cette pluralité géographique et linguistique que l'aspiration d'Artaud (« créer en nous des espaces à la vie » [ch. 128]) va de nouveau se concrétiser. C'est justement pour que cela que 133 nous semble mériter une observation plus détaillée depuis cette perspective spatiale. En y introduisant d'autres passages de l'essai de Piriz, nous découvrons davantage de sa pensée, c'est-à-dire son espace-autre monde. Et cela est d'autant plus signifiant que cela se fait dans le périmètre d'un autre « espace[s] à la vie », l'« espace[s] à la vie » cadre, celui dans lequel évolue Traveler. Avec cette différence de taille que si le personnage était seul dans 129, il est rejoint par Talita au milieu de 133. Une arrivée qui entraîne avec elle la reprise de tout le passage de 55 sur l'aveu du baiser. Et, la clé fait un troisième tour, qu'est-ce, finalement que ce baiser si ce n'est le résultat du désir d'Oliveira de se créer un « espace[s] à la vie » dans l'espace-couple formé et occupé par

16 « [...] en todos los cafés, en el Elephant & Castle, en el Dupont Barbès, en el Sacher, en el Pedrocchi, en el Gijón, en el Greco, en el Café de la Paix, en el Café Mozart, en el Florian, en el Capoulade, en Les Deux Magots, en el bar que saca las sillas a la plaza del Colleone, en el café Dante a cincuenta metros de la tumba de los Escalígeros y la cara como quemada por las lágrimas de Santa María Egipcíaca en un sarcófago rosa, en el café frente a la Giudecca, con ancianas marquesas empobrecidas que beben un té minucioso y alargado con falsos embajadores polvorientos, en el Jandilla, en el Floccos, en el Cluny, en el Richmond de Suipacha, en El Olmo, en la Closerie des Lilas, en el Stéphane (que está en la rue Mallarmé), en el Tokio (que está en Chivilcoy), en el café Au Chien qui Fume, en el Opern Café, en el Dôme, en el Café du Vieux Port, en los cafés de cualquier lado donde / We make our meek adjustments, / Contented with such random consolations / As the wind deposits / In slithered and too ample pockets. / Hart Crane dixit » (541).

Talita / Traveler – quand tout a commencé par la tentative d’ouvrir une chambre close avec la perforation d’une planche (phallique ?) dans une fenêtre (vaginale ?) ? Peut-être tenons-nous là une première hypothèse de réponse à notre question introductive : pourquoi une telle répartition des « injections » de 55 dans 129 et 133 ? Car si nous venons de démontrer qu’il y a bien continuité diégétique entre les séquences 128-129-130 et 132-133-134, par l’augmentation du nombre d’espaces géographiques et linguistiques évoqués (dans la mesure où l’on passe de 4 pays et 3 langues [pour 128-129-130] à une infinité de pays et de langues pour 132-133-134), par la thématization de nouveaux « espaces à la vie » dans 132 et 134 et, enfin, par l’ajout d’un « espace[s] à la vie » plus métaphorique, dans 133, nous venons aussi de mettre en lumière une progression diégétique parfaitement inattendue. Alors que 55 marquait une retombée dramatique dans la séquence 54-55-56 et alors que, donc, nous aurions pu penser que sa reprise au sein de deux chapitres du parcours 1b entraînerait nécessairement, par contamination une chute de la tension dramatique dans le nouvel environnement d’insertion, Cortázar déjoue encore une fois nos attentes pour nous montrer que les mots n’ont de sens et de fonction qu’en fonction de leur combinaison. Ce qui amorce subrepticement l’interrogation de fond sur les rapports entre signifié et signifiant. Quoi qu’il en soit, si la continuité diégétique des séquences commentées repose en grande partie sur une poignée d’éléments communs qui rythme le passage d’un chapitre à l’autre, en enchâssant minutieusement ces deux découpages-collages de 55 au milieu de fragments intertextuels soigneusement choisis, l’auteur réussit non seulement à créer une nouvelle continuité diégétique – sans doute un nouvel « espace[s] à la vie » –, mais aussi une progression là où il n’y avait paradoxalement que répétition et symétrie. Intéressante géométrie cortazarienne, dont l’habileté et le raffinement nous captivent encore dans ce dernier exemple : tandis que la séquence 132-133-134 paraît, elle aussi, adopter le schéma des trois étapes du projet civilisationnel définies par Piriz – les élucubrations mentales d’un « yo » anonyme apparemment aussi fou qu’Artaud comme première étape de civilisation¹⁷ ; le projet de réorganisation de l’ordre mondial de l’Uruguayen et l’aveu du baiser comme deuxième étape¹⁸ ; « el arreglo en

17 « Etapa que consistía en que todo se inclinaba hacia la guerra mundial de allá por el año 1940 » (533).

18 « Etapa que ha consistido en que todo se ha inclinado hacia la paz mundial o reconstrucción mundial » (553-534).

mixed border » comme troisième étape de civilisation¹⁹ – et que la répétition structurelle crée une apparente immobilité dramatique, la reprise du modèle analogique resignifie au contraire l'épisode de l'aveu du baiser. Il n'apparaît désormais plus comme l'aveu d'une faute (ch. 55), mais, dans 133, comme l'aveu d'un acte « *inclinado hacia la paz mundial o reconstrucción mundial* » (534).

C. 55 DANS LE PARCOURS 2 / LE VOISINAGE AVEC 54, 129, 139, 133, 140, 138, 127 ET 56

14. Pour finir, observons le fragment de versant diégétique que présente 55 avec l'éclairage du parcours 2 ; avec, donc, ce constat qu'il est le seul à ne pas figurer dans la liste numérique du « *Tablero* » et que, par voie de conséquence, notre étude doit prendre en compte à la fois les présences et les absences de ce chapitre dans la suite 54-129-139-133-140-138-127-56. L'interrogation principale étant de savoir si les parcelles narratives de 55 réinjectées dans 129 et 133 voient leur sens modifié (toujours exclusivement sur le plan de l'histoire, pour l'instant) par ce nouveau voisinage que configure le « *segundo libro* » – un nouveau voisinage qui a d'abord ceci de particulier qu'il est singulièrement proliférant. Ce sont en effet pas moins de six chapitres qui s'agglomèrent désormais autour de 55. Cela génère quantité de questions. En voici au moins deux : pourquoi 54 a-t-il besoin d'un tel détour pour rejoindre son point d'arrivée : 56 ? Et que peut-il bien rester à raconter de 55 dans 139-140-138-127 dès lors que 129 et 133 reprennent déjà la quasi totalité de sa matière textuelle ? Notons d'abord qu'excepté 139, la série est articulée autour de « *chapters narratifs* » (Constantin, 2009 ; 204) ; cela laisse supposer l'existence d'un ou plusieurs fils diégétiques reliés dans une même trame, plus ou moins enchevêtrés et assurant *ergo* une continuité plus ou moins étroite.
15. Qu'en est-il, d'abord, aux niveaux spatial et temporel ?
16. Si 54, 129, 133, 127 et 56 se déroulent dans l'asile de Buenos Aires (toile de fond et époque de la deuxième partie des parcours 1), deux chapitres, 138 et 139, marquent une « *rupture* » en convoquant des territoires et des référentialités européens. Dans 138, nous retrouvons Horacio et la Maga (ce qui ré-implante nécessairement dans la diégèse le décor parisien

19 « *Etapas que consiste en que todo marche firmemente hacia el arreglo eficaz de las cosas* » (534).

de la partie / période 1 des parcours 1) ; dans 139, cela est plus ténu, mais pas moins efficace : le Commentaire de la pièce musicale d'Alban Berg importe subtilement l'Autriche, pays d'origine du compositeur (ce qui réimplante nécessairement dans la diégèse la transmédialité qui avait jalonné la partie / période 1 des parcours 1). L'effet produit est d'autant plus déroutant que c'est précisément depuis cette apparente intermittence géographique, temporelle et référentielle, que le récit fait sciemment revenir le lecteur au « lado de acá » et au « lado de allá » pour lui montrer que là, dans le parcours 2, il n'y a justement plus 1) ni frontières (auparavant affichées en tant que telles par la présence significative des blancs typographiques et l'articulation des parcours 1 autour de parties), avec tout ce que cela supposait du point de vue symbolique, 2) ni délais (auparavant imposés par la linéarité horizontale du déroulement des événements), avec tout ce que cela supposait quant à un certain assujettissement du lecteur dans son rapport à la réalité. On peut donc désormais passer de l'un à l'autre sans plus la moindre entrave et, de surcroît, en une fraction de seconde. De sorte que la proximité créée dans la série commentée annule et remplace la discontinuité, finit par inventer des espaces et des temps superposés, de nouveaux espaces et de nouveaux temps – comme matrices, on s'en doute, de nouvelles référentialités. Dans le parcours 2, la superposition diégétique est si forte qu'elle relève de l'agglomération, les cassures n'apparaissant plus que purement anecdotiques. Est-ce à dire que 55 était l'obstacle entre Buenos Aires et Paris dans les parcours 1 et que sa disparition est la condition d'une véritable fusion de la matière diégétique ?

17. On se rend compte, quoi qu'il en soit, que ce mouvement discontinuité-continuité-superposition-agglomération observable dans le traitement particulier de l'espace est amplifié par celui, enchâssé, réservé à quelques thèmes fédérateurs. Par exemple, les « amores cupables » (530), évoqués à partir de 133, dans les fragments réinjectés de 55 – l'aveu de Talita à Traveled et la manifestation de son angoisse. Dans la nouvelle configuration, c'est-à-dire quand, au chapitre 140, nous la retrouvons tentant de traduire ces vers, « El desflorado, muerto y espantoso pasado, / ¿habrá de restaurarnos con su sobrio aletazo ? » (565), comment ne pas en venir à la conclusion que sa réaction exprime surtout la culpabilité qu'elle éprouve de s'être laissée embrasser par un autre ? Question renforcée à la lecture de la phrase qui conclut 138 : « [...] hacer el amor, casi siempre eso o dormir, pero casi siempre eso » (562). On arguera que le sujet de cette phrase est la Maga,

mais cela est justement très habile puisque depuis 54, nous savons que les deux personnages féminins ont fusionné. De sorte que c'est la création de cette gémellité, issue d'un pur fantasme d'Oliveira, qui change l'interprétation de la séquence Talita-Traveler, par contiguïté. L'enchaînement des chapitres dans le parcours 2 nous poussant en effet à l'assimilation Talita / la Maga, cette « anomalie » de 138 pourrait finalement n'être qu'un rêve ou qu'un souvenir d'Horacio (« nos ocurre a veces profanar nuestros recuerdos » [561]) dont Talita ferait partie. Et dans cette perspective, ce ne serait plus avec la Maga qu'il dormirait ou ferait l'amour, mais avec Talita. Et la culpabilité est d'autant plus solidement installée au cœur de la série qu'elle revient à la fin de 127 : « sin tener amores culpables. A menos que. » (530), laissant le lecteur à la fois dans le doute quant au devenir d'un triangle amoureux quasi anonyme formé par « los monstruos » et rassemblé autour d'une unique figure identifiée, Oliveira, et dans la confusion des identités. S'agit-il alors de la Maga / Oliveira / Gregorovius – comme pourrait le suggérer la référence à Morelli – ou de Talita / Oliveira / Traveler – comme semblent nous inviter à le croire les évocations de la Cuca, de l'univers hospitalier et de Piriz ? Si rien n'est certain, il n'en demeure pas moins vrai que ces deux potentiels triangles amoureux associés à deux espaces géographiques distincts – Paris et Buenos Aires – se retrouvent dès lors intrinsèquement unis par et dans le même amour coupable.

18. Et cela ne se joue pas qu'au niveau du traitement de l'espace-temps et de la thématique ; on le retrouve également dans les « idées » qui y sont exposées. La diégèse devient en effet ici un conglomérat de narrations à lire comme autant de visions croisées et puissamment complémentaires du monde régi autrement, en l'occurrence selon les principes de l'analogie et de la symétrie (de même, donc, qu'il y avait analogie et symétrie pour espace-temps et thématique). 129 et 133 présentent les théories de Piriz pour une autre organisation de la société (« En este libro se hace la presentación de lo que pudiéramos llamar “gran fórmula en pro de la paz mundial” » [533]). Tel un interlude séparant les deux chapitres dans lequel la matière textuelle de l'inexistant 55 est contenue, 139 conjecture une concordance entre notes de musique et lettres de l'alphabet (« según el sistema alemán por el cual H representa el si, B el si bemol y S (ES) el mi bemol » [563]) pour appeler à un retour à un système primaire de lecture de la partition (où chaque note correspond à une lettre) et, conséquemment, à un abandon de la norme académique, avec tout ce que cela signifie

pour l'auteur, désireux que la connaissance et la compréhension du monde passent par un autre vecteur qu'une langue limitativement normée et normative. Dans 56, Oliveira se sert de fils pour construire son système de défense, des fils qui, par analogie, renvoient à la mécanique de l'écriture cortazarienne consistant à déployer une infinité de fils diégétiques, thématiques, symboliques, intertextuels, etc., qui se croisent et s'emmêlent pour faire sens et, à terme, permettre d'appréhender et de représenter le monde d'une autre manière. Enfin, les chapitres de la série se structurent tous autour d'une interrogation similaire : quels sont les moyens nécessaires à l'établissement d'une véritable communication, c'est-à-dire d'un réel décroissement dans les rapports aux autres et à l'Autre ? La solution réside, semble-t-il, dans l'usage non pas d'un langage, mais de langages, l'universalité des langages. Un plurilinguisme total englobant aussi des langues absconses, radicalement étrangères / étrangéïssantes, à l'instar de celle employée par Talita (« un idioma ininteligible » pour Traveler, dans 55²⁰), qui fait inmanquablement penser au glíglico de la Maga. Ouvrons une courte parenthèse pour, outre constater que l'analogie entre les deux femmes se renforce encore, nous demander si en embrassant Talita, Horacio ne lui aurait pas au passage injecté des « qualités » propres à la Maga, peut-être pour qu'elle lui ressemble davantage (de même, évidemment, que 55 est injecté dans d'autres chapitres pour leur prêter ses « qualités » propres, etc.). Le texte de 55 ne dit-il pas, à plusieurs reprises, de surcroît : « un contagio que venía desde más allá, desde alguna parte en lo hondo o en lo alto o en cualquier parte que no fuera esa noche y esa pieza, un contagio a través de Talita lo poseía a su vez » (554) ? Importance d'une pratique plurilingue martelée puisqu'on la retrouve, dans 140, à travers une référence à la traduction (« Ejercicios tipo: Traducir con inversión maniquea un famoso soneto » [564]). Il n'en reste pas moins qu'aussi originale que soit la langue pratiquée, la combinaison des langues ou le plurilinguisme, cela suppose toujours un type de communication tributaire de l'usage du verbe et il n'est pas anodin qu'en parallèle du long duel dialogué opposant Oliveira et Traveler à grands coups de phrases explicatives dans 56, une large place soit accordée aux interactions visuelle et tactile. Le langage visuel est non seulement abordé à deux reprises dans 127 – à travers l'échange de regards au sein du trio des « monstruos » comparé à un autre échange de

20 « [...] [Traveler] la sospecha de que estaba delante de algo que podía ser un anuncio, pero la voz que lo traía estaba quebrada y cuando decía el anuncio lo decía en un idioma ininteligible » (554).

regards entre un colonel, la femme qu'il aime et ses tantes²¹ – mais aussi doté d'une force qui supplante et rend obsolètes les échanges verbaux²². Quant au langage tactile, il s'impose dans la dernière partie de 133 : pour Talita, il apparaît comme le moyen le plus efficace de pallier les insuffisances des mots à l'heure où elle cherche à expliquer le fameux baiser échangé quelques instants plus tôt avec Oliveira²³.

19. Et si cette suite proliférante et rhizomique de six chapitres qui doit nous mener de 54 à 56 s'articule autour d'espaces, de thèmes et d'une poignée de postulats sur langue et réalité pour orchestrer une autre continuité diégétique et donc susciter l'émergence de sens différents afin de comprendre mieux les principaux jalons de l'histoire des personnages, c'est aussi pour mettre d'autres éléments en lumière, d'autres qui n'apparaissent pourtant que comme de simples détails dans les parcours 1. La question étant de savoir avec quelle incidence, car ce procédé du zoom confirme, une fois de plus, la nécessité de traverser successivement les trois parcours pour accéder à la totalité des informations offertes dans la diégèse. Par exemple : alors que le fragment de 55 concernant le sommeil de Talita semblait être totalement passé à la trappe dans le parcours 1b, à présent, dans le parcours 2, donc, 133 revient adroitement sur le sujet²⁴. De retour auprès de

21 « [...] los tres hacían lo mismo, es decir mirarse de una manera especial e inexplicable, como ciertas miradas en el truco o cuando un hombre que ama desesperadamente tiene que sobrellevar un té con masas y varias señoras y hasta un coronel retirado que explica las causas de que todo ande mal en el país, y metido en su silla el hombre mira por igual a todos, al coronel y a la mujer que ama y a las tías de la mujer » (529).

22 « [...] *mutatis mutandis* era un poco la mirada de los monstruos cuando alguna que otra vez les ocurría mirarse con una mirada a la vez furtiva y total, secreta y mucho más clara que cuando se miraban largo tiempo » (530).

23 « [Talita] Le dijo que Horacio la había besado, y trató de explicar el beso y como no encontraba las palabras iba tocando a Traveler en la oscuridad, sus manos caían como trapos sobre su cara, sobre sus brazos, le resbalaban por el pecho, se apoyaban en sus rodillas, y de todo eso nacía como una explicación que Traveler era incapaz de rechazar... » (554).

24 « Traveler se puso a leer un rato, entre caña y caña. De todas maneras era raro que Talita no hubiera vuelto de la farmacia. Cuando reapareció, con un aire de fantasma que aterraba, la botella de caña estaba tan menoscabada que a Traveler casi no le importó verla o no verla, y charlaron un rato de tantas cosas, mientras Talita desplegaba un camisón y diversas teorías, casi todas toleradas por Traveler que a esa altura tendía a la benevolencia. Después Talita se quedó dormida boca arriba, con un sueño intranquilo entrecortado por bruscos manotones y quejidos. Siempre era lo mismo, a Traveler le costaba dormirse cuando Talita estaba inquieta, pero apenas lo vencía el cansancio ella se despertaba y al minuto estaba completamente desvelada porque él protestaba o se retorció en sueños, y así se pasaban la noche como en un sube y baja. Para peor la luz había quedado encendida y era complicadísimo alcanzar la llave, razón por la cual

Traveler, Talita commente avec lui quelques passages de l'essai de Piriz, puis s'allonge sur le lit, « cerrando los ojos » (547), et s'endort (« Talita no dijo nada, pero levantó el labio superior como un festón y proyectó un suspiro que venía de eso que llaman el primer sueño » [549]). Le mouvement de ses lèvres et la polysémie du mot « sueño » laissent logiquement penser qu'elle rêve ; or, le contenu de ce rêve n'est-il justement pas le flux de conscience magmatique qui occupe l'intégralité de 140 ? Singulier est ce chapitre en ce qu'il est l'un des rares où non seulement Talita se tient seule sur la scène narrative, mais où nous sommes en prise directe avec le cours chaotique de ses pensées, dont le tracé qui suit une accumulation de phrases courtes et souvent nominatives semées de divagations entre parenthèses et d'une réflexion schématique ponctuée par des slashes et le signe égal, semble effectivement mimétique de l'univers onirique. À quoi s'ajoutent les points de suspension qui achèvent le chapitre : « Por ejemplo, la violación del obispo de Fano viene a ser un caso de... » (565). Alors qu'ils semblent traduire le *continuum* du songe et ouvrir sur le lieu et temps privilégiés des révélations dans / depuis les méandres de l'inconscient, ils marquent en fait une rupture puisque la phrase reste finalement en suspens à cause du réveil brutal de Talita par un Traveler que le projet de Piriz obnubile (« Sacudiendo a Talita, que se despertó indignada, Traveler le leyó la parte del militarismo » [552]). Son humeur « indignada » fait écho, en une totale continuité et cohérence diégétiques, à la colère de Traveler, exprimée dans une sorte de didascalie entre parenthèses (« Para mí... (Cólera) » [564]), qu'elle intériorisait dans son sommeil. Ce qui se joue ici, c'est l'opposition (en relation, sans doute, avec le terme militariste) entre l'ordre de l'imagination livrée à elle-même et l'ordre de la réflexion, toujours balisé et borné, quel qu'en soit le contenu, comme si la vérité ne pouvait venir de la réflexion, comme si, même, la réflexion muselait la vérité. Comme pour parachever cette constellation d'indices que 140 est bien le *substratum* du rêve de Talita, la répétition du terme « irrealidad » (« Multiplicación de la irrealidad », « Total irrealidad para el lector » [564]) apparaît comme une mise en abîme du chapitre dans sa totalité. Une irréalité foisonnante pour le lecteur (la précision est utile – cela signifie que c'est pure impression) qui doit pourtant bien avoir une assise dans le réel. L'étape suivante de notre travail sur le rêve de Talita consiste donc à faire le chemin dans l'autre sens (non plus de A [ch. 133] vers B [ch. 140], mais de B vers A1, A2, A3, A4, A5

acabaron despertándose del todo [y entonces Talita apagó la luz y se apretó un poco contra Traveler que sudaba y se retorció] » (348).

[les autres chapitres de la série]) pour passer au crible la matière agglomérée par le montage diégétique du parcours 2, afin de trouver les repères, éventuellement l'équation, pour la traduction irréaliste du rêve et réelle du récit. Il semblerait que la clé de l'équation se trouve dans la lecture de Piriz par Traveler, complémentairement, dans notre « Lectura de una hoja de la libreta de Traveler » (564), et enfin, puisque tout est imbriqué, dans les commentaires des personnages sur leurs lectures. Dès lors, la réflexion que fait Talita dans 133 (« —Sería un gran país para los peluqueros —dijo Talita, tirándose en la cama y cerrando los ojos »), en même temps qu'elle s'endort, génère un nouveau souvenir en elle, dans 140 : une ligne qu'elle a lue dans le fameux carnet de Traveler, « Esperando turno en la peluquería » (564). Une information de prime abord sans relief pour la diégèse et qui se révèle d'une importance capitale pour assurer le passage du réel au rêve. De même, et suivant une chronologie à rebours identique, la référence à l'UNESCO (« caer sobre una publicación de la UNESCO ») est inspirée par la lecture partagée avec Traveler du texte de Piriz dans 133.

20. Ici, il nous reste à revenir sur le cas de 138, à savoir l'apparente anomalie dans la série puisque la narration est centrée autour d'Horacio et de la Maga. Dans ce cheminement en sens inverse (de B à A), y a-t-il discontinuité (ce qui semblerait logique puisque dans le parcours 1a, la Maga était morte noyée²⁵) ou, de nouveau, une autre forme de continuité ? Alors qu'à première vue, contrairement à ce que nous avons observé pour Talita, il n'y a ici aucun indice pour conclure à un possible glissement vers le sommeil d'Oliveira, il se pourrait en effet, malgré tout, qu'il s'agisse du contenu d'un rêve, dans le sens d'un fantasme, d'un Oliveira désormais « Del lado de allá » et nostalgique de l'époque parisienne. Théorie étayée par le fait que la Maga ne s'exprime jamais au discours direct. Et puis, si certains passages de 54 ne sont guère explicites, ils n'en demeurent pas moins très évocateurs à plusieurs titres. Tout d'abord, ce chapitre se déroule justement la nuit – propice au sommeil / rêve. Par ailleurs, Oliveira et Talita empruntent un monte-charge pour descendre depuis le niveau des chambres et de l'administration directement au sous-sol, en une immersion dans le monde souterrain, facilement assimilable au rêve dans une perspective symbolique. Ensuite, l'étrange comportement d'Oliveira ne manque pas d'intriguer,

25 « Hablábamos, pero yo sentía como si Horacio estuviera desde otra parte, hablándole a otra, a una mujer ahogada, por ejemplo. Ahora se me ocurre eso, pero él todavía no había dicho que la Maga se había ahogado en el río. » (349).

notamment la présence des nombreuses phrases en français qui émaillent son dialogue avec Talita. Ne serait-ce pas là le signe qu'Oliveira se rêve / fantasme à Paris ? Quant à ses absences momentanées et confusions régulières, ne seraient-elles pas la preuve qu'il est effectivement passé dans le monde du rêve / fantasme, qu'il est effectivement ailleurs, plus exactement revenu « Del lado de allá » – dans un déplacement non plus réel et vertical, des étages au sous-sol, mais onirique et horizontal, de Buenos Aires à Paris – (« él se puso a mirarla [a Talita] como desde abajo, con ojos que venían de algún otro lado » [345]) ? Comme dans un état de somnambulisme extrême, le protagoniste semble poursuivre sa discussion avec Talita dans l'ici et maintenant diégétiques tout en s'adressant, dans son imaginaire, à la Maga (« —Andá a saber —le dijo Oliveira a alguien que no era Talita » [346]). L'absence et la confusion atteignent un tel degré que le baiser qu'il dépose sur les lèvres de Talita, c'est-à-dire le geste d'amour effectué à Buenos Aires, serait en réalité destiné à une autre, la Maga²⁶. Ce qui nous amènerait à configurer un nouveau trio de « monstruos » : Talita / Oliveira / la Maga. Aussi invraisemblable que cela puisse paraître, l'hypothèse d'un double Oliveira conversant et embrassant Talita dans le réel tout en discutant dans ses rêves / fantasmes avec la Maga semble en revanche plausible dans un monde (l'univers diégétique dans lequel évolue les personnages) où le protagoniste a lui-même préalablement annoncé une nuit « mágica²⁷ ». De sorte qu'après le gros plan opéré sur le rêve de Talita et la conversion *a posteriori* de 140 en un récit enchâssé dans 55, la caméra de Cortázar offre un nouveau zoom, sur le rêve d'Oliveira cette fois-ci, transformant de la même façon 138 en un épisode enchâssé dans 54. Et si nous nous penchons à présent justement sur 138, l'analyse du contenu du rêve / fantasme renforce l'hypothèse selon laquelle le personnage quitte le réel – cassure qui assure, là encore, la continuité diégétique dans la série considérée. En premier lieu, surtout, la double temporalité sur laquelle se bâtit la narration sème la confusion entre présent et passé, plus exactement entre réalité et souvenir de la réalité. Notre hypothèse est qu'en narrant le rêve / fantasme d'Horacio, 138 superpose les temps afin, notamment, de les décatégoriser, le but étant de montrer que le présent, c'est-à-dire supposé-

26 « Y tampoco su beso era para ella, no ocurría allí grotescamente al lado de una heladera llena de muertos, a tan poca distancia de Manú durmiendo. Se estaban como alcanzando desde otra parte, con otra parte de sí mismos, y no era de ellos que se trataba... » (345)

27 «—Ah —dijo Talita—. Qué noche.
—Mágica —dijo Oliveira» (340).

ment la réalité / le concret, n'est jamais qu'une actualisation du passé causée par un degré plus ou moins grand de la mélancolie (tout juste le protagoniste apparaît-il comme un cas extrême), c'est-à-dire une distorsion de fait. Où l'on en viendrait à la conclusion que l'état de veille dans le présent revient, dans une quête absolument compensatoire, à rêver / fantasmer continuellement son propre passé. Et dans ces conditions, que reste-t-il du réel et du présent comme sièges du tangible et du vrai ? Ce qui, d'ailleurs, pose le problème de l'action dans le présent, en particulier dans le cas d'un Oliveira revenu de tout et de (presque) tous, quand *faire* s'avère moins désirable que se remémorer. N'est-ce pas le sens à attribuer à cette remarque du protagoniste « *hacer el amor, casi siempre eso o dormir, pero casi siempre eso* » (562) ? L'amour charnel n'ayant plus sa place à ce moment du récit (ne serait-ce que parce que la Maga est non seulement absente, mais supposément morte bien plus tôt), il semble qu'il préfère désormais dormir = rêver / fantasmer dans l'ici et maintenant, quitte à exhumer le passé et ses acteurs, à les vampiriser, « *A la espera de algo más excitante, ejercicios de profanación* » (564). Quoi de plus naturel que rêver de « déterrer les morts » grâce à la puissance de la mémoire et de l'imagination conjuguées lorsqu'on se retrouve, la nuit, dans la morgue d'un hôpital ? Une cohérence d'autant plus évidente lorsqu'on se souvient que dans 54, « *mientras [Oliveira] cerraba la puerta de la heladera y se apoyaba sin saber por qué en el borde de la mesa, un vómito de recuerdo empezó a ganarlo* » (344). Ce qui dresse le portrait d'une Maga morte-vivante dans 138, invoquée dans un rêve / fantôme qui la réintègre en quelque sorte de force dans la diégèse.

21. Pour conclure sur cette dimension strictement diégétique de notre examen de 55 dans ses différentes versions / traductions et comme machine à produire d'autres versions / traductions de ses divers voisins : alors que la « disparition » de 55 dans le parcours 2 aurait pu nous conduire à une rupture dans la continuité diégétique reliant 54 à 56, nous voyons au contraire que non seulement le lien est maintenu grâce à sa réinjection textuelle et / ou sémantique et / ou référentielle, mais que la diégèse initiale – celle du parcours 1a – se trouve considérablement développée et utilement explicitée par l'ajout du rêve de Talita et du rêve / fantôme d'Oliveira à l'équation. Toutefois, la démonstration ultime étant de poser que le sens n'est jamais totalement donné dans / par la linéarité, même quand la ligne fait maints détours (par les différents chapitres de la série), le parcours 2 continue d'afficher une armature discontinue, l'essentiel étant en effet que le

rêve d'Oliveira (ch. 138) apparaisse après celui de Talita (ch. 140) alors que chronologiquement, le personnage a rêvé avant (ch. 54) Talita (ch. 55). Une inversion d'autant plus remarquable qu'elle ne caractérise que le parcours 2, le parcours 1b respectant encore l'ordre de la succession temporelle. Si, pour l'heure, cette rupture dans la progression de la diégèse ne semble pas forger un sens autre (comprendre : éclairer autrement les tenants et les aboutissants des actions et pensées des uns et des autres), qu'en est-il au moment de nous pencher sur cette même question du continu et du discontinu autour de 55 à partir de la question des projets littéraire et philosophique ?