

ENTRE L'ALÉATOIRE ET LE VIRTUEL : ÚLTIMO ROUND DE J. CORTÁZAR

DORITA NOUHAUD

Université de Bourgogne

Le mouvement suggéré a fait, depuis toujours, l'objet d'interprétations plastiques. A Lascaux ou Altamira, au plafond de la Chapelle Sixtine, dans la peinture romantique et pompier du XIXe siècle, aussi bien que dans la sculpture — par exemple la marche collective du bas-relief *La Marseillaise* de François Rude — l'art occidental a incarné le mouvement dans la représentation du geste arrêté. De leur côté, la statuaire et la peinture indiennes, pour exprimer le dynamisme et la toute-puissance de la divinité qui, étant partout à la fois, voit et agit en conséquence, montraient simultanément des gestes et des attitudes successifs par multiplication des faces, des mains et des pieds. Le cubisme doit évidemment beaucoup à cette conception de la représentation du mouvement (on pensera à *Nu descendant un escalier, N°2* de Marcel Duchamp, 1912, Musée de Philadelphie, pour l'importance théorique de ce tableau en ce qui concerne la représentation du mouvement arrêté et pour la place que Cortázar accorde à ce peintre dans *La vuelta al día en ochenta mundos*). Vers 1920, le mouvement suggéré a cédé la place, dans les arts plastiques, à l'utilisation du mouvement réel, donnant ainsi naissance à un art nouveau, l'art cinétique, qui s'est étendu et affirmé à partir de 1953-1954 et qui, depuis 1961, à travers différents courants, s'est intégré à la vie sociale avec la participation active du spectateur. On comprend aisément que cet art, fédérant les démarches scientifiques, technologiques et esthétiques, ait été en harmonie, plus qu'aucun autre, avec la sensibilité de notre temps.

En littérature, c'est par le discours narratif que l'intrigue s'ancre dans le monde de l'action (en témoigne l'étymologie même du mot discours, « courir çà et là »), grâce à tout un réseau conceptuel impliquant des *buts*, des *motifs*, des *agents* responsables des conséquences de leurs agissements¹. La description, équivalent du geste interrompu plastique, marque alors, en interrompant la narration, un arrêt momentané de l'action. Au début des années 70, la belle époque du Nouveau Roman, certains « nouveaux romanciers » ont imaginé de « cinétiser » l'intrigue de leurs récits en décrivant une réalité plastique, immobile par principe (tableau, architecture urbaine, etc.), comme si ce qu'elle donne à voir était l'action même du roman. C'est ainsi que New York se dynamise par vertu narrative dans *Projet pour une révolution à New-York* d'Alain Robbe-Grillet (Minuit, 1970) et qu'*Orion aveugle*, de Claude Simon, dans le texte homonyme pris dans *Les corps conducteurs*², raconte la marche « immobile à grands pas » du géant aveugle dans le tableau de Nicolas Poussin. « Révolution », « corps conducteurs » affichent dès le titre la dimension théorique de ces romans.

L'art cinétique ne pouvait que séduire Julio Cortázar, comme en témoigne avec humour, sur la page de garde de *Ultimo round*, le portrait de l'auteur : « Julio Cortázar, cinetizado por Pol Bury ». D'ailleurs, dès 1963, Cortázar avait « cinétisé » dans *Rayuela* la temporalité narrative en proposant des lectures alternatives du texte et en 1968, avec *62, modelo para armar*, il réitère, par le signifié du titre, son intérêt pour l'interactivité de l'écriture et partant celle de la lecture. Mais cet ennemi de la paresse mentale et des idées reçues s'est alors heurté à la paresse mentale et aux idées reçues de son public. Le lecteur cortazarrien, routinier, a voulu monter *62* comme une nouvelle maquette de *Rayuela*, sous prétexte que *62* renvoyait au chapitre 62 de *Rayuela*. Certes, il y renvoie, mais sans s'intéresser à l'intrigue. Le chapitre 62 théorise un futur roman qui n'a rien à voir avec les partis pris narratifs de *Rayuela*, un futur roman dont les personnages correspondraient au *design* qu'imagine le personnage récurrent Morelli, « s'il écrivait ce livre » (que Cortázar écrira effectivement cinq ans plus tard avec, pour titre, *62, modelo para armar*, certainement son roman le plus complexe) :

¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, I, « La triple mimésis », Seuil, 1983.

² Claude Simon, *Les corps conducteurs*, Minuit, 1971. Les soixante premières pages, sous le titre *Orion aveugle*, ont été publiées chez, Skira, « Les sentiers de la création », 1971.

en ellos algo que el homo sapiens guarda en lo subliminal se abriría penosamente un camino como si un tercer ojo² parpadeara penosamente debajo del hueso frontal.

2 Nota de Wong (con lápiz) : « Metáfora elegida deliberadamente para insinuar la dirección a que apunta.

Cette page du chapitre 62 impose une lecture cinétique par un double déplacement : intratextuel depuis le corps de la narration jusqu'à la note en bas de page ; extratextuel d'un ouvrage, *Rayuela*, à un autre ouvrage, 62, *modelo para armar*. Insolite dans une œuvre de fiction, la note a été intronisée par Borges non pas comme une rupture ou une incidence du discours narratif mais tout au contraire pour que sa position extravertie attire l'attention sur la signification subliminale³. Ainsi, 62 sera commenté en 1969 par le texte « La muñeca rota », dans *Ultimo round*, (un livre que la critique trouve difficile à classer, tout comme *La vuelta al día en ochenta mundos*⁴, rangé au rayon « collages »⁵). « La muñeca rota » utilise l'appel de note en bas de page pour proposer une autre version de la « métaphore » subliminale.

A lo mejor estas páginas interesan a un cierto género de lectores de 62, en la medida en que les definirán mejor algunos rumbos o les multiplicarán las incertidumbres, maneras quizás

³ A. Robbe-Grillet, dans *La reprise* (Editions de Minuit, 2001), met lui aussi à son roman des notes provocatrices qu'il sort du canonique bas de page pour les laisser courir, quand elles sont longues, en milieu de page, entre deux moments du texte. La destruction du discours narratif entraîne des stupéfactions de lecture, ni plus ni moins d'ailleurs que celles dont est constamment victime la protéiforme voix narrative. Tout aussi provocateur, et sophistiqué jusqu'à l'étourdissement, se révèle le système de notes d'un troisième Argentin, José Pablo Feinman dans *La astucia de la razón* (Alfaguara, 1990). L'appel de note disparaît dans ce roman au profit d'une parenthèse qui contient le texte de la note, signalé en cursive par l'indication « nota del narrador »³. La lecture de *La astucia de la razón* requiert l'astuce d'un vrai cinétisme mental.

⁴ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1967, première édition. La maquette est de Julio Silva.

⁵ Cortázar donne pourtant dès les premières pages une remarquable définition de son livre en empruntant une citation de *La double vue* de Robert Lebel. « Describe perfectamente este libro cuando dice : 'Todo lo que ve usted en esta habitación, o mejor, en este almacén, ha sido dejado por los locatarios anteriores ; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar. La diversidad de su naturaleza me impide limitarme a una reflexión unilateral y, en este laboratorio cuyos recursos someto a un inventario sistemático y, bien entendido, en sentido contrario al natural, mi imaginación se expone menos a marcar el paso'. Yo hubiera necesitado más palabras, es seguro ».

equivalentes de llegar a un mismo destino cuando se navega por aguas de doble filo.

Es sabido que toda atención funciona como un pararrayos¹.

1 Al igual que la distracción. En « Cristal con una rosa dentro » (p. 98) se intenta mostrar una experiencia que habría de ser más tarde el núcleo de 62.

Bien sûr que ces pages intéressent c'est-à-dire amusent et attendrissent les lecteurs de 62 qui se souviennent de Monsieur Ochs, le fabricant de poupées dans le ventre desquelles il mettait un « objet » innommé et innommable pour les petites filles sadiques qui éventrent leurs poupées, et pour leurs mamans qui s'étranglent d'indignation devant la perversité de Monsieur Ochs (dont le nom, qui signifie « bœuf » en allemand, autrement dit castré, cache à peine, juste un peu parce que c'est de l'allemand dans le texte espagnol, l'explication de la perturbation). « Cristal con una rosa dentro (p. 98) » n'est qu'une autre métaphore subliminale de « La muñeca rota », pages 104-111 au premier étage du livre, et ce dernier texte donne accès, avec une évidence qui, elle, se rit de l'infra-liminal, aux pages 104-111 du rez-de-chaussée, illustrées par une série de vingt-quatre photographies d'une poupée cassée, prises par Cortázar lui-même.

Un peu en marge de l'art cinétique, *l'art virtuel* a privilégié le paramètre mouvement dans l'art abstrait et les sollicitations visuelles qui en résultent. De même que, pour l'art cinétique, les noms de Calder, Man Ray, Marcel Duchamp étaient familiers à Cortázar⁶, tout aussi familiers étaient pour lui ceux de l'*op art*, Vasarely, Albers, Soto et le Groupe de recherche d'art visuel de Paris, avec des œuvres entre l'art cinétique au sens strict et l'art du mouvement virtuel. Le virtuel est technologique. Il a pour fin la création d'un milieu d'expérience artificiel restituant le naturel du geste et de la perception. La substance informationnelle, abstraite, est produite et traitée par l'ordinateur et ne saurait exister ni être accessible sans les machines. Comment un homme des lettres pouvait-il s'insérer, autrement qu'en spectateur, dans cette réflexion ? Très subtilement, au lieu

⁶ En témoigne la fréquence des allusions à leur œuvre ou à leur biographie, par exemple, dans *La vuelta al día en ochenta mundos*, Man Ray est convoqué par « Así se empieza », « De la seriedad en los velorios », et Marcel Duchamp par « Así se empieza », « Julios en acción », « De otra máquina célibe » et dans *Ultimo round*, par « Marcelo del Campo o más encuentros a deshora ».

de retenir le sens informatique de virtuel désignant ce qui apparaît fonctionnellement pour l'utilisateur indépendamment de la structure physique et logique utilisée, Cortázar privilégie le sens figuré de ce qui n'est qu'en puissance, le possible, le probable, en l'application à une forme fixe par tradition, le livre, qu'il allait rendre aléatoire. Ayant perçu que le développement technologique ouvrait la porte au livre en tant qu'objet et que celui-ci permettait, comme l'art cinétique pour les plasticiens, un travail artistique de collaboration, volontaire ou involontaire, individuelle ou collective, *Último round*⁷ réunit des textes, en vers et en prose, de Julio Cortázar, des photographies, certaines de lui, d'autres anonymes, d'autres créditées de noms célèbres, certains contemporains, d'autres morts (Lewis Carroll), des dessins, des détails de tableaux connus (Dalí, Delvaux), des photogrammes (*Calcutta* de Louis Malle), des slogans qui en mai 68 illustraient les murs du Quartier Latin («Noticias del mes de mayo»), le tout magnifié par la remarquable maquette que Julio Silva⁸ avait conçue pour Siglo XXI Editores, México, imprimée et fabriquée en Italie par les ateliers TOSO de Turin. Le résultat : un livre cinétique, flamboyant mais, par là même, voué à la virtualité.

Flamboyant d'abord par le format, 26x17, inusité pour une collection de littérature. Cinétique par le fractionnement matériel des pages aux deux tiers de la hauteur, qui divise un « Premier étage » d'un « Rez-de-chaussée », permettant que les deux niveaux, numérotés chacun de 7 à 219, puissent se confronter, se regarder, se lire, dans un ordre aléatoire⁹. Cet effet cinétique est précédé d'un autre qui consiste à imprimer sur la première et la quatrième de couverture, donc à l'extérieur, des textes de même teneur que ceux de l'intérieur (« Mensajes recurrentes », « La

⁷ Julio Cortázar, *Último round*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1969, première édition.

⁸ Ami de Julio Cortázar, peintre et dessinateur argentin arrivé à Paris en 1955. *La vuelta al día...* l'évoque dans « Un Julio habla de otro ».

⁹ Dans les musiques dites aléatoires, les interprètes improvisaient librement à partir d'une indication donnée par le compositeur (cf. le *Klavierstück XI* de Stockhausen). Avec Edgar Varèse et ensuite sous l'influence des musiques concrètes, électroniques ou électro-acoustiques, les règles de composition spécifiquement musicales étant abandonnées, il devint possible, soit de les remplacer par une inspiration personnelle, soit de leur substituer des règles prises dans d'autres domaines, par exemple les physico-mathématiques comme l'a fait Xenakis. Cortázar a toujours été fasciné par l'ordre aléatoire de l'inspiration littéraire, comme en témoignent ses multiples déclarations et très précisément dans *Último round*, les exemples de « poésie permutacionnelle ». L'écriture dite permutacionnelle était le résultat soit d'un système combinatoire soit d'un système aléatoire.

revolución no es un juego», « Poesía permutante ») ou en forme de publicité, un vrai message subliminal :

Avisos clasificados : *Juguetes* — ¿A la nena se le rompió la muñeca ? Sin compromiso, consulte p. 104, primer piso.

Las grandes biografías de nuestro tiempo — « ...el escritor Julio Cortázar, un pequeño-burgués con veleidades castristas ». Ramiro de Casabellas, PRIMERA PLANA, junio de 1969.

(Para más detalles, véase p. 199 ss., planta baja).

Au rez-de-chaussée de la page 199 on trouve, sous le titre « Acerca de la situación del intelectual latinoamericano », une lettre de Cortázar au Cubain Roberto Fernández Retamar, datée du 10 mai 1967 et précédée d'une brève explication : « Esta carta, publicada por la Revista Casa de las Américas (La Habana, Cuba, 1967) se incorporó aquí a título de documento, puesto que razones de gorilato mayor impiden que la revista citada llegue al público latinoamericano ». On pourrait appliquer à *Ultimo round*, au sens propre, ce que Cortázar a écrit sur *Paradiso* de Lezama Lima au sens figuré :

esto no es un libro para leer como se leen los libros, es un objeto con anverso y reverso, peso y densidad, olor y gusto, un centro de vibración que no se deja alcanzar en su coto más entrañable si no se va a él con algo que participe del tacto, que busque el ingreso por ósmosis y magia simpática.

Livre devenu virtuel¹⁰ sous sa forme première trop fragile, trop difficile à manipuler, trop chère à commercialiser, *Ultimo round* est désormais publié, comme d'ailleurs *La vuelta al día...*, en deux volumes de format standard. Nous ne sommes plus en mai 68, l'imagination n'est plus au pouvoir. Depuis quand un livre est-il un objet avec lequel on joue ? Et cette coupure aux deux tiers, quelle agression spatiale, quelle transgression des conventions, quel désordre conceptuel ! Retour à l'ordre. A l'ordre de la page, Une et Indivisible comme la divinité, numérotée soit en haut, soit en bas, soit à gauche, soit à droite, soit centrée, mais une

¹⁰ Très cortazarrien (encore qu'involontaire) retournement : la virtualité du livre n'est pas un possible devenir mais un avoir été plus jamais plus.

fois pour toutes et définitivement, les traitements de texte le savent. Fini le cinétisme. Il avait fallu l'entregent et le prestige de l'auteur pour convaincre un éditeur du bien-fondé d'une expérience qui a eu, un moment, la chance de l'existence réelle. *Último round* reste, par chance, le livre des virtualités, par des procédés d'écriture très cortazariens que l'Argentin avait inaugurés avec *La vuelta al día en ochenta mundos*. Notons, au passage, que ce titre est déjà une suggestion cinétique, comme signifiant par l'inversion qu'il fait subir au titre de Jules Verne, comme signifié par la connotation de déplacement en rond, puisque la terre est ronde et les cadrans des horloges aussi. A quatre reprises, Cortázar met en titre une phrase qui ne termine pas. Les deux premières fois, le texte latent est un lieu commun si fortement consensuel, soit comme sentence populaire¹¹, « No hay peor sordo que el que », soit comme citation biblique passée en proverbe, « Tienen oídos y no », que le formuler serait presque pléonastique. La troisième fois, en revanche, ouvre le champ à des solutions potentielles diverses et subjectives : « Hay que ser realmente idiota para ». Enfin, un très beau poème, « La hoguera donde arde una » laisse non seulement le titre mais également toutes les fins versales en autant de virtualités.

Fue el primero en acusarme de
Sin pruebas y quizá doliéndole, pero había los que
Ya se sabe en un pueblo perdido entre
El tiempo pesa inmóvil y sólo cada
Gentes que viven de telarañas, de lentas
Acaso tienen corazón pero cuando hablan es
¿De qué podía acusarme si solamente habíamos
Imposible que el mero despecho, después de aquella
(Tal vez la luna llena, lo noche en que me llevó hasta
Morder en el amor no es tan extraño cuando se ha
Yo había gemido, sí, y en algún momento pude
Después no hablamos de eso, él parecía orgulloso de
Siempre parecen orgullosos si gemimos, pero entonces (...)
Hasta una noche, la recuerdo como un clavo en la boca, en que
sentí
Oh la luna en su cara, esa muerta caricia sobre una piel que antes

¹¹ Carlos Fuentes s'en souviendra avec *Todos los gatos son pardos* et *El tuerto es rey*.

Dorita NOUHAUD

¿Por qué se tambaleaba, por qué su cuerpo se vencía como si
— ¿Estás enfermo ? Tiéndete al abrigo, deja que te
Lo sentía temblar como de miedo o bruma, y cuando me miró
Mis manos lo tejían otra vez buscando ese latido, ese tambor
caliente y (...)
Mentí el grito y el llanto como si de verdad su carne me
(No lo mordí ya más pero gemía y suplicaba para darle la
Pudo creer todavía, se alzó con la sonrisa del comienzo, cuando
Pero en despedida tropezó y lo vi volverse, todo mueca y (...)
Ahora sé que cuando llegue la mañana en que me
Le faltará valor para acercar la antorcha a los
Lo hará otro por él mientras desde su casa
La ventana entornada que da sobre la plaza donde
Miraré hasta el final esa ventana mientras
Lo morderé hasta el fin, morder en el amor no es tan

Par effet inverse, c'est le début du titre que *Ultimo round* laisse parfois latent («/que sepa abrir la puerta para ir a jugar») ou le début des phrases et des mots. Comme le texte affiche en exergue une définition de Bataille sur l'érotisme, on voit que les virtualités sont une ironique image graphique des tabous et des restrictions mentales concernant le sexe :

/o seis libros latinoamericanos recientes donde abundan las
escenas llamadas eróticas /ro W. Adorno iría más lejos si pudiera
agarrar una estilográfica con la zarpa izquierda / cido de que es zurdo
como yo, su primer manotazo sale siempre del lado del corazón /

Le livre multiplie les effets virtuels connotatifs, soit en jouant sur les apories sémantiques (« Ya no quedan esperanzas », « Vestir una sombra»), soit sur le registre narratif avec un sujet scientifiquement virtuel tel que le crocodile en Auvergne (« Sobre la exterminación de los cocodrilos en Auvernia »).

El problema de la exterminación de los cocodrilos en Auvernia preocupa desde hace mucho a los gobernantes y admiradores de esta región, que tropiezan con dificultades de todo orden (...) pues en primer lugar no se sabe de nadie que haya declarado jamás haber visto un cocodrilo en Auvernia.

A travers tous ces récits rieurs, Cortázar pose sérieusement des questions importantes, celles que le structuralisme, alors en son âge d'or, portait à l'avant de la scène et dont *Tel Quel* prêchait l'orthodoxie¹². Le narrateur vs l'auteur, le point de vue narratif, l'illusion naturaliste habitent joyeusement les deux étages de *Ultimo round* et telles ces commères qui s'interpellent et bavardent d'une fenêtre à l'autre dans les quartiers populaires, les concepts interpellent le lecteur. Ils le hèlent parfois effrontément avant même qu'il ne soit entré dans le livre, dès la première de couverture, telle la rubrique des Petites Annonces Classées : « AUTOS – ¿Se le descarga la batería ? Consulte nuestro servicio diurno y nocturno, p. 57, planta baja ». Le service consulté, « Estado de las baterías » vous renvoie, en marche arrière et sans besoin de batterie, à 62 : « En la página 220 de mi novela 62, Juan vuelve a París después de varias semanas de ausencia, y apenas se ha bañado y cambiado de ropa va al garaje y saca su auto para ir a buscar a Hélène ». La suite présente un constat sur la logique *sui generis* de la littérature fantastique et la différence entre le fantastique et le merveilleux¹³, à partir de l'éventuelle incohérence que les lecteurs pourraient relever dans la phrase « sacó el auto del garaje » sans autre explication, car après une longue immobilisation tout le monde sait que les batteries se déchargent et que la voiture ne peut démarrer. Ces considérations relèveraient elles-mêmes du genre fantastique tant elles semblent échevelées par rapport au point de départ, si elles n'étaient, en réalité, l'invitation à une réflexion sur le statut de la narration en général c'est-à-dire sur les limites de l'écriture et corrélativement sur la cohérence de la lecture, partagée entre la nécessité d'accepter la réalité d'un monde imaginaire pour que la fiction fonctionne, et le risque de tomber dans l'illusion réaliste en prenant les personnages pour des personnes. *Ultimo round* s'inaugure et se clôt avec deux récits centrés sur ces questions, et la position privilégiée qui leur est donnée en début et à la fin du livre dit avec éloquence l'intérêt que leur portait Cortázar.

Le premier récit s'intitule « Descripción de un combate o a buen entendedor ». Que doit donc comprendre le bon entendeur dans la description de ce combat de boxe ? Que la logique référentielle suppose la présence de deux boxeurs sur le ring mais que la narration ne décrit que le

¹² Cf. « Silvia » dans *Ultimo round* : « nosotros discutíamos a Jean-Pierre Faye y a Philippe Sollers » ; « Francis Ponge había sido culpablemente ignorado por los jóvenes poetas franceses hasta que ahora, con las experiencias del grupo *Tel Quel*, se reconocía a un maestro ».

¹³ Thème sur lequel il brodait dans *La vuelta al día...*, « Del sentimiento de lo fantástico ».

combat de Juan Yepes. Faut-il en déduire qu'il est seul ? Impossible, ce ne serait pas un combat de boxe et le public s'indignerait. Or, dans la salle, le public applaudit à tout rompre cette « magistrale leçon de boxe ». L'auteur avait-il l'obligation de répartir équitablement sa matière entre les deux pugilistes ? Un arbitre doit prêter la même attention aux deux adversaires mais l'auteur n'est pas l'arbitre. L'auteur trompe-t-il son lecteur en décrivant de façon très approximative la manière de boxer de Juan Yepes ? Non, l'auteur connaît parfaitement les règles du « noble art » et Juan Yepes sur le ring est décrit comme un authentique boxeur. Alors, quel est le problème ? Il n'y a pas de problème car l'auteur, comme le charbonnier du dicton, est maître chez lui. Il est libre de se désintéresser de l'adversaire de Juan Yepes, comme il n'avait pas, dans 62, à chercher des justifications à la voiture de Juan qui démarrait sans batterie. D'ailleurs, est-il dit au Rez-de-Chaussée du service batterie, peut-être celle-ci avait-elle été rechargée par le garagiste à qui Juan avait pu téléphoner avant de revenir à Paris. Était-il nécessaire de fournir ce genre de détail dans l'étrange histoire d'Hélène et de Juan ? Non seulement ce n'était pas nécessaire, c'eût été incongru. La littérature doit-elle être réaliste au point de contraindre l'auteur à connaître l'arithmétique du un et un font deux ? Nullement. D'ailleurs l'auteur n'a aucun souci à se faire, les habitudes mentales sont si ancrées dans la paresse des lieux communs, tantôt par excès, tantôt par défaut, que « Descripción de un combate » sera lu sans que le lecteur se rende compte que, narrativement, il manque un combattant.

Aussi le livre se termine-t-il par une lucide si pas forcément charitable interpellation : « A los malos entendedores ». Et c'est à nouveau une marche arrière, vers 62 et ses deux joyeux compères argentins Calac et Polanco, pour faire un double pied de nez : aux compatriotes mauvais entendeurs qui n'aimaient Cortázar que si l'action se passait en Argentine, de préférence à Buenos Aires (« Polanco le dijo a Calac que muchos no pescaban lo de Yepes, sobre todo por el lado del Río de la Plata, estuario majestuoso ») ; aux lecteurs en général et en particulier, qui par manque de courage et d'imagination attendent qu'on leur dise ce que signifie le texte et au lieu de faire confiance à l'auteur préfèrent se fier aux critiques pas toujours fiables¹⁴.

¹⁴ Cf., en *Ultimo round*, « Uno de los tantos días en Saignon » : « ¿Por qué los analistas literarios tenderán a imaginar en un texto cualquier cosa salvo la imaginación ? El joven platense que consultó todos los diccionarios de la Biblioteca Nacional buscando la palabra mancuspia. Roger Callois que dedujo que los motecas, en *La noche boca arriba*, se llamaban así porque el

Todos quieren ir al circo para aplaudir al clown. (...) ¿Pero qué pasa? Pasa que no hay clown aunque ellos estén allí amontonados para aplaudirlo o silbarlo, y cuando se dice clown también se podría poner héroe o ídolo o novedad bibliográfica o último gadget. (...) Y otra cosa, che: no todos quieren ir al circo, no todos reclaman el clown a grito pelado. Yo estoy con éstos, comprendés, con los que no necesitan del ídolo en persona porque del él tienen algo mejor y más cercano.

*La vuelta al día en ochenta mundos, 62, modelo para armar, Ultimo round, c'est-à-dire trois ans, 1967, 1968, 1969, féconds pour l'invention cortazarienne en tant que réflexion sur la littérature, réflexion informée par les recherches artistiques de l'époque. Dans un système holistique de cinétisme virtuel, Polanco et Calac, personnages de 62, interviennent tout au long de *La vuelta al día* et ont le mot de la fin dans *Ultimo round* où Polanco, avec « Mensajes recurrentes », se trouve même en première de couverture. L'évêque mandragore d'Evreux, en cage verbale dans « Verano en las colinas » de *La vuelta al día*, est photographié dans une cage suspendue, en quatrième de couverture de *Ultimo round*. Le chat Teodoro W. Adorno, assis à contre-jour devant une persienne pour qu'il paraisse ce qu'il est, un chat noir, partage l'espace de « Verano en las colinas » (*La vuelta al día...*) avec Juan, Polanco et Calac, personnages de 62, avant de devenir, dans *Ultimo round*, le protagoniste du délicieux récit « Entrada en religión de Teodoro W. Adorno ». Chez Cortázar, comme pour les plasticiens des années 60 dont les travaux le fascinaient, le mouvement prend en compte les effets graphiques, les effets de composition et l'interaction colorée. *La vuelta al día* et *Ultimo round* sont des « objets avec un envers et un revers », des objets qui sollicitent la vue et le toucher. « Collages » a diagnostiqué sentencieusement la critique hispanique. Une cheville qui révèle, chez ceux qui l'appliquent à ces deux livres, des carences de culture générale contemporaine et une méconnaissance de l'œuvre de l'Argentin. Cortázar a bien pratiqué le « collage » littéraire, il n'aurait plus manqué que cette expérience lui*

protagonista del cuento andaba en moto. Un chico de un colegio nacional de Buenos Aires que me escribió desde el hanverso de la hortografía para decirme que su prof los había mandado a explorar la calle Santa Fe para ver si encontraban la casa donde ocurre *Final del Juego* ». Dans *La vuelta al día...* à propos du roman *Nosotros dos* de Néstor Sánchez, il déplore « la monótona repetición de ese encuentro de un crítico que mira hacia atrás con un artista que ve hacia adelante ». Et il ironise : « en el Río de la Plata están cada día más Beethoven en materia de estilo » (« No hay peor sordo que el que »).

échappât. Il l'a fait dans *Libro de Manuel*¹⁵, un échec éditorial total malgré l'intérêt du roman¹⁶. De même que le poète Jorge Luis Borges est occulté par Jorge Luis Borges conteur, Julio Cortázar esthète et théoricien disparaît derrière le conteur et le romancier de *Rayuela*. Encore n'est-ce même pas pour de bonnes raisons, à en croire, dans *La vuelta al día...*, le texte intitulé « Del sentimiento de no estar del todo » :

También a mí me gustan esos capítulos de *Rayuela* que los críticos han coincidido siempre en subrayar : el concierto de Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour. Y sin embargo no creo que en ellos esté ni por asomo la justificación del libro. No puedo dejar de ver que, fatalmente, quienes elogian esos capítulos están elogiando un eslabón más dentro de la tradición novelística, dentro de un terreno familiar y ortodoxo. Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en *Rayuela* la denuncia imperfecta y desesperada del *establishment* en las letras, a la vez espejo y pantalla del otro *establishment* que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés : nada.

Qu'y faire ! Nous ne sommes plus en mai 68, répétons-le pour ceux qui éventuellement ne s'en seraient pas encore rendu compte,. Quand l'imagination n'est plus au pouvoir, ce sont les idées toutes faites qui règnent. Mais pourquoi se plaindre ? C'est tellement plus reposant, che !

¹⁵ Julio Cortázar, *Libro de Manuel*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973.

¹⁶ Son intérêt littéraire et la sincérité idéologique, la générosité de Cortázar dont il témoigne : « entiendo que los derechos de autor que resulten de un libro como éste deberían ayudar a la realización de esas esperanzas (de una tierra ya libre) (...) Cuando llegue el momento daré los detalles, aunque no sea ante escribano público ».