

D'un ciel l'autre
Intertextualité et hétérocosme
dans « El otro cielo » de Julio Cortázar

par
Jørn Boisen

1. Qui sait ? De l'interprétation du fantastique

De quoi parle le fantastique ? Depuis les années soixante, un doute plane sur la possibilité de la critique de traduire en une langue autre ce qu'exprime la littérature (si tant est qu'elle exprime quoi que ce soit sur le monde, affirmation qui est loin de faire l'unanimité). « Le critique ne peut prétendre « traduire » l'œuvre, notamment en plus clair », estime Roland Barthes dans *Critique et Vérité* (p. 64).¹ En somme, à la question inévitable du lecteur « qu'est-ce que ça veut dire ? » le critique doit invariablement répondre « Ça ! » en désignant du doigt le texte. Comme dans le cas de la musique, on ne peut traduire la littérature en autre chose qu'elle-même, sous peine de sombrer dans une sorte de verbiage à prétention herméneutique. Ce problème se pose avec une insistance particulière dans la littérature fantastique. La critique a toujours éprouvé un trouble aporétique face au récit fantastique. « Une image composite et brouillée de fins contradictoires, disait Sartre. Je ne puis rien penser sinon par notions glissantes et chatoyantes qui se désagrègent sous mon regard » (1947, p. 157). Est-il possible de ramener le récit fantastique à autre chose qu'à lui-même ? Comment, en effet, expliquer une littérature où la fusion des horizons, les contradictions du texte produisent des effets dont la fin échappe souvent à la perspicacité des lecteurs ? Comment rationaliser un genre qui précisément trouve ses sources dans la curiosité pour des domaines interdits à la science et à la connaissance claire de la raison, dans une réaction contre le rationalisme lorsque celui-ci devient trop envahissant, ou, enfin, dans le trouble intérieur de la conscience de l'écrivain ?

Comment déterminer une littérature qui privilégie systématiquement les notions d'indétermination, d'hésitation et d'aporie ? Bref, comment penser une littérature qui empêche de penser ?

Ceci dit, un texte littéraire, quelles que soient par ailleurs ses caractéristiques, aspire à signifier. Aspiration fondée, naturellement, sur la nature sémiotique du langage, et également sur la volonté du lecteur d'y trouver du sens : les failles, les lacunes, les apories, les points d'indétermination, pour endémiques qu'ils soient, sont tous réduits, résorbés par la lecture. Le texte instruit, le lecteur construit. La polysémie du texte fantastique ne doit pas engager au relativisme ou au scepticisme, elle doit au contraire être un aiguillon intellectuel. Ce que je tenterai de montrer à travers mon analyse de la nouvelle « El otro cielo » de Julio Cortázar, c'est comment le fantastique, loin de se détourner du monde, constitue en réalité une ouverture supérieure sur le monde, sur le texte social. La métamorphose que le fantastique a connue au XX^e siècle s'est accomplie justement dans l'intention de répondre à une nouvelle donnée. Cortázar qualifie lui-même ses récits fantastiques d'« Ouvertures sur le dépaysement, instances d'un déplacement à partir duquel l'habituel cesse d'être rassurant car rien d'habituel ne résiste à un examen discret et continu » (1987, p. 30). Il y a bien eu un déplacement, mais sous une représentation originale et souvent déroutante de la réalité, nous trouvons le thème fondateur de toute littérature : l'exploration du monde humain.

2. Entre deux cieux

Le recueil *Todos los fuegos el fuego* (*Tous les feux le feu*), publié en 1966, se termine par une nouvelle « El otro cielo », dont l'originalité éclate à l'œil le moins prévenu. Le narrateur, courtier en bourse à Buenos Aires à la fin de la Seconde Guerre mondiale, raconte comment, en s'engageant dans le passage Güemès du Buenos Aires de 1944 et « empujando apenas con el hombro cualquier rincón del aire » (Cortázar, 1988, p. 13), les choses tournaient lentement sur leurs gonds, lui permettant d'entrer dans la galerie Vivienne à Paris où il rencontre la prostituée Josiane peu avant la guerre franco-prussienne de 1870. « Las cosas se tejían como las flores en una guirnalda, » dit le narrateur (p. 28). En effet, à l'intérieur d'un récit rétrospectif et chronologique, le texte dessine des mouvements circulaires rythmés par les aller-retour entre le quotidien à Buenos Aires et l'autre ciel de Paris.

La nouvelle s'ouvre sur l'évocation de « la adolescencia al borde de la caída » (p. 14) du narrateur, à l'époque où il aimait flâner dans le quartier interlope de Buenos Aires « territorio ambiguo donde ya hace tanto tiempo fui a quitarme la infancia como un traje usado » (p. 14) ; puis, le passage inexplicable à Paris du deuxième empire finissant.

La antigua fascinación perdura siempre, y por eso me gustaba echar a andar sin rumbo fijo, sabiendo que en cualquier momento entraría en la zona de las galerías cubiertas, donde cualquier sórdida botica polvorienta me atraía más que los escaparates tendidos a la insolencia de las calles abiertas. La Galería Vivienne, por ejemplo, o el Passage des Panoramas con sus ramificaciones, sus cortadas que rematan en una librería de viejo, o una inexplicable agencia de viajes donde quizá nadie compró nunca un billete de ferrocarril, ese mundo que ha optado por un cielo más próximo, de vidrios sucios y estucos con figuras alegóricas que tienden las manos para ofrecer una guirnalda, esa Galería Vivienne a un paso de la ignominia diurna de la rue Réaumur y de la Bolsa (yo trabajo en la Bolsa) cuánto de ese barrio ha sido mío desde siempre. (pp. 14-15)

« La galerie Vivienne, par exemple ». En effet, le narrateur trouve là un quartier qui dans le détail ressemble au passage Güemès avec sa disposition labyrinthique, son contraste avec le ciel ouvert et ses prostituées, mais qui n'en constitue pas moins un autre monde. Entre les deux mondes, une guirlande de plâtre, empruntée aux décors des galeries, sert de fil d'Ariane. Le fait d'avoir rencontré Josiane « en lo más hondo de la Galería Vivienne, bajo las figuras de yeso que el pico de gas llenaba de temblores (las guiraldas iban y venían entre los dedos de las Musas Polvorientas) » (p. 15) est pour lui un signe que ce n'est pas là une banale rencontre avec une des prostituées du quartier.

Cet autre monde est fréquenté par trois étrangers : le je-narré, attiré d'abord par les passages et les galeries, puis par sa liaison érotique avec Josiane ; Laurent, un tueur en série qui fait régner la terreur en étranglant des prostituées ; finalement le Sud-Américain, un jeune solitaire qui rôde dans le quartier, qui se dit sud-américain, mais qui parle le français sans accent. Faisant leur apparition au même moment, ces trois hommes forment une constellation énigmatique. Sans qu'il arrive à s'expliquer pourquoi, le narrateur éprouve une fascination mêlée d'effroi pour le Sud-Américain. Il guette chacune de ses apparitions, il entreprend même une enquête à son encontre, mais il y a, pesant sur le Sud-Américain, comme un tabou que le narrateur ne peut pas enfreindre. Dans un face-à-face muet, le narrateur flaire quelque horrible secret, un lien possible avec Laurent, et il renonce à tout contact.

Sur cet échec se clôt la première partie de la nouvelle. La deuxième raconte comment le narrateur va graduellement perdre son autre ciel. D'une part, il semble perdre l'accès au monde des galeries au fur et à mesure qu'il s'enlise de plus en plus dans l'existence terne et routinière à Buenos Aires, pris dans la toile des obligations familiales envers sa mère et sa fiancée, Irma, qui lui tend le café « con la sonrisa de las novias arañas »

(p. 30). Le désir ne suffit plus pour que les choses tournent lentement sur leurs gonds et lui proposent une des rues qui mènent galerie Vivienne.

D'autre part, l'ivresse érotique du monde des galeries semble dériver de plus en plus vers une sorte de « grande terreur » : Laurent, qui rôde toujours, le froid omniprésent et la hantise de la guerre contre les Prussiens. Le narrateur commence à soupçonner que « las guirnaldas pueden ser fúnebres » (p. 26). Un matin d'hiver, Albert, le patron de café, « casi sin darle importancia, trezaba otra flor a la guirnalda » (p. 26) en proposant d'aller finir la nuit à la Roquette où l'on va guillotiner un empoisonneur sacrifié à la place de Laurent. Le narrateur est de plus en plus envahi par le sentiment indéfinissable que les choses n'auraient pas dû se passer ainsi :

Me fue invadiendo algo que era como un abandono, el sentimiento indefinible de que eso no hubiera debido ocurrir en esa forma, que algo estaba amenazando en mí el mundo de la galerías y los pasajes, o todavía peor, que mi felicidad en ese mundo había sido un preludio engañoso, una trampa de flores como si una de las figuras de yeso me hubiera alcanzado una guirnalda mentida. (p. 28)

Quand il découvre la silhouette du Sud-Américain, il a l'impression « que tambien eso entraba de alguna manera en la guirnalda, y que era un poco como si una mano acabara de trazar en ella la flor que la cerraría antes del amenecer. » (p. 28) Il sent que c'est en quelque sorte une fin, mais il ne sait trop de quoi.

En Argentine, l'étau se serre sur le narrateur avec la dictature de Perón qui se met en place, et le mariage avec Irma qui est désormais inévitable. Accomplissant ses devoirs quotidiens comme une automate, il croit de moins en moins en la possibilité de se libérer d'Irma et de son travail, lorsqu'il retrouve une dernière fois le quartier des galeries. Il apprend que Laurent n'existe plus, que c'était en réalité un Marseillais qui s'appelait Paul. Il apprend également la fin du Sud-Américain, qui vient de mourir dans une chambre d'hôtel. Deux morts symétriques qui semblent former une figure avec sa propre présence dans le monde des galeries. Sans le savoir, le narrateur vit « un aplazamiento, una última gracia » (p. 32), car à son retour il est happé par l'engrenage du quotidien et il ne retrouve plus le moment opportun pour aller rejoindre Josiane, bien qu'il se promène à ses heures perdues dans le passage Güemès, caressant un vague espoir de retrouver son ciel perdu.

Nunca he querido admitir que la guirnalda estuviera definitivamente cerrada y que no volvería a encontrarme con Josiane en los pasajes o los boulevares. Algunos días me da por pensar en el sudamericano, y en esa rumia

desganada llego a inventar como un consuelo, como si él nos hubiera matado a Laurent y a mí con su propia muerte. (p. 34)

La boucle est bouclée, la guirlande ne se tresse plus. Notre héros sent confusément que son sort dépendait du Sud-Américain. Avec la mort de celui-ci, l'autre ciel lui est interdit à jamais, le monde des galeries est perdu. Il a définitivement échoué dans son propre monde avec ses routines fastidieuses, les plantes vertes, le maté, Irma et Perón.

3. La fin du fantastique ?

3.1. Todorov sur Kafka.

Selon Tzvetan Todorov, dont les analyses du fantastique sont constamment citées comme une référence, le fantastique n'est pas tant un genre en soi que cet état intermédiaire où un texte est sur le point de basculer, soit du côté du merveilleux, qui exclut toute explication rationnelle des phénomènes surnaturels, soit du côté de l'étrange, où le naturel finit par récupérer lesdits phénomènes :

Un phénomène inexplicable a lieu ; pour obéir à son esprit déterministe, le lecteur se voit obligé de choisir entre deux solutions : ou bien ramener ce phénomène à des causes connues (...) ou bien admettre l'existence du surnaturel et donc apporter une modification à l'ensemble des représentations qui forment son image du monde. Le fantastique dure le temps de cette incertitude ; dès que le lecteur opte pour l'une ou l'autre solution, il glisse dans l'étrange ou le merveilleux. (Todorov, 1970, III)

D'après Todorov, un texte est fantastique tant qu'il hésite entre l'explication naturelle et l'explication surnaturelle. La plupart des textes fantastiques reposent en effet sur une vision du monde capable en dernier lieu d'éclaircir l'étrangeté véhiculée : le personnage a imaginé finalement ce qu'il pense avoir vécu. Or, on aura remarqué que l'irruption du surnaturel de « El otro cielo » demeure inexpliquée jusqu'à la fin. Nous ne savons pas, nous ne saurons jamais ce qu'il en est au fond. Tel est également le cas d'autres textes fantastique du XX^e siècle et non des moindres : *Le tour d'écrou* d'Henry James et *La métamorphose* de Kafka par exemple, sans que l'on puisse pour autant qualifier ces textes de « merveilleux ».

Todorov lui-même reconnaît les anomalies du fantastique du XX^e siècle. Dans son étude de *La métamorphose*, force lui est de constater que ce texte paradigmatique relève à la fois du merveilleux et de l'étrange, deux genres apparemment incompatibles et que, de surcroît, il est caractérisé par l'absence d'hésitation, d'étonnement même, en face d'événements choquants, impossibles. La situation est identique dans « El otro cielo », où nous avons vu l'effet fantastique résulter non pas de l'irruption de

l'étrange qui vient fracturer une vision homogène du réel, mais de la situation inverse : l'interpénétration presque sans heurt et sans conflit du monde réel et d'un autre monde, qui s'exprime surtout par la désinvolture avec laquelle le narrateur relate ses extraordinaires transgressions du temps et de l'espace, comme si elles étaient chose courante.

Todorov explique ces anomalies par le soupçon qui pèse sur la représentation dans la littérature moderniste. Le fantastique nécessite une toile de fond réaliste, l'image d'un monde sans miracle, soumis à une causalité rigoureuse où le surnaturel paraît comme une rupture de la cohérence universelle. La toile de fond réaliste disparue, le fantastique ne serait plus possible. Si l'événement surnaturel ne provoque plus d'hésitation, c'est que le monde décrit est tout entier bizarre, obéissant à une logique onirique où l'irrationnel fait partie du jeu. S'inspirant de Sartre, Todorov estime que, avec Kafka, « le fantastique devient la règle, non l'exception. »² C'est désormais l'homme « normal » qui est l'être fantastique.

3.2. *La représentation revisitée.*

Si les analyses de Todorov relèvent bien certains faits incontournables, ses conclusions me semblent exagérées. La représentation n'a pas été complètement bannie, pas chez Kafka et encore moins chez Cortázar. Cortázar est un écrivain aussi bien réaliste que fantastique. Il combine par exemple un sentiment du lieu très développé avec une voix narratrice qui feint merveilleusement l'oralité, la fluide désinvolture du parler quotidien, l'expression spontanée, sans fards ni prétention, de l'homme ordinaire. Ce qui distingue Cortázar du fantastique classique, mais également d'un James, d'un Poe, d'un Borges ou d'un Kafka, ce n'est pas l'ambiguïté ni l'intellectualisme, tendances aussi fréquentes chez l'un que chez l'autre ; dans les fictions de Cortázar, et c'est leur originalité, les histoires les plus élaborées et les plus savantes ne sont jamais désincarnées ni ne tendent à l'abstraction, mais demeurent marquées par le quotidien, le concret, et ont la vitalité d'un match de boxe ou d'une soirée au café avec de bons amis. La force de son style est telle que la nouvelle semble parlée. C'est à ce style que les fictions de Cortázar doivent leur puissante ressemblance. Or cette représentation (qui ressemble à s'y méprendre à la représentation réaliste) a été adoptée comme une des stratégies d'une poétique romanesque visant à multiplier le réel et, par ce biais, à subvertir la représentation. Comme dans le jiu-jitsu, on se sert de la force de l'adversaire pour mieux le déstabiliser.

Todorov a eu raison de se fonder sur l'indétermination épistémologique pour expliquer le fantastique traditionnel, mais ce principe n'est plus en mesure de rendre compte du fantastique du XX^e siècle. Rosemary Jackson (1981, pp. 35-37), qui dans son livre sur le fantastique s'inspire des théo-

ries de Bakhtine, semble plus près de la vérité quand elle décrit le fantastique comme dialogique, une interrogation du réel à travers la coexistence ou le choc entre deux mondes, entre le normal et le paranormal. Au doute épistémologique de Todorov succède, en d'autres termes, un doute ontologique. Un autre monde fait irruption dans celui-ci. En permettant au narrateur d'évoluer d'un monde à l'autre par un jeu de symboles qui exprime le passage ou le transport, Cortázar esquisse un rapprochement entre deux espaces-temps incompatibles, il fait une juxtaposition ou une surimpression comme dans une double exposition photographique. La réalité banale insensiblement se craquelle et cède à des pressions cachées qui la poussent vers le prodigieux, mais sans l'y précipiter totalement, en la maintenant dans un état intermédiaire, un territoire tendu et déconcertant où le réel et le fantastique jouent à cache-cache.

« Il n'y a pas de fantastique fermé, ce que nous parvenons à savoir de lui n'est jamais que partiel et c'est pour cela que nous le croyons fantastique, » écrit Cortázar dans *Le tour du jour en quatre-vingt mondes* (p. 38). Aux deux espaces-temps correspondent deux ordres. Le monde normal qui continue d'être cartésien et pour lequel le temps s'écoule en un seul sens coexiste avec une causalité archaïque prélogique. Ce qui est véritablement fantastique dans « El otro cielo » ne réside en effet pas tant dans les circonstances précises qui sont racontées, que dans l'idée d'un ordre supérieur, inconnu et inconnaissable, qui peut nous utiliser à tout moment pour une de ses guirlandes, nous arrachant à la routine pour nous mettre sur le trottoir d'une ville étrangère à une autre époque. Le fantastique, c'est cet autre côté des choses. Le fantastique occupe donc toujours une zone frontalière, c'est toujours une hésitation, non plus entre l'étrange et le merveilleux, mais entre ce monde et un autre.

3.3. Banalité et hésitation.

Les histoires classiques du fantastique sont toujours racontées par un je-narrateur et imitent les formes documentaires du discours comme les confessions, les lettres ou les dépositions, pour rendre les événements plus vraisemblables. Et ces narrateurs ont tendance à adopter un style conventionnellement « littéraire » que, dans tout autre contexte, on trouverait bourré de clichés. La rhétorique prévisible, son absence même d'originalité, garantit la véracité du narrateur et rend plus vraisemblable son étrange expérience.

Face à ce mode de narration, le fantastique moderne met en place des narrateurs qui restent incroyablement blasés et étrangement passifs face aux événements extraordinaires qu'ils racontent. Il y a eu comme un renversement du fantastique. L'événement surnaturel ne provoque plus d'hésitation. Le climat fantastique dans « El otro cielo » ne s'instaure pas

tant à partir des passages inexplicables, qu'à partir de l'attitude qu'adoptent aussi bien le narrateur que les personnages, dans l'acceptation tranquille de l'impossible. A aucun moment, le je-narrateur n'a l'idée d'entreprendre une investigation. De même cet Argentin des années quarante qui arrive de but en blanc dans le Paris de 1870 est accepté sans étonnement par le petit monde de prostituées, de maquereaux et de marginaux qu'il rencontre. Tous respectent les règles du jeu et c'est cet acte de soumission qui instaure le fantastique dans la nouvelle.

« On ne s'étonnera jamais assez de ce manque d'étonnement », disait Camus à propos de Kafka (cit. Todorov, 1976, p. 177), et la remarque vaut également pour Cortázar, car le fantastique de la situation n'est pas diminué, mais au contraire mis en relief par la banalité du ton. Plus le personnage est blasé, plus le lecteur est étonné. « El otro cielo » reste donc un texte fantastique précisément à cause de, et non pas malgré, la banalisation du fantastique. Si le narrateur accepte l'impossible sans étonnement, le lecteur continue à éprouver une résistance au surnaturel. Et tant qu'existe cette résistance, le dialogue entre le normal et le paranormal continuera, soulignant ainsi la confrontation ontologique inhérente au fantastique.

4. Dans la zone

4.1. *D'un monde à l'autre.*

Quand nous employons le mot monde, c'est le plus souvent comme métaphore pour désigner une réalité psychologique, sociologique ou géographique : le titre *Le monde de Sophie*, par exemple, est une métaphore à la fois de la psychologie du protagoniste et de l'histoire de la philosophie. Cortázar en revanche ramène le mot à son sens originel et littéral. L'idée d'une confrontation entre deux mondes n'est plus une métaphore, mais devient littéralement une double structure ontologique. On trouve cette double structure à trois niveaux (au moins). Nous avons d'abord la confrontation entre le nouveau monde et l'ancien : Paris fait intrusion dans le discours par le biais d'une confrontation de systèmes de signes de deux mondes différents. La nouvelle explore une réalité qui consiste à vivre simultanément dans ces deux mondes, sans toutefois se trouver dans aucun ; l'expérience de toucher deux mondes qui se cherchent, mais qui ne coïncident jamais totalement. Cette confrontation ontologique entre deux ordres, le quotidien et l'ordre caché mais supérieur, est également mise en avant à travers le thème du double, ou du dédoublement de la personnalité, dans le texte. Au deuxième niveau, nous avons une tension ontologique entre deux univers textuels. La nouvelle se construit en fait dans un jeu intertextuel très complexe et admirablement symétrique avec *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont. Finalement au niveau de la

psychologie, Cortázar revient à une de ses hantises, le problème du solipsisme : la théorie d'après laquelle il n'y aurait d'autre réalité pour le sujet que le sujet pensant lui-même, c'est-à-dire que chaque individu constitue un monde clos sans possibilité de communiquer avec d'autres mondes.

4.2. *L'hétérocosme.*

« El otro cielo » constitue ce que Cortázar appelle une « figure », l'illustration d'une relation et d'une coïncidence entre événements, séparés par le temps et l'espace et sans aucun rapport logique entre eux, le rapprochement de deux mondes parallèles, mais incompatibles, selon notre conception habituelle de l'espace et du temps. Plus les deux mondes sont naturellement distants dans le temps et l'espace, plus leur rapprochement est surprenant et suggestif. Dans « El otro cielo », Cortázar arrive à tendre ce fil jusqu'à sa limite d'élasticité par un jeu subtil d'analogies et de ponts d'intersection, si bien que l'abolition du temps et de l'espace est justifiée, naturalisée. On peut dresser ce tableau sommaire de ces correspondances :

	<u>Ce monde</u>	<u>L'autre monde</u>
Le quartier interlope et labyrinthique :	Passage Güemès	Galerie Vivienne
Le monde diurne	la Bourse	la Bourse
La femme	Irma	Josiane
La guerre	Deuxième Guerre mondiale	guerre de 1870-71
Le dictateur	Perón	Thiers
Le personnage	le je-narrateur	le Sud-Américain
L'auteur	Cortázar	Lautréamont

La double exposition est donc soigneusement motivée dans la nouvelle. Les deux univers, si distants soient-ils dans le monde des réalités, sont toujours liées par un fil secret et ténu.

L'espace dans une œuvre de fiction est évidemment une construction, au même titre que les personnages, les objets et les actions. Dans le roman réaliste et moderniste, l'espace est traditionnellement organisé autour d'une instance qui prend en charge la focalisation et la narration. Dans « El otro cielo », nous sommes bien en présence d'une telle conscience centrale, mais elle sert tout autant à déconstruire l'espace qu'à le construire. En effet, comment est-il possible de se déplacer dans deux mondes dissociés ? Et comment est-ce possible de faire cette traversée transatlantique et transhistorique sans même s'en étonner ? Quel est ce monde ? Un monde problématique, c'est le moins que l'on puisse dire.

Il est tentant de croire que ce monde est conçu dans l'intention de provoquer des interrogations épistémologiques, explorer les frontières entre le rêve et la réalité, la folie et la normalité, mettre en question l'ins-

tance narratrice et la véridicité des informations qu'elle donne. Sans doute, de telles questions ne manqueraient pas de pertinence, si dans le texte il y avait eu des indices permettant de situer l'autre monde à un niveau ontologique plus faible, hallucination, rêve, songe ou récit enchâssé. Or chez Cortázar l'autre monde se trouve au même niveau ontologique que l'inaltérable légalité quotidienne. Les deux mondes projetés sont également réels ; il n'y a pas d'enchâssement. Paris et Buenos Aires ne s'excluent pas mutuellement, leurs frontières s'éclipsent, ils cessent d'être antinomiques pour se fondre en une seule réalité. Cortázar construit une anti-ville, mi-Paris, mi-Buenos Aires, chacune palliant l'absence de l'autre.

Les questions épistémologiques me paraissent donc subordonnées aux questions ontologiques : quel genre d'espace peut contenir simultanément deux mondes incommensurables et incompatibles ? A travers cette coexistence paradoxale et tendue, il se crée un autre type d'espace, qui n'est identique à aucun des deux autres et que Cortázar, dans son roman 62 : *maquette à monter* (avec une référence au fameux poème d'Apollinaire), appellent une « zone ». La zone, est un élément inquiétant, parce qu'elle subvertit la langue en détruisant la syntaxe implicite qui lie les mots, les choses et les significations et, en dernier ressort, rend cohérent notre monde. Instance d'un déplacement qui désarticule l'habituel, la zone suscite le dépaysement chez le lecteur. La zone est donc une mise en question des mondes et des niveaux de réalité où nous vivons, une exploration ontologique, en d'autres termes.

4.3. *Articuler l'espace mental latino-américain.*

La « zone » est un thème récurrent chez Cortázar (et chez d'autres écrivains sud-américains comme García Márquez, Carlos Fuentes et Alejo Carpentier), ce qui n'est guère surprenant : ontologiquement, l'Amérique latine est un continent à l'état aigu. Non seulement, il y a les nombreuses différences antérieures au continent, sa nature composite et éclatée, l'extraordinaire mosaïque de cultures, langues, visions du monde et paysages, différents jusqu'à l'antinomie. Il y a surtout la différence extérieure avec l'Europe. Dans *Le miroir enterré*, Carlos Fuentes raconte comment Buenos Aires fut fondé deux fois. La première fondation par Pedro de Mendoza en 1536 fut une catastrophe qui s'acheva dans la famine, la mort et le cannibalisme. La seconde fondation, en 1580, par Juan de Garay, créa en revanche une ville aussi ordonnée et rationnelle que la première avait été insensée. La ville peut ainsi être comprise comme une métaphore de la relation entre l'Europe et l'Amérique latine : où est la frontière entre la cité sauvage et la ville civilisée, entre le cauchemar et la raison ? s'interroge Carlos Fuentes. Pour lui, Buenos Aires est à la fois « une ville authentique

et une ville masquée, dont l'authenticité consiste peut-être à devenir ce qu'elle imite : l'Europe » (Fuentes, 1997, p. 43).

Avant, tout honnête Latino-Américain se devait de se soumettre au fameux « voyage en Europe ». Ce voyage qui menait un Chilien ou un Argentin à Rome, à Londres, à Paris, était initiatique, on était dès lors sacré chevalier, on accédait au Saint-Graal du savoir de l'Occident. Paris en particulier s'est durablement inscrit dans la fiction latino-américaine comme une sorte d'espace idéal, le Mecque culturel, le lieu de l'expansion artistique personnelle. C'était le mirage de l'Europe en tant que catalyseur de forces et de talents encore embryonnaires. Il n'est pas étonnant que le Portègne est un double, un être divisé. « El otro cielo » fait penser à l'hypothèse de Bertrand Russel selon laquelle l'univers aurait été créé il y a quelques minutes, pourvu d'une humanité qui « se souvient » d'un passé illusoire, ce qui n'est pas loin d'être la vérité pour l'Amérique latine. En fait, l'Amérique latine a dès le début été pensée comme le double du monde européen (et anglo-américain) et son antithèse en même temps. Avec le langage de l'utopie, l'Europe a transféré sur l'Amérique son rêve de communauté chrétienne parfaite, tout en sachant qu'il s'agit d'une tâche impossible. L'Amérique est le petit frère étrange de l'Europe, simultanément le même et l'autre.

La coupure entre l'Europe et l'Amérique latine ne traverse pas seulement la culture latino-américaine, mais aussi la biographie de certains des écrivains du «boom» : García Márquez, Fuentes et Cortázar ont vécu comme exilés en Europe. D'où les dédoublements successifs de l'écriture et de l'identité, une généalogie littéraire de l'errance et du passage. La structure de leurs textes se trouve inspirée de cette tension entre les deux cultures et les deux expériences. Dans « El otro cielo », les passages à Paris du protagoniste rendent manifeste la présence de quelque chose d'insaisissable. Cortázar nous fait comprendre que la présence peut fort bien être un rêve ou une fiction. Ainsi se compose, à partir d'éléments hétéroclites, une sorte de montage : l'espace mental latino-américain.

Le thème est exploré à l'échelle du roman, dans *Marella* (1966, *Rayuela* 1963) ou encore dans *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes. Ces deux monuments romanesques sont, chacun, organisés comme un triptyque où le premier panneau est consacré à l'Europe (« le vieux monde » chez Fuentes, « de l'autre côté » chez Cortázar), le deuxième à l'Amérique latine (« le nouveau monde » chez Fuentes, « de ce côté-ci » chez Cortázar). L'univers fictif est ainsi divisé en deux mondes opposés, deux ontologies (littéralement différentes chez Fuentes, métaphoriquement différentes chez Cortázar). Cette division n'est cependant que le début du processus, car dans le troisième panneau, qui n'appartient ni à l'Europe ni à l'Amé-

rique latine, l'univers fictif dans les deux romans est morcelé en une multitude de petits mondes. Dans *Marelle*, ce morcellement s'exprime surtout dans la structure narrative qui se dissout en une série de chapitres « dont on peut se passer » et qui contiennent entre autres des citations d'autres textes, des considérations métaphictives sur l'art du roman et des épisodes qui sont tombés des deux premières parties. Dans *Terra nostra* en revanche, il est véritablement question d'une multiplication ontologique si bien que nous avons une série de mondes rivalisants. En transgressant constamment les frontières supposées séparer les différents mondes, Cortázar et Fuentes finissent par créer une sorte d'inter-espace, un monde ontologiquement hétéroclite, une « zone » en d'autres termes.

5. Dans le texte

5.1. *Jeux de miroir.*

Le choc entre deux mondes est également thématiquement par la confrontation des différents niveaux ontologiques à l'intérieur du texte à travers un autre thème favori du fantastique : l'œuvre à l'intérieur de l'œuvre. La clef pour comprendre la figure formée par le narrateur, le Sud-Américain et Laurent se trouve dans les deux épigraphes, placées en tête des deux parties de la nouvelle. Il s'agit de deux citations des *Chants de Maldoror*, sorte de long poème narratif publié à Paris vers 1870 par Isidore Ducasse sous le pseudonyme du comte de Lautréamont. « Ces yeux ne t'appartiennent pas... où les as-tu pris ? » demande Maldoror, s'adressant à une ombre qui est en réalité sa propre image dans le miroir (Lautréamont, p. 267). La deuxième citation reflète sa nostalgie des prostituées du quartier : « Où sont-ils passés les becs de gaz ? Que sont-elles devenues, les vendeuses d'amour ? » (Lautréamont, p. 327).

Antoine Compagnon parle à propos de la citation de « degré zéro de l'intertextualité », dont la fonction canonique est l'autorité. Mais ici Cortázar confère à la citation des fonctions toutes différentes. Les deux épigraphes sollicitent non seulement la mémoire ou le savoir du lecteur, mais surtout sa capacité à construire le sens suspendu d'un passage. Dans un texte aussi complexe que « El otro cielo », elles constituent une énigme supplémentaire en attente d'un déchiffrement. Leur position liminaire leur confère une position aussi privilégiée que paradoxale : elles anticipent une signification que le lecteur devra découvrir et construire. C'est *a posteriori* que le lecteur pourra comprendre non seulement la valeur de l'épigraphe, mais aussi la manière dont elle indique comment le texte peut, ou doit, être lu.

Loin d'être un simple ornement, l'épigraphe introduit un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte ; elle suspend le sens du texte

et le rend énigmatique ; elle incite à la relecture ; elle est, enfin, le lieu d'une alternative : poursuivre la lecture en se contentant du fragment, ou bien retourner vers le texte d'origine. Le fait même que ces vers, ces phrases entre guillemets viennent d'ailleurs élargit l'horizon intellectuel tracé autour du lecteur.

Les deux citations vont ancrer le récit de Cortázar dans *Les Chants de Maldoror* et suggèrent, très concrètement, une mise en regard des deux textes, unis par une ressemblance d'abord sensible dans certains détails extérieurs. Lautréamont vivait par exemple dans le quartier de la Bourse pendant la période où se déroule la nouvelle. « Les magasins de la rue Vivienne étalent leurs richesses aux yeux émerveillés. (...) Huit heures ont sonné à l'horloge de la Bourse : ce n'est pas tard ! » (Lautréamont, p. 326). Les deux textes proposent la même vision originale de Paris, d'ailleurs sensiblement inspirée par la poésie urbaine de Baudelaire ; ce n'est pas la ville monumentale ou grandiose qui les attire, mais les passages, les galeries où l'on trouve le crime, la prostitution et la marginalité. C'est une vision de la ville qui permet d'encenser l'artifice (« ese falso cielo de estucos », « claraboyas sucias », « esa noche artificial ») et de décrier la nature (« la estupidez del día y del sol ahí afuera », « la ignominia diurna de la rue Réaumur ») (Cortázar, 1988, pp. 14-56). Même l'image de la guirlande, fil conducteur entre les deux mondes et métaphore de l'écriture, constitue une allusion aux *Chants de Maldoror*, texte riche en guirlandes : « ...je savais de reste que les roses heureuses de l'adolescence ne devaient pas fleurir perpétuellement, tressées en guirlandes capricieuses, sur son front modeste et noble, qu'embrassaient avec frénésie toutes les mères. »³

Mais l'évocation de Lautréamont dans le texte de Cortázar est motivée encore plus en profondeur. Le Sud-Américain, qui apparaît de temps à autre dans les cafés et qui meurt à la fin de la nouvelle, semble bien être une représentation de Lautréamont en personne. Tous les détails que donne la nouvelle correspondent parfaitement à ce que nous savons de Isidore Ducasse : son apparence physique, « un hombre joven, muy alto y un poco encorvado », « casi un muchacho », « un colegial que ha crecido de golpe », « rasgos muy hermosos » ; la description de sa chambre d'hôtel rue du Faubourg Montmartre, « un gato gris, muchos papeles borroneados, un piano que ocupaba demasiado lugar » (pp. 18-23) ; ainsi que celle de sa mort au même hôtel, « su enfermedad repentina en la rue du Faubourg-Montmartre (...) ; la soledad, el miserable cirio ardiendo sobre la consola atestada de libros y papeles, (...) el entierro anónimo, el olvido » (p. 33), sont tout à fait conformes aux faits historiques.

Or le Sud-Américain n'est pas un personnage comme les autres. Il est, à bien considérer les choses, présenté comme auteur ou co-auteur de la

nouvelle. A plusieurs reprises, le narrateur de « El otro cielo » a la vague intuition que Laurent (allusion à peine voilée à Lautréamont évidemment) et lui ne sont que des projections mentales du Sud-Américain, la première fois dans un saisissant face-à-face : ...

lo vi pagar su ajenjo echando una moneda en el platillo de peltre mientras dejaba reslabar sobre nosotros – y era como si cesáramos de estar allí por un segundo interminable – una expresión distante y a la vez curiosamente fija, la cara de alguien que se ha inmovilizado en un momento de su sueño y rehúsa dar el paso que lo devolverá a la vigilia. Después de todo una expresión como esa, aunque el muchacho fuese casi un adolescente y tuviera rasgos muy hermosos, podía llevar como de la mano a la pesadilla recurrente de Laurent. (pp. 19-20)

« Fourmillante cité, pleine de rêves/Où le spectre en plein jour raccroche le passant ! » écrit Baudelaire dans « Les sept vieillards ». Ici, c'est l'inverse qui se produit : la situation est vue du côté du spectre. L'incertain inter-règne pendant une seconde interminable, pendant que l'homme, entre rêve et veille, est considéré par son propre songe. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que le narrateur fantomatique hésite de franchir la barrière.

Al fin y al cabo hubiera sido tan natural que me acercara al sudamericano y le dijera un par de frases en español. Estuve a punto de hacerlo, y ahora no soy más que uno de los muchos que se preguntan por qué en algún momento no hicieron lo que habían pensado hacer. En cambio me quedé con la Rousse y Kiki, fumando una nueva pipa y pidiendo otra ronda de vino blanco ; no me acuerdo bien de lo que sentí al renunciar a mi impulso, pero era algo como una veda, el sentimiento de que si la trasgredia iba a entrar en un territorio inseguro. Y sin embargo creo que hice mal, que estuve al borde de un acto que hubiera podido salvarme. Salvarme de qué, me pregunto. Pero precisamente de eso : salvarme de que hoy ne pueda hacer otra cosa que preguntármelo, y que no haya otra respuesta que el humo del tabaco y esa vaga esperanza inútil que me sigue por las calles como un perro sarnoso. (p. 23)

L'impression d'un lien mystérieux se précise lorsque le Sud-Américain meurt. On découvre alors que Laurent n'est plus et que, en réalité, il n'a jamais existé :

Y de todo eso yo iba separando, como quien arranca dos flores secas de una guirnalda, las dos muertas que de alguna manera se me antojaban simétricas, la del sudamericano y la de Laurent, el uno en su pieza de hotel el otro disolviéndose en la nada para ceder su lugar a Paul el marsellés, y eran casi

una misma muerte, algo que se borraba para siempre en la memoria del barrio. (p. 33)

Comme Laurent, le je-narré va s'effacer dans la mémoire du quartier, car, avec la mort du Sud-Américain, il perd à jamais son accès au monde des galeries. Lui aussi s'évanouit comme une ombre. C'est comme s'il nous avait tués Laurent et moi, avec sa mort, se dit le narrateur en manière de consolation. En d'autres termes, ce que raconte le narrateur, c'est la mort de celui qui l'a rêvé, lui.

C'est ce double emboîtement qui, dans la nouvelle, constitue la règle du jeu, la structure profonde qui coordonne naturellement les événements et les objets avec des événements passés et des objets disparus. C'est de cette trame originelle qu'est né le texte avec ses oscillations spectaculaires entre deux mondes et deux identités. Les enchâssements successifs constituent une boucle étrange, une métalepse, qui sert non seulement à accentuer la tension entre les niveaux ontologiques du texte en défiant son hiérarchie narrative, mais également à suggérer un rapprochement entre deux itinéraires, celui de Cortázar lui-même et celui d'Isidore Ducasse. Car si nous montons au niveau supérieur, la nouvelle suggère une autre constellation où l'auteur (réel) de « El otro cielo » se réveille et se rend compte qu'il a été rêvé par quelqu'un d'autre.

Le texte de Lautréamont tend un miroir non seulement au récit de Cortázar, mais également à Cortázar lui-même. Les associations semblent à première vue insolites, mais leurs motivations sont profondes. Les deux écrivains se trouvent face à face, chacun de son côté du miroir, dans une figure admirablement symétrique. D'un côté, l'Argentin Cortázar, né à Bruxelles où son père travaillait pour le consulat d'Argentine, regagnant Buenos Aires à la fin de la Première Guerre mondiale. De l'autre, le Français Isidore Ducasse, né à Montevideo où son père travaillait pour le consulat de France, revenu en France où il meurt tout jeune dans un Paris assiégé par les Prussiens. Exactement comme Paris se superpose à Buenos Aires, et l'Europe se fond en l'Amérique latine, l'identité de Lautréamont va se superposer à celle de l'auteur et c'est dans ce dialogue entre deux consciences dissociées que se construit une identité.

5.2. Passages.

5.2.1. La porte ouverte.

Pourquoi avoir choisi Lautréamont comme figure littéraire plutôt qu'un autre ? Il faut considérer cela comme une profession de foi littéraire. En tant que Montevidéen et Français, Lautréamont représente l'homme écartelé entre deux mondes ; c'est en outre le poète de l'adolescence au bord de la chute ; enfin, c'est le voyant qui par un dégoût natif et princier

de l'ordre raisonnable a repoussé les limites du réel par un brutal glissement du quotidien vers le fantastique. *Les Chants de Maldoror* sont en effet la première œuvre où la notion d'un univers se mouvant en marge du nôtre et parallèlement à lui, cède la place à l'idée d'un monde en prise directe sur celui d'en bas. Avant Lautréamont, le roman noir avait donné l'image d'un osmose timide et occasionnel entre le monde normal et l'autre, dont la représentation si caractéristique est le fantôme avec les bizarres contraintes et interdits qui pèsent sur ses interventions. Les éléments surnaturels y étaient introduits comme des empreintes instantanées et éphémères dans la masse solide de l'habituel.

Avec Lautréamont, la perspective se renverse, on passe du fantôme au monstre. Les monstres, extraordinairement agressifs, qui peuplent *les Chants de Maldoror* ne sont pas comme les fantômes soumis à des restrictions, ils interviennent comme ils veulent sur le plan concret. La circulation d'un monde à l'autre devient, à partir de là, libre dans tous les sens, les deux mondes sont soumis à un rythme d'échanges constants et naturels. L'univers de Lautréamont se caractérise précisément par cette étrange symbiose que Cortázar considère comme la seule à pouvoir être qualifiée valablement de fantastique.

5.2.2. « *Le puéril revers des choses* ».

Le fait de lâcher des monstres à l'agressivité si frénétique sur le monde social traduit non seulement une volonté d'intervention directe de l'irrationnel sur le plan concret, mais également un ressentiment d'adolescent envers ce monde et tout ce qu'il comporte de dressage, de déterminisme et de désenchantement. Lautréamont a qualifié lui-même sa conception par ce mot saisissant : « le puéril revers des choses. » Cortázar nous offre un autre développement du même thème. L'adolescence est le leitmotiv qui accompagne les deux protagonistes : le Sud-Américain est « presque un adolescent », « presque un enfant », « un collégien poussé en graine », tandis que les transgressions des frontières du temps et de l'espace du narrateur sont étroitement liées au thème du passage à l'âge adulte. Ainsi le passage Güemès, le « territoire ambigu » de l'initiation sexuelle, rite de passage inévitable de l'adolescence, est également le lieu du passage au monde des galeries. Le désir érotique est donc lié aux passages à Paris, où Josiane est le dernier avatar des prostituées initiatrices.⁴

Mais voilà le paradoxe de l'adolescence : c'est en même temps une initiation et une expulsion. L'errance dans les passages et les galeries du deuxième arrondissement parisien représente le rituel labyrinthique sur lequel se fonde le cérémoniel d'initiation du narrateur. Mais une fois parvenu au centre, il découvre que c'est la porte d'une autre vie qui signifie la fin de

son errance, l'expulsion de son autre ciel, la perte de tout ce qui, dans ce quartier, a été sien depuis toujours (p. 19).

Si le ton de « El otro cielo » reste très éloigné de la cruauté ironique de *Maldoror*, les deux œuvres expriment essentiellement le même refus d'entrer dans l'ordre établi, la même envie de sortir du rang, la même révolte, enfin, contre l'impitoyable dieu du temps qui cristallise l'homme dans ses désirs. Cela explique le ton presque élégiaque de la nouvelle et nous fait entrevoir une possibilité inattendue : le fantastique en tant que nostalgie.

Toute *suspension of disbelief* agit comme une trêve dans l'assaut implacable et desséchant que le déterminisme livre à l'homme. Dans cette trêve, la nostalgie introduit une variante à l'affirmation d'Ortega y Gasset : il y a des hommes qui, à un certain moment, cessent d'être eux-mêmes et leur circonstance, il y a une heure où l'on désire être soi-même et l'inattendu, soi-même et le moment où la porte, qui avant et après donne sur le couloir, s'entrouvre lentement pour nous laisser apercevoir le pré où hennit la licorne. (Cortázar, 1987, p. 182)

L'originalité de « El otro cielo » consiste en cette articulation entre le désenchantement du monde, compris comme la disparition de la magie, et la désillusion de l'adolescent devenu adulte, échoué dans une existence étriquée et routinière, hanté par la nostalgie et les regrets. Un vie qui, aux yeux de Cortázar, est pire que l'horreur du fantastique, comme l'indique cette épigraphe :

Léon L. affirmait qu'il n'y avait qu'une chose de plus épouvantable que l'Épouvante : la journée normale, le quotidien, nous-mêmes sans le cadre forgé par l'épouvante. – Dieu a créé la mort, Il a créé la vie, soit, déclamaient L. L. Mais ne me dites pas que c'est Lui qui a également créé la « journée normale », la « vie de tous les jours ». Grande est mon impiété, mais devant cette calomnie, devant ce blasphème, elle recule.⁵ (Cortázar, 1987, p. 172)

Exactement comme *Les Chants de Maldoror*, « El otro cielo » manifeste un désir inavoué, mais puissant, que l'adolescence revienne, pour sauver ou pour perdre, et illustre les soubresauts d'une volonté arc-bouté pour renverser à n'importe quel prix le fardeau écrasant des valeurs séculièrement officielles. Le narrateur apprend l'absurde de la vie qu'on lui fabrique en côtoyant l'autre monde, et c'est là, dans la révélation d'un divorce entre les conditions de vie imposées et les exigences d'un esprit, que s'acquiert le sentiment éperdu que *la vraie vie est ailleurs*. La nostalgie tenace d'un paradis perdu, d'une promesse destinée à n'être pas tenue, voilà désormais l'antidote dérisoire d'une vie privée de porte de sortie.

5.2.3. La mort.

« El otro cielo » apparaît non seulement comme la légende du rapport de l'auteur à Paris, la soudaine réalité spirituelle qui surgit au milieu du plus banal du quotidien, mais également comme une exploration de l'adolescence, l'âge des possibles, l'instant délicat et fugitif, toujours fragile, toujours éphémère. Il n'est donc pas étonnant si « El otro cielo », tout comme Maldoror, est marqué par cette conscience de la mort qui semble paradoxalement appartenir à l'âme adolescente.

Lautréamont a toujours étonné par les préférences qu'il accuse pour le mal, l'ombre, la mélancolie et la mort. Le monde de Cortázar est également chargé de violence ; la souffrance, l'angoisse, la peur harcellent sans cesse ses habitants. La limpidité de son style nous trompe bien en nous faisant croire que le contenu de cette histoire est aussi diaphane, sans ombres. Il s'agit d'un escamotage, car, en vérité, la mort y est omniprésente, sans cesse évoquée : du labyrinthe des passages avec son monstre au centre à la mort du Sud-Américain et celles consécutives de Laurent et du narrateur, en passant par les crimes dans les éditions du soir, la guerre franco-prussienne de 1870, la Deuxième Guerre mondiale, l'exécution publique de l'empoisonneur et la violence policière sous la dictature de Perón.

Tout se passe comme si l'extraordinaire métamorphose qui crée un homme et qui tue l'enfant (non pas parce qu'il ne vit plus, mais parce que son être nous est devenu incompréhensible, qu'il échappe brusquement aux catégories de notre esprit) a une mystérieuse analogie avec cette autre métamorphose qui fait un mort d'un vivant. Il est vrai que le narrateur-protagoniste chez Cortázar aura la vie sauve (après tout, il est là pour raconter l'histoire) mais il n'en est pas moins vrai qu'une part de lui, très concrètement, est morte à jamais.

Au moment crucial de la nouvelle, le narrateur, face à son créateur, soupçonne qu'il est lui-même fictif. La notion d'être fictif est pratiquement toujours liée à l'idée de la mort. La conscience du personnage de n'être qu'une créature inventée, son soupçon qu'il y a quelqu'un au-dessus de lui, que lui-même se trouve à un niveau ontologique faible, se présente typiquement comme une métaphore du déterminisme, culturelle, historique ou psychologique, mais surtout de l'inévitabilité de la mort. Dans *Cent ans de solitude*, par exemple, nous voyons le dernier Aureliano lire le récit prophétique du gitan Melquiádes sur le destin des Buendía jusqu'à la page qui prédit le moment où il est en train de lire exactement cette même page. Quand les deux niveaux entrent en collision, l'apocalypse a lieu. C'est écrit, dit-on : il n'y a pas moyen d'échapper.

Dans la mesure où les confrontations et les transgressions ontologiques occupent une place centrale dans l'univers de Cortázar, on pourrait affirmer que ses textes parlent toujours de la mort. La mort est cette dernière frontière ontologique que nous connaissons tous. En un sens, chaque transgression, chaque changement de niveau, aussi bien entre les niveaux du texte qu'entre la fiction et la réalité, constituent au bout du compte une métaphore de la mort. Cela signifie que la plupart des textes fantastiques du XX^e siècle parleront inévitablement de la mort, parce qu'ils traduisent les différences et les transgressions des barrières ontologiques.

Quand Cortázar laisse la réalité fictive s'effondrer, le lecteur, pour sa part, est forcé d'abandonner la conscience fictive à laquelle il s'était identifié jusque-là. Cela constitue, en fait, une sorte de préparation mentale à la mort. Imaginer sa propre mort, c'est exactement ce que Douglas Hofstadter, dans *Gödel, Escher, Bach*, appelle une boucle étrange :

Perhaps the greatest contradiction in our lives, the hardest to handle, is the knowledge 'There was a time when I was not alive, and there will come a time when I am not alive'. On one level, when you 'step out of yourself' and see yourself as 'just another human being', it makes complete sense. But on another level, perhaps a deeper level, personal non-existence makes no sense at all. All that we know is embedded inside our minds, and for all that to be absent from the universe is not comprehensible. This is a basic undeniable problem of life, perhaps it is the best metaphorical analog of Gödel's Theorem. When you try to imagine you own non-existence, you have to jump out of yourself, by mapping yourself onto someone else. You fool yourself into believing that you can import an outsider's view of yourself into you (...) though you may imagine that you have jumped out of yourself, you never can actually do so. (Hofstadter, 1989, p. 698)

En effet, nous ne pouvons pas sortir de notre propre conscience..., mais nous pouvons faire semblant à l'aide d'outils comme les déplacements, les métaphores ou la fiction. « El otro cielo » de Cortázar ne se contente pas de mettre en scène la mort. A travers les confrontations entre différents mondes, les boucles étranges et l'éternel vacillement entre plusieurs niveaux de réalité, il imite et simule l'expérience de la mort. Le récit libère une figure totalement étrangère à ses possibles relations associatives ou causales et provoque, dans un instant fulgurant et unique et déjà obscurci, la vision fugitive d'une autre réalité. « La mise en fiction de la mort de Lautréamont, écrit Bernard Terramorsi, (...) permet à un narrateur partagé cette opération impossible de la représentation : se voir mort » (Terramorsi, 1987, p. 108). Cortázar nous rend en d'autres termes capables de vivre notre propre mort. L'homme moderne a oublié l'art de mourir. Plus personne n'est en mesure de nous préparer à la mort, personne n'est

capable de nous raconter comment il faut mourir. Cortázar nous offre en réalité une possibilité de nous préparer mentalement à cette action que nous allons tous accomplir et que, probablement, nous n'aurons pas l'occasion de refaire.

6. La *mimèsis* revisitée

Ce qui fait l'originalité d'une nouvelle comme « El otro cielo » et du fantastique cortázarien en général, c'est l'intégration du jeu avec la forme en tant qu'élément essentiel de la *mimèsis*. Roman Ingarden pensait que les structures ontologiques d'un texte n'avaient aucun intérêt ni valeur esthétiques. Elles étaient le fondement nécessaire pour les éléments de valeur esthétique, mais en elles-mêmes dépourvues d'intérêt et donc impitoyablement rejetées dans le domaine de l'accessoire (Falk, 1981, p. 193). Mais les nouvelles de Cortázar montrent que Ingarden se trompait. Car c'est précisément en actualisant et en mettant en avant les structures ontologiques du texte que Cortázar parvient à créer ses effets esthétiques et captiver l'intérêt du lecteur. En fait, ces structures sont même un élément essentiel dans la représentation de la réalité. La nouvelle bouleverse ainsi la nature même de la fiction par une union indissociable fond-forme, moyen-fin, art-technique.

Au bout du compte, les nouvelles de Cortázar restent un miroir que l'on promène le long d'un chemin. Seulement l'objet de la *mimèsis* a beaucoup changé : c'est le paysage ontologique, pluraliste et anarchique de la *zone* latino-américaine ; un espace mental, un monde où plusieurs réalités et plusieurs niveaux de conscience entrent continuellement en collision.

Ce serait faux de dire que je refuse ou que je rejette la réalité. Au contraire (...) je suis très réaliste (...) la réalité, pour moi en tout cas, c'est une espèce d'immense éponge pleine de trous et par ces trous il se glisse tout le temps des éléments (...) qui la font basculer (...), c'est à ce moment-là où je sens arriver ce qui dans mes contes prend un côté fantastique.⁶

Les nouvelles tendances de la critique littéraire (post-structuralisme, déconstruction, pragmatisme, toutes plus ou moins inspirées par les idées de Barthes) ont en commun de vider de son contenu la vieille question de la signification du texte, en lui donnant invariablement pour réponse, soit « rien », soit « n'importe quoi » selon la tendance. A l'encontre de ce déni de la référence, et donc de la signification, observé par les théoriciens, cette lecture s'est voulue une confirmation de mon affirmation initiale selon laquelle tout texte littéraire aspire à signifier. Je ne prétends nullement que cette lecture ait épuisé le texte. Comme il en va chez les créateurs les plus doués, le texte reste, en partie au moins, un irréductible mystère. Il n'a pas livré, ne livrera pas son dernier mot. Mais j'espère avoir montré que,

même dans un texte comme « El otro cielo » où les jeux de miroir semblent infinis (et plus généralement dans la littérature fantastique et le réalisme magique), on trouve des thèmes qui s'inspirent directement des préoccupations les plus traditionnelles de la littérature. Remise en question des habitudes mentales et de l'ordre établi, approche sceptique et inquiétante des notions généralement admises d'intelligence et de rationalité, de réalisme et d'authenticité, quête existentielle, vision nouvelle du monde et finalement contribution à une libération de l'homme aliéné par la société, « El otro cielo » signifie pleinement à tous les niveaux.

Jørn Boisen

Université de Copenhague

Notes

1. « Le critique dédouble le sens, continue Barthes, il fait flotter au-dessus du premier langage de l'œuvre un second langage, c'est-à-dire une cohérence de signes. Il s'agit en somme d'une sorte d'anamorphose qui doit tout transformer; ne transformer que suivant certaines lois; transformer toujours dans le même sens. Ce sont là les trois contraintes de la critique. »
2. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976, p. 182.
3. *Les Chants de Maldoror*, II, 8. p. 182. Voir également pp. 129, 180, 187, 220, 227, 303 et 356
4. Eros comme force motrice derrière les relations métaeptiques des personnages est un thème présent à plusieurs niveaux. D'une part, les relations entre l'auteur (réel) et ses personnages, par exemple, semblent relever de l'amour: n'est-ce pas en s'investissant dans ses personnages que l'auteur les fait vivre? D'autre part, la séduction semble être le meilleur terme pour désigner les rapports entre le texte et son lecteur. Donc si les écrivains aiment leurs personnages et si les textes séduisent leurs lecteurs, ces relations impliquent nécessairement une transgression des frontières ontologiques. Cette transgression est la condition de toute illusion littéraire, c'est une des clauses tacites du pacte de la fiction.
5. Cortázar cite *Le sang du ciel* d'un certain Piotr Rawicz. Je ne sais pas si la citation est apocryphe.
6. Julio Cortázar, « Entretien avec Alain Sicard », cité dans Terramorsi, 1994, p. 17.

Bibliographie

Barthes, Roland (1966) : *Critique et Vérité*. Seuil, Paris.

Compagnon, Antoine (1979) : *La seconde main. Le travail de la citation*. Seuil, Paris.

- Cortázar, Julio (1988) : El otro cielo, in : *Los relatos 3 : pasajes*. Alianza Editorial, « El Libro de Bolsillo », Madrid.
- Cortázar, Julio, (1987) : *Le tour du jour en quatre-vingt mondes*. Gallimard, Paris.
- Fuentes, Carlos (1997) : *Géographie du roman*. Gallimard, coll. « Arcades », Paris.
- Falk, Eugene H. (1981) : *The Poetics of Roman Ingarden*. University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Hofstadter, Douglas R. (1989) : *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*. Vintage Books, New York.
- Jackson, Rosemary (1981) : *Fantasy : The Literature of Subversion*. Methuen, London and New York.
- Lautréamont (1991) : *Les Chants de Maldoror*, IV, 5. José Corti, Paris.
- Sartre, Jean Paul (1947) : Du fantastique considéré comme un langage, in : *Situations I*, Gallimard, 'Idées'.
- Terramorsi, Bernard (1987) : L'autre ciel de Lautréamont, *Europe*, août-sept. V, pp. 700-701.
- Terramorsi, Bernard (1994) : *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*. L'Harmattan, Paris.
- Todorov, Tzvetan, (1970) : Préface de Henry James : *Histoires de fantômes*. Aubier-Flammarion, Paris.
- Todorov, Tzvetan, (1976) : *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, coll. « Points », Paris.

Résumé

Partant de la question épineuse de la référence en littérature fantastique, cette étude cherche à démontrer, à travers une analyse de la nouvelle « El otro cielo » de Julio Cortázar, que l'aspiration à la signification est inhérente à tout genre de récit, y compris le fantastique. « El otro cielo » comporte en effet plusieurs niveaux de signification. Jeu intertextuel avec *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, la nouvelle est à la fois une réflexion sur une expérience intime et une articulation de l'espace mental latino-américain. Cette structure double permet une reprise de certains thèmes communs à Lautréamont et Cortázar : remise en question de la notion de rationalité, exploration de l'âme adolescente avec son refus de l'ordre établi, sa conscience de la mort et sa quête d'authenticité. Le fantastique cortázarien renoue donc avec la préoccupation traditionnelle de la littérature : l'exploration de l'être humain.