



HAL
open science

**Regards croisés : Rayuela et la Beat Generation : du
lecteur à l'écrivain : approche transtextuelle du roman
cortazarien**

Manon Claude

► **To cite this version:**

Manon Claude. Regards croisés : Rayuela et la Beat Generation : du lecteur à l'écrivain : approche transtextuelle du roman cortazarien. Littératures. Sorbonne Université, 2024. Français. NNT : 2024SORUL037 . tel-04622711

HAL Id: tel-04622711

<https://theses.hal.science/tel-04622711v1>

Submitted on 24 Jun 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.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV (ED20)

Laboratoire de recherche CRIMIC

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études romanes espagnoles

Présentée et soutenue par :

Manon CLAUDE

le 6 avril 2024

**Regards croisés : *Rayuela* et la *Beat Generation*
Du lecteur à l'écrivain : approche transtextuelle du roman
cortazarien**

Sous la direction de :

M. Eduardo RAMOS-IZQUIERDO – Professeur émérite, Sorbonne Université

Président du jury :

M. José GARCÍA-ROMEU – Professeur des Universités, Université de Toulon

Membres du jury :

Mme Hélène AJI – Professeure des Universités, ENS-PSL

Mme Alejandra Giovanna AMATTO CUÑA – Professeure des Universités, UNAM

M. Paul-Henri GIRAUD – Professeur des Universités, Université de Lille

Mme Victoria RÍOS-CASTAÑO – Professeure des Universités, Coventry University

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à exprimer ma reconnaissance envers mon directeur de recherche, M. Eduardo Ramos-Izquierdo, pour sa bienveillance et pour sa foi en mon travail.

Je remercie également Celia Martínez Cristina pour son accueil et son accompagnement lors de ma visite à la Fundación Juan March de Madrid et Victoria Ríos Castaño pour le temps qu'elle m'a accordé et ses suggestions de recherche documentaire.

Merci aux autres doctorants pour leur écoute et leur partage.

Merci à M. Jordi Hagen, mon ancien professeur d'espagnol, qui m'a appris la rigueur et m'a transmis son goût pour les analyses littéraires.

De même, par ces quelques lignes, je souhaiterais rendre hommage à ma famille, en particulier mes parents, sans qui je n'en serais pas là aujourd'hui : merci d'avoir toujours cru en moi, merci pour votre inconditionnel soutien.

Enfin, je remercie Alex, mon compagnon, pour son aide et son dévouement immuables, pour sa présence lorsqu'il fallait faire face aux doutes, pour son esprit vif et bienveillant, pour ses conseils toujours salutaires. Merci à Molly, aussi, pour tout le réconfort qu'elle m'a apporté dans cette aventure.

Table des matières

INTRODUCTION	8
PARTIE I. DE LA GÉNÉTIQUE TEXTUELLE À L'ÉCRITURE : PRÉSENCE DU MONDE <i>BEAT</i> DANS <i>RAYUELA</i>	18
Chapitre 1. « El perseguidor » ou la préfiguration du monde <i>beat</i>	18
1) <i>Charlie Parker dans la fiction beat et cortazarienne</i>	20
2) <i>Le jazz comme modèle pour l'écriture littéraire</i>	29
3) <i>Le personnage de Johnny Carter : un ancrage beat</i>	42
Chapitre 2. De la transtextualité à la génétique du texte : la <i>Beat Generation</i> aux origines de <i>Rayuela</i>	49
1) <i>Palimpseste ou génétique textuelle : de la bibliothèque de Cortázar aux avant-textes de Rayuela</i>	50
2) <i>L'intertextualité : de l'allusion à la citation</i>	70
Chapitre 3. L'écriture des marges ou les topiques <i>beat</i> dans <i>Rayuela</i>	88
1) <i>Alcool, drogue et réunions informelles : différents instruments beat permettant de repenser le réel dans Rayuela</i>	89
2) <i>Libération sexuelle, place de la femme dans la relation et homosexualité</i>	101
3) <i>La figure du clochard dans la littérature beat et dans Rayuela</i>	121
PARTIE II. L'ESPACE FORMEL, SYMBOLIQUE ET CULTUREL : DES CROISEMENTS POSSIBLES	131
Chapitre 1. Etude de l'espace formel dans <i>Rayuela</i>, <i>Naked Lunch</i> et <i>On the Road</i>	131
1) <i>L'écriture kaléidoscopique de William Burroughs et la lecture intercalée cortazarienne : deux poétiques de la déconstruction</i>	132
2) <i>On the Road et Rayuela : des confluences structurelles</i>	147
Chapitre 2. L'espace symbolique : le vagabondage dans <i>Rayuela</i>, <i>On the Road</i> et <i>The Dharma Bums</i>	155
1) <i>Géographies du vagabondage : l'espace physique du labyrinthe</i>	157
2) <i>Vagabondage métaphysique : le labyrinthe de l'intime</i>	169
3) <i>Du labyrinthe occidental au labyrinthe oriental : initiation au voyage spirituel</i>	181
Chapitre 3. La construction littéraire de Paris et de l'Amérique latine ...	191

1) <i>Paris, lieu mythique au cœur de Rayuela, « Big Trip to Europe », Satori in Paris et Her</i>	192
2) <i>L'appel de l'Amérique latine : une terre de l'obsession</i>	204
PARTIE 3. LA QUESTION DE LA RÉCEPTION : UN PARALLÈLE POSSIBLE ENTRE LE SUCCÈS DE LA BEAT GENERATION ET RAYUELA ?	214
Chapitre 1. Une posture esthétique commune : s'écarter des normes et introduire un nouvel horizon d'attente	214
1) <i>Écarts esthétiques et rupture de l'horizon d'attente</i>	215
2) <i>Les poétiques de l'écriture et du roman chez Cortázar, Kerouac et Burroughs</i>	227
3) <i>Vers l'émergence d'une conscience littéraire panaméricaine</i>	234
Chapitre 2. Paris : un réceptacle de la culture beat et de l'œuvre de Julio Cortázar	241
1) <i>Les cafés parisiens et la librairie de George Whitman aux croisements de la Beat Generation et Cortázar</i>	241
2) <i>Le rôle majeur de l'édition française : des maisons Olympia Press et Gallimard aux revues littéraires parisiennes</i>	246
3) <i>Les établissements culturels médiateurs des écrits beat et de l'œuvre cortazarienne à Paris dans les années 1960</i>	254
4) <i>Le cas de Maurice Nadeau : un exemple de passeur</i>	258
Chapitre 3. Du public à la critique : une réception comparable ?	262
1) <i>Étude comparative de la réception aux États-Unis, en Argentine et en France</i>	264
2) <i>D'un public conquis au rejet de la critique littéraire académique ?</i>	272
3) <i>Une réception à l'origine de phénomènes socioculturels inédits : des beatniks aux nouveaux « Horacio / Maga »</i>	279
CONCLUSION	284
BIBLIOGRAPHIE	290
<i>Textes de Julio Cortázar</i>	290
<i>Œuvre de caractère biographique : correspondance et entretiens de Julio Cortázar</i>	290
<i>Textes sur Julio Cortázar</i>	291
<i>Textes sur l'œuvre et l'écriture cortazariennes</i>	291
<i>Textes sur Rayuela</i>	293
<i>Textes des écrivains de la Beat Generation</i>	295
<i>Textes sur les écrivains et les œuvres de la Beat Generation</i>	296

<i>Corpus de la Partie III sur la réception de Julio Cortázar et de la Beat Generation entre 1960 et 1970</i>	301
<i>Documents conservés dans des fonds d'archives</i>	302
<i>Ouvrages et articles théoriques, méthodologiques et généraux</i>	303
<i>Dictionnaires et grammaires</i>	309
INDEX DES CONCEPTS	311
ANNEXES	313
Annexe I : Transcription du poème 17 de <i>A Coney Island of the Mind</i> de Lawrence Ferlinghetti.....	316
Annexe II : <i>Le Jardin des délices</i>	318
Annexe III : Transcription du poème 10 de <i>A Coney Island of the Mind</i> de Lawrence Ferlinghetti.....	319
Annexe IV : Carte des voyages dessinée par Jack Kerouac.	321
Annexe V : E-mail de la librairie Shakespeare and Company daté du 01/10/2020	322
Annexe VI : Articles sans auteurs du corpus de réception de la Partie III.....	323

Introduction

« Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. »
(Kristeva 85)

Beaucoup d'écrivains s'amuse à invoquer, citer ou encore cacher des textes préexistants au leur. Ce jeu, conçu par l'auteur pour le lecteur, peut être plus ou moins marqué, plus ou moins assumé. Et chez certains, ce phénomène devient une marque de fabrique : pensons à Jorge Luis Borges ou encore à Julio Cortázar. Ce dernier, pour qui l'idée de lecteur complice est fondamentale, crée des textes en *toile d'araignée* : un réseau de références se tisse au fil des pages de chacune de ses œuvres. Son roman *Rayuela*, publié en 1963, en est la parfaite incarnation. Les citations, allusions littéraires et autres mentions d'artistes inondent l'ouvrage. Les étudier toutes, ensemble, serait une tâche vaine et ardue, mais prendre un angle précis peut s'avérer pertinent. J'ai donc fait le choix de mettre à profit ma lecture personnelle du roman en mettant en perspective le texte de Cortázar avec un pan précis de la littérature états-unienne des années 1950-1960, la *Beat Generation*, à laquelle plusieurs allusions sont faites. Cette entreprise doit nous permettre de mieux comprendre les interactions entre les lectures personnelles de Cortázar et leur réappropriation lors de l'écriture du roman. Cette investigation doit favoriser une réflexion sur le processus d'écriture mis en place par l'écrivain argentin depuis la genèse de son texte.

Si *Rayuela* apparaît aujourd'hui comme un classique de la littérature latino-américaine, replacer sa publication dans son contexte littéraire à l'échelle internationale nous offre la possibilité de jeter un regard nouveau sur ce roman. Tandis que le rapport entre la France et l'Argentine est évident autant du point de vue fictionnel que réel, le lien avec les États-Unis, en particulier avec la *Beat Generation*, n'a à ce jour jamais été développé alors même que plusieurs éléments du texte cortazarien y font directement référence. De fait, au-delà de thématiques communes entre *Rayuela* et la littérature de la *Beat Generation* (la quête d'identité, Paris et la culture, l'anticonformisme, la libération sexuelle, les références à la culture zen, le jazz...), trois références apparaissent explicitement dans le texte : « la urticaria de la *beat generation* » au chapitre 95 (Cortázar, *Rayuela* 354), un extrait, au chapitre 121, d'un poème de Lawrence Ferlinghetti (Cortázar, *Rayuela* 402) et, enfin, une référence à la rue Gît-le-Cœur au chapitre 36 (Cortázar, *Rayuela* 172), rue dans laquelle se trouve un lieu emblématique de la *Beat*

Generation : le Beat Hotel. Ces recherches s'inscrivent donc dans une dynamique comparatiste au sens où l'entend Yves Chevrel. En effet, selon lui, le point de vue des comparatistes :

[...] est bien celui d'un changement de perspective, qui commence par un élargissement de celle-ci : faire disparaître un obstacle permet de découvrir des objets dont on ignorait parfois jusqu'à l'existence, et de donner un autre mode d'existence à ceux qui, jusqu'alors, composaient le paysage auquel on était habitué. (Chevrel 22)

L'on pourrait émettre une réserve sur ce travail en déclarant que la présence de trois références semble dérisoire au sein d'un roman comme *Rayuela*. Mais le nombre de thématiques communes tout comme la période d'écriture de l'ouvrage argentin sont d'autres indicateurs importants. Ricardo Piglia lui-même avait eu ce pressentiment comme il l'indique lors d'une interview en 2013 :

Esa misma noche me senté en la cocina y empecé *Rayuela*, muy impresionado. Y en ese momento lo asocié con los autores estadounidenses de la *beat generation*, sobre todo con la novela *El ángel subterráneo*, de Jack Kerouac, en la que también hay una mujer perdida y alguien que quiere salvarla. Sentí que tenía la intensidad de esa generación, cierto tono de la prosa recordaba su espontaneidad. (Piglia)

Trop longtemps des frontières ont empêché la littérature du continent américain de prendre tout son sens. Pourquoi opposer ou compartimenter systématiquement la littérature nord-américaine d'un côté, la littérature latino-américaine de l'autre ? Quels liens entre ces deux aires géographiques peut-on mettre au jour du point de vue littéraire et que peuvent-ils nous apporter quant à la compréhension des textes ?

Ces questions me poussent à adopter une perspective américaniste au sens large du terme : je suis convaincue que des ponts existent et leur mise en évidence pourrait nous permettre d'approfondir et d'enrichir les analyses de *Rayuela*. L'un des objectifs de cette étude est donc de montrer l'existence de liens littéraires entre la littérature *beat* des États-Unis de la fin des années 1950 et du début des années 1960 et le roman cortazarien. Cette approche répond d'ailleurs à celle de Cortázar qui perçoit le livre comme un objet ouvert : « Creo que sí, que mis libros, al proponer más de un plano de lectura como posible lectura del texto, provocan la necesidad de pensar en libros como objetos abiertamente intertextuales. » (Castro-Klarén 34) À partir de ce commentaire, il me semble indispensable de travailler sur la transtextualité du texte cortazarien, concept défini par Genette dans *Palimpsestes*, avec les textes de la *Beat Generation*. De fait, notre auteur a tout à fait conscience de ce jeu littéraire et s'en amuse :

Tampoco en las citas se hallará un oasis, un cono de sombra donde echarse a dormir. Como ya lo había "cometido" en *Rayuela*, el autor se dirige a un lector dotado, hipotéticamente de un acervo cultural equivalente al suyo propio. El resultado es un aluvión de referencias y alusiones no aclaradas por "obvias", en el que los no avisados perderán, sin duda, el sabroso jugo. (Sáez 89)

Pour mener à bien l'approche transtextuelle du roman, il paraît judicieux de revenir sur sa genèse, ce qui implique d'une part, une étude des lectures faites par Cortázar, ce qu'il en a retenu ; d'autre part, un examen des avant-textes de *Rayuela*. En effet, d'après l'écrivain argentin, le jeu référentiel que l'on retrouve dans les textes littéraires mérite une attention particulière. Loin d'être une source de « honte », il s'agit plutôt pour lui d'un point de départ :

Pero eso yo creo que forma parte del placer literario, de la belleza, y no hay que olvidarse que en el siglo XVII o el XVIII hay que pensar en Montaigne o en el doctor Johnson, esa gente citaba con un infinito placer. Y ahí las citas eran perfectamente claras y constituían especies de trampolines para llevar adelante el trabajo personal de los escritores. Y nadie se sentía avergonzado de moverse en un mundo cultural heredado con influencias elegidas por el autor, insertadas, incluidas en su obra como una especie de hormonas que lo echaban adelante su propia tarea. (Castro-Klarén 34)

Selon Cortázar, la transtextualité se présente comme une sorte de jeu enrichissant aussi bien pour l'écrivain que pour le lecteur : la question de la réception s'avère centrale ici. Nous nous demanderons donc si la *Beat Generation* peut être considérée comme une influence chez Cortázar, d'autant plus qu'il s'agit, selon lui, d'une notion fondamentale en littérature. Par influence, nous n'entendons en aucun cas établir une forme de hiérarchie entre nos auteurs. Nous l'envisageons plutôt comme une forme de transfert culturel selon la définition qu'en donnent Stéphanie Danaux et Nova Doyon : « il y a sélection, transformation et appropriation des objets et des pratiques culturels selon la sensibilité de chaque récepteur [...]. » (Stéphanie Danaux et Nova Doyon 9) Le discours de José García-Romeu nous éclaire également sur cette notion qu'il lie aux « affinités littéraires » :

Affinités littéraires : l'expression pose la question des effets d'influence dans la littérature. Elle peut être abordée à l'échelle des écoles, des courants et des générations, mais également des écrivains en tant qu'individus disposant d'une bibliothèque personnelle susceptible de révéler leur goût et leurs sources d'inspiration. On se trouve donc au croisement de deux échelles, celle de l'Intertexte général où une œuvre se comprend comme la pièce d'un vaste ensemble lié par des rapports métatextuels, et celle de la biographie d'un auteur particulier, formé à l'écriture par l'exploration de la bibliothèque familiale d'abord et par des choix personnels de lectures ensuite, qui seront rapportées, ou non, dans des entretiens, des mémoires, des journaux et des autobiographies comme étant à l'origine d'une esthétique. (García-Romeu 60)

Afin de lever toute ambiguïté, il nous semble approprié ici de convoquer les propos de l'écrivain lui-même puisqu'il insiste, à plusieurs reprises, sur le fait que ce sont les chercheurs qui doivent exhumer les influences du texte. Il souligne également qu'il s'agit souvent d'un processus inconscient qui échappe à l'écrivain.¹ Toutefois, insistons sur le fait que l'influence est différente de l'imitation : « La influencia es algo muy diferente de la imitación: la influencia es algo que puede entrar por un camino totalmente inconsciente y son los críticos los que casi siempre descubren las verdaderas influencias que puede haber en un escritor. » (Cortázar,

¹ Dans les *Clases de literatura* de Berkeley, Cortázar confie par exemple : « [...] de las influencias no se tiene que ocupar el escritor porque casi siempre es incapaz de saberlo. » (Cortázar, *Clases de literatura* 179).

Clases de literatura 179) L'influence renvoie, d'une certaine manière à la notion de transtextualité, elle est à la fois inévitable et enrichissante :

En algún sentido, la originalidad no existe; en un plano absoluto yo creo que tal vez todo ha sido dicho. Y sin embargo, la maravilla de la literatura está en que al volver a decir esas cosas, se las dice de alguna manera, no de nuevo, sino nueva. Hay una especie de palingenesia en el hecho, en el acto literario; y en ese sentido, entonces, cuando las influencias son legítimas y no son una mera imitación, no son un producto de la sumisión a otros talentos, yo creo que la influencia o las influencias constituyen uno de los terrenos de cultivo en que se mueve la labor de un escritor. (Cortázar et Carrera 21)

Afin de mieux comprendre le sens du terme « influence » qui demeure parfois obscure, nous pouvons reprendre l'analyse que mène Cortázar lors d'une interview avec Gustavo Luis Carrera. En effet, l'écrivain argentin en distingue deux types. Il qualifie la première ainsi : « Por un lado aquéllas que yo puedo percibir e identificar [...]. » (Cortázar et Carrera 21) Sont concernées ici des références explicites que l'écrivain mobilise consciemment dans son texte. C'est donc le deuxième type d'influence qui nous intéresse et que Cortázar définit de la manière suivante :

Y luego están esas otras influencias que circulan en un plano mucho más profundo, mucho más secreto, y que el escritor, por más honesto que sea consigo mismo, no consigue ver, ni siquiera las busca demasiado. En principio las ignora, y entonces una de las funciones más importantes de la crítica inteligente y lúcida, es la de alcanzar a rastrear y a extraer del conjunto de la obra, ese tipo de influencia que se le escapa al mismo autor. A mí me ha sorprendido muchas veces, al leer tesis y largos trabajos críticos, algunos de ellos muy hermosos y profundos, que se han hecho sobre mis cuentos y mis novelas, descubrir hasta qué punto es exacto lo que ve el crítico, y que a mí se me había escapado en un plano consciente. (Cortázar et Carrera 22)

Par conséquent, nous postulons l'hypothèse suivante : *la Beat Generation* ferait partie de cette seconde catégorie chez Cortázar étant donné qu'il ne mentionne dans aucun document (correspondance, interviews...) l'importance de ce groupe littéraire pour la rédaction de *Rayuela*. Nous proposons donc de mettre au jour des liens littéraires entre le roman cortazarien de 1963 et les textes *beat* de la même époque.

Ces différentes remarques nous ont conduit à retenir le terme de « regards croisés » pour le titre de ce travail de recherche. L'objectif est non seulement de mieux comprendre la perception qu'a eu Cortázar de la *Beat Generation* mais aussi de saisir le regard porté par les lecteurs de l'époque sur notre corpus : quelles relations existe-t-il entre le texte cortazarien et la littérature *beat* ? Cette dernière a-t-elle été reçue de la même façon que *Rayuela* ? Ont-ils eu les mêmes impacts ? Notre mission est donc de rapprocher des textes qui ne l'ont jamais été auparavant et qui, pourtant, semblent partager de grandes similitudes aussi bien thématiques que formelles.

Précisons dès à présent ce que nous entendons par « *Beat Generation* ». S'il s'agit d'une génération d'écrivains qui émerge aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale,

déterminer les membres appartenant véritablement à ce groupe littéraire demeure une tâche ardue, nous y reviendrons de manière détaillée plus en avant. La définition énoncée par Jennie Skerl nous servira de point de départ :

The Beats were an avant-garde arts movement and bohemian subculture that led an underground existence in the 1940s and early 1950s, gaining public recognition in the late 1950s with the publication of *Howl* (Allen Ginsberg 1956), *On the Road* (Jack Kerouac 1957), *Naked Lunch* (William S. Burroughs 1959), and *The New American Poetry* (Donald Allen ed. 1960).² (Skerl 1)

Il semble difficile de caractériser plus précisément la *Beat Generation* puisqu'il s'agissait d'un groupe d'artistes aux projets divers. Tanguy Harma relève toutefois un dénominateur commun qui serait le suivant : « une profonde insatisfaction à l'égard du mode de vie conventionnel de cette époque. » (Harma 110) Un commentaire de Jean-Jacques Lebel abonde également dans ce sens : « La Beat Generation fut un mouvement d'idées, une vision du monde, une façon d'être. » (Penot-Lacassagne et Lebel 48)

Pour nous accompagner dans ce travail qui touche à la fois à la génétique textuelle, à la transtextualité et à la réception, nous prendrons appui sur les ouvrages de Pierre-Marc de Biasi, Almuth Grésillon, Antoine Compagnon, Umberto Eco, Gérard Genette et Hans Robert Jauss. Ces auteurs nous donneront les bases critiques nécessaires pour aborder les notions littéraires qui incombent à ces recherches. En ce qui concerne *Rayuela*, les travaux d'Ana María Barrenechea et des biographes de Cortázar nous guideront dans l'approche du roman, en particulier quant à sa genèse. Les clés que nous offrent ces travaux critiques, bien qu'incomplètes pour notre champ d'études, nous serviront de point de départ. Notre objectif sera alors de mettre leur examen préliminaire en perspective avec les textes *beat*. Les analyses menées par Barrenechea sur l'avant-texte de *Rayuela* s'avèrent tout à fait pertinentes pour notre étude même si un travail du détail devra être mené : quelles traces de la *Beat Generation* contient le *Cuaderno de bitácora* ? Quelles évolutions peut-on noter entre ce brouillon du roman et sa version définitive ? Ces questions seront évidemment à mettre en lien avec les lectures que Cortázar a réalisées à la même époque. Une expertise de sa bibliothèque nous aidera probablement à mieux cerner les connaissances de Cortázar sur les textes *beat* ainsi que son appréciation. De même, certains éléments biographiques éclairent quant aux savoirs de l'écrivain. Né en Belgique, Cortázar baigne dans le français dès son plus jeune âge. (Dalmau

² « Les Beats furent à l'origine d'un mouvement artistique d'avant-garde et d'une sous-culture bohémienne qui eut une existence souterraine dans les années 1940 et au début des années 1950, ayant gagné la reconnaissance du public à la fin des années 1950 avec la publication de *Howl* (Allen Ginsberg 1956), *On the Road* (Jack Kerouac 1957), *Naked Lunch* (William S. Burroughs 1959), et *The New American Poetry* (Donald Allen ed. 1960). » [Traduction libre]

20) Il grandit ensuite en Argentine où il entreprend une carrière universitaire avant de se consacrer à la traduction. (Arias Careaga) En 1951, il sollicite une bourse auprès de l'Ambassade de France de Buenos Aires qu'il obtient, ce qui lui permet de se rendre à Paris pour dix mois. Insatisfait de la situation politique de son pays à son retour, il retourne dans la capitale française et décide de s'y installer définitivement. Il finit par décrocher un poste à l'UNESCO en tant que traducteur. (Dalmau 231) Stavans précise qu'il traduisait des textes en français et en anglais vers l'espagnol (Stavans 299), ce qui suppose une bonne maîtrise des langues étrangères de la part de Cortázar et un goût prononcé pour les bibliothèques cosmopolites et éclectiques. (Montaldo, « Contextos de producción » 583) Il est important d'avoir cet arrière-plan en tête puisqu'il permet de mieux saisir l'importance de la littérature étrangère pour notre écrivain. Lui-même reconnaît qu'elle a eu un impact sur son écriture. Il explique par exemple : « La influencia de la literatura anglo-sajona ha sido determinante para mí. El humor, o mejor, el respeto hacia el humor, a su eficacia como arma literaria, lo he aprendido de los ingleses y consecuentemente de los norteamericanos [...]. » (Cortázar et González Bermejo 67) Tous ces éléments concordent vers la notion de transtextualité : de par son travail et sa passion pour la littérature, Cortázar assimile des textes, des citations, des tournures de phrases propres à d'autres écrivains. Il les réutilise dans ses textes comme hommage et/ou comme invitation au jeu. En effet, seul un lecteur alerte saura identifier les références invoquées plus ou moins explicitement, plus ou moins consciemment. Ici, mentionnons le travail réalisé par Evelyn Picón Garfield sur l'influence du surréalisme dans l'œuvre cortazarienne. Son approche thématique et comparatiste servira de guide pour notre propre étude. Nous combinerons ces travaux à ceux de Steven Belletto, Olivier Penot-Lacassagne, Barry Miles et Jacqueline Starer qui ont balayé avec brio les textes *beat*. Quant à la réception de *Rayuela* et des textes de la *Beat Generation*, plusieurs recherches ont déjà été menées. Nous songeons par exemple à celles de Graciela Montaldo pour le roman cortazarien, au travail de Lucie Malagnat pour la réception de la *Beat Generation* en France, à l'ouvrage *Beat Generation. L'inservitude volontaire* dirigé par Olivier Penot-Lacassagne ou encore à la thèse de Christine Savariaud consacrée à la traduction et à la réception de la fiction hispano-américaine en France et aux Pays-Bas. Notre objectif sera donc de rassembler, de comparer et de compléter les différentes données déjà recueillies.

Concernant notre corpus primaire nous avons dû faire des choix aussi bien du côté de Cortázar que du côté de la *Beat Generation*. Si notre œuvre principale demeure *Rayuela* (aussi bien dans sa version définitive que celles qui la précèdent), il nous semble raisonnable de

prendre également en compte le texte « El perseguidor » que Cortázar définit lui-même comme une ébauche de son roman. (Cortázar, *Clases de literatura* 205) Comme l'a souligné Victoria Ríos Castaño : « Cortázar tend à se servir des contes comme d'un premier chaînon pour concocter la création d'autres œuvres, sorte de laboratoires dans lesquels il projette un roman [...]. » (Ríos Castaño 330)

La délimitation de notre corpus *beat* s'est avérée plus laborieuse puisque les critiques ne retiennent pas toujours les mêmes auteurs et que, même ces derniers, ne sont pas toujours d'accord quant à leur appartenance ou non au groupe. L'on pense ici notamment à Ferlinghetti ou Burroughs. Ce dernier affirme en effet : « nous ne faisons pas du tout la même chose, ni dans l'écriture, ni dans nos points de vue. » (Odier et Burroughs 40) Pourtant, le trio *beat* par excellence se résume souvent à Burroughs, Ginsberg et Kerouac. Afin de justifier l'inclusion de Burroughs à la *Beat Generation*, appuyons-nous sur les propos de Jacqueline Starer :

Ils ont eu les mêmes lectures et ces derniers ont reconnu dans leurs œuvres les lignes directrices qui les unissait : même individualisme, même désengagement dans les années quarante et cinquante, même anti-intellectualisme, même honnêteté, même désir de vivre intensément dans le présent, même volonté de libération de l'homme. (Starer, *Les écrivains de la Beat generation* 20)

En outre, Ginsberg a joué un rôle considérable dans la promotion de l'œuvre burroughsienne. (Harris 128) De même, nous décidons d'inclure Ferlinghetti au mouvement étant donné que c'est lui qui a contribué à sa diffusion et qu'il fréquentait assidûment ces auteurs. L'éditeur français de *La Quatrième personne du singulier*, René Julliard, confie dans la préface du livre : « Il possède également les obsessions communes de la beat generation, partage sa solitude, son désarroi, son exigence de salut (temporel et spirituel). » (Ferlinghetti, *La quatrième personne du singulier (Her)* 11) Les critères que nous avons retenus pour sélectionner les textes sont donc les suivants : les écrivains en question sont souvent qualifiés de *beat* par la critique et par eux-mêmes³, Cortázar dispose d'une ou plusieurs œuvres de ces auteurs dans sa bibliothèque, les œuvres retenues ont été publiées avant *Rayuela*. Par conséquent, nous nous appuyons sur le corpus suivant : *Naked Lunch* de William Burroughs ; *Her* et *A Coney Island of the Mind* de Lawrence Ferlinghetti ; *Howl* d'Allen Ginsberg ; *On the Road* et *The Dharma Bums* de Jack Kerouac. D'autres textes de ces auteurs compléteront parfois nos analyses mais de manière moins significative. De même, certaines œuvres postérieures à *Rayuela* peuvent être mentionnées si cela s'avère pertinent mais nous nous efforcerons de construire notre réflexion

³ « Ceux qu'on appelle les écrivains beats et qui ne se reconnaissent pas nécessairement comme tels, sont, au dire de Corso : Kerouac, Ginsberg, Burroughs et lui-même. À ce noyau initial viennent s'ajouter les noms de Cassady, Snyder, Ferlinghetti, Holmes, Salomon, Kaufman et McClure. » (Starer, *Les écrivains de la Beat generation* 17) Selon Jean-Jacques Lebel, il est nécessaire d'élargir la trinité Burroughs/Ginsberg/Kerouac et d'inclure d'autres écrivains à la *Beat Generation* tels que McClure, Snyder, Corso, Lamantia. (Penot-Lacassagne et Lebel 45)

à partir d'œuvres antérieures au roman cortazarien afin de lui donner plus de poids. Notons par ailleurs que nous utiliserons les textes *beat* directement en langue source, c'est-à-dire en anglais, puisque Cortázar maîtrisait parfaitement cette langue et que la plupart des ouvrages *beat* retrouvés dans sa bibliothèque sont en anglais.

À ce corpus primaire viendra se greffer un corpus secondaire composé de textes critiques et/ou de documents plus personnels (correspondance, interviews) produits par les écrivains qui nous intéressent. Retenons ainsi les *Clases de literatura* de Cortázar, sa correspondance avec Paul Blackburn notamment ou encore plusieurs interviews comme celle avec Sara Castro-Klarén ou encore avec Omar Prego. Concernant la *Beat Generation*, nous nous référerons à plusieurs reprises à l'interview entre Burroughs et Daniel Odier, l'ouvrage *Good Blonde & Others* de Kerouac, mais aussi à la correspondance de ces artistes qui s'avère parfois éclairante.

Enfin, un corpus tertiaire constituera la dernière partie de ce travail qui se rapporte à la réception de *Rayuela* et de la *Beat Generation*.⁴ De nombreux articles de presse et de revues spécialisées des années 1960 seront donc invoqués. Leur source ainsi que les critères de sélection sont tous précisés dans cette partie. Il ne nous semble donc pas pertinent de les exposer ici.

Ce qui nous importe tout au long de cette recherche, c'est de déterminer comment les lectures *beat* de Cortázar ont pu coïncider, à un degré plus ou moins important selon les cas, avec l'écriture de *Rayuela*.

Plusieurs pistes guideront notre travail : quelles lectures *beat* Cortázar a-t-il réalisées avant et pendant l'écriture de *Rayuela* ? Quelles traces de ces lectures retrouve-t-on dans les différentes versions du livre ? Quelles similitudes thématiques et/ou formelles existe-t-il entre les textes de notre corpus principal et quels éléments les dissocient ? Notre corpus principal a-t-il reçu un accueil similaire par les lecteurs et par la critique ou des écarts substantiels surviennent-ils ? Quelles ont été les réactions face à ces textes ?

Afin de mieux saisir la construction de *Rayuela*, la première partie de ce travail de recherche sera consacrée à la génétique textuelle du roman cortazarien et à une brève exploration thématique. Pour cette étude préliminaire, nous nous appuyerons sur le texte « El Perseguidor »

⁴ Notons dès à présent les difficultés rencontrées pour constituer ce corpus. Certaines revues ou numéros m'ont été inaccessibles pour différentes raisons : non référencés en ligne ou en bibliothèque, numéros abîmés et non communicables au public. Par ailleurs, plusieurs articles n'ont pas été signés : ils ne comportent donc pas de nom d'auteur. Ce corpus, s'il constitue malgré tout une base solide de travail, ne prétend aucunement à l'exhaustivité.

qui préfigure le roman et nous le mettrons en perspective avec des éléments clés de la *Beat Generation*. Trois éléments majeurs interpellent dans « El perseguidor » : Charlie Parker comme figure à l'origine de la création d'un personnage de fiction, l'écriture jazzistique et, enfin, les conditions de vie de Johnny Carter qui permettent un ancrage *beat* (il vit modestement, entreprend plusieurs séjours en hôpital psychiatrique, consomme de l'alcool, fume de la marijuana et semble avoir des relations sexuelles avec différents personnages). Ces trois éléments fondamentaux du texte peuvent, d'une part, être mis en lien avec la *Beat Generation* et d'autre part, se retrouvent systématiquement, et de manière plus développée encore, dans *Rayuela*. Il nous semble ensuite opportun d'étudier les autres documents de génétique textuelle, en particulier le *Cuaderno de bitácora* et le tapuscrit du roman qui se trouve dans les archives de l'Université d'Austin. Signalons ici que l'édition de *Rayuela* que nous avons choisie contient, en notes de bas de page, les variations entre le tapuscrit et la version définitive du roman. En parallèle de ce travail, nous nous pencherons sur la bibliothèque de Cortázar (conservée à la Fondation Juan March, à Madrid) afin d'avoir une vision plus large des connaissances de l'écrivain sur la *Beat Generation*. Ainsi, nous pourrions nous intéresser aux références transtextuelles qui unissent *Rayuela* au monde littéraire de la *Beat Generation* et qui apparaissent dans la version définitive du texte. Une brève étude thématique complètera cette partie : il nous semble utile de réfléchir sur l'écriture des marges qui reprend les différents topiques *beat* (alcool, drogue, sexualité, figure du clochard) et que l'on retrouve à des degrés variables dans le roman cortazarien.

Dans un second temps, nous approfondirons la question de l'espace dans *Rayuela*, que nous déclinerons en trois grandes tendances : espace formel, espace symbolique et espace culturel. En ce qui concerne l'espace formel, s'appuyer sur *Naked Lunch* de Burroughs et *On the Road* de Kerouac permettra d'inscrire *Rayuela* dans une sorte de filiation avec la littérature états-unienne. Nous verrons les ressemblances entre le texte cortazarien et deux œuvres *beat* qui ont pu l'inspirer. Nous constaterons ainsi qu'il existe des convergences structurelles : Cortázar semble réutiliser et adapter certains éléments des textes états-uniens. Concernant l'espace symbolique de *Rayuela*, il se construit autour des notions de labyrinthe et de vagabondage que nous mettrons en parallèle avec les romans *The Dharma Bums* et *On the Road* de Kerouac. Enfin, du point de vue culturel, nous avons remarqué que Paris et l'Amérique latine, les deux espaces qui organisent l'ouvrage cortazarien, sont également très souvent présents dans les œuvres *beat*. Il sera donc judicieux d'en étudier le traitement, les points communs et les variations.

La troisième partie sera, quant à elle, consacrée à la question de la réception : un parallèle ne serait-il pas envisageable entre le succès de la *Beat Generation* et celui de *Rayuela* ? Afin de mieux saisir les mécanismes de la réception, nous reviendrons sur les postures esthétiques de la génération nord-américaine des années 1950-1960 et de Cortázar dans *Rayuela*. De même, il sera essentiel de se pencher sur la capitale française en tant que réceptacle de la culture *beat* et de l'œuvre cortazarienne : Paris fut un vecteur majeur de diffusion des écrits qui nous intéressent tout comme l'édition française au sens large. Enfin, nous nous focaliserons sur la réception du public et de la critique : *Rayuela* et les œuvres de la *Beat Generation* sembleraient avoir eu une destinée assez proche.

PARTIE I. De la génétique textuelle à l'écriture :

présence du monde *beat* dans *Rayuela*

Chapitre 1. « El perseguidor » ou la préfiguration du monde *beat*

Dans une étude telle que la nôtre, il semble indispensable de s'attarder quelque peu sur le texte étant à l'origine de l'écriture de *Rayuela*, à savoir « El perseguidor », publié quelques années auparavant. Précisons dès maintenant que, par commodité, le terme de « conte » sera employé pour désigner ce texte puisque c'est ce terme qu'emploie Cortázar. Sans entrer dans un débat sur le genre littéraire, l'on peut malgré tout souligner que cet écrit cortazarien se situe à la frontière entre conte long et nouvelle. Ce phénomène peut s'expliquer pour deux raisons principales : d'une part, les années 1950 et le début des années 1960 correspondent à une période durant laquelle l'écrivain alterne entre la publication de recueils de contes (*Bestiario* en 1951, *Final del juego* en 1956, *Las armas secretas* en 1959 et *Historia de cronopios y famas* en 1962) et de romans (*Los Premios* en 1960 et *Rayuela* en 1963) ; d'autre part, « El perseguidor » étant à la fois intégré dans un recueil de contes et une sorte d'ébauche de *Rayuela*, l'on comprend mieux pourquoi subsiste une hybridité générique qui rend difficile le classement de ce texte.

Cortázar affirme lui-même les liens profonds qui unissent *Rayuela* et « El perseguidor » :

Hacia el año 56 escribí “El perseguidor” y no me di cuenta —no me podía dar cuenta en ese momento— de que lo que estaba escribiendo ahí era ya un esbozo de lo que luego sería *Rayuela*. Un crítico (creo que es Ángel Rama) calificó “El perseguidor” de rayuelita; “la rayuelita” le llamó y tiene toda la razón del mundo porque después, retrospectivamente, cuando terminé *Rayuela* me di cuenta de que en “El perseguidor” estaban ya esbozadas una serie de ansiedades, búsquedas y tentativas que en *Rayuela* encontraron un camino más abierto y más caudaloso. Efectivamente, ustedes pueden establecer la comparación entre los dos ejes de ambos textos, entre los personajes centrales: el personaje de “El perseguidor”, Johnny Carter, es un hombre que está sometido al mismo tipo de angustias y ansiedades que luego van a ser las de Horacio Oliveira, el personaje de *Rayuela*. En ese sentido “El perseguidor”, que conseguí terminar en ese momento, era una primera andanada de interrogaciones, de cuestiones que me planteaba a mí mismo a través del personaje. (Cortázar, *Clases de literatura* 205)

C'est ainsi que, par extrapolation, le texte publié en 1959, peut être considéré comme un élément du dossier génétique de *Rayuela*. En effet, selon Almuth Grésillon : « Si l'on s'intéresse aux manuscrits des œuvres, c'est bien parce qu'il y a un rapport à établir entre avant-texte et texte et que, éventuellement, l'étude de l'un enrichira la connaissance de l'autre. » (Grésillon, *Éléments de critique génétique* 16) Dans le cas qui nous intéresse, il s'agit de mettre

en lien *Rayuela* non pas avec un manuscrit mais avec le texte « El perseguidor » que l'auteur considère lui-même comme une ébauche de son roman.

À partir de cette considération, il est possible d'établir des parallèles entre les personnages de Johnny Carter et Horacio Oliveira mais aussi entre les deux espaces parisiens et les éléments culturels qui en découlent.

Travailler sur le conte nous permettra de mieux comprendre le roman majeur de l'Argentin et d'avoir plus de recul quant aux liens possibles avec la *Beat Generation*. « El perseguidor » pose un cadre spatial, culturel et scriptural très proche de celui que l'on trouve dans la première partie de *Rayuela* : les clubs de jazz et l'influence de ce genre musical sur l'écriture, les cafés parisiens, les soirées entre amis, la consommation d'alcool voire de drogue, pour ne citer que quelques exemples. Il est notable de constater ici que les principaux points communs entre les deux textes cortazariens font aussi partie des indices textuels pouvant renvoyer à la *Beat Generation*. De fait, le jazz a eu un impact majeur sur la littérature dès le début du XX^e siècle. À titre d'exemple, l'on peut songer au poète américain Langston Hughes. Mais dans les années 1950, c'est bien le mouvement littéraire de la *Beat Generation* qui s'approprie ce genre musical, non seulement d'un point de vue thématique mais aussi du point de vue de l'écriture : les écrivains *beat* perçoivent le jazz comme un moyen de renouveler la littérature en s'extrayant des conventions génériques et scripturales. Il est même nécessaire de souligner que c'est l'avènement du be-bop, fondé par Charlie Parker, qui stimule particulièrement leur écriture. À ce sujet, Michael Hrebniak avance les arguments suivants :

The Beat convergence with jazz thus transcends literary homage to stimulate an adventurous reinvigoration of form across poem and novel alike. As the range of work discussed in this chapter indicates, it is in the formal emulation of the music's free play of signs, its multipersonal subjectivity, its flexing to assimilate thematically aberrant materials, and its metrical license that the influence of jazz can be most productively felt.⁵ (Hrebniak 263)

Dans « El perseguidor », tout comme dans *Rayuela*, Cortázar se sert également du jazz comme thématique et comme source d'inspiration pour son écriture, n'hésitant pas à mêler prose et poésie. Si dans le roman, les références au jazz et à ses différents genres sont multiples (Lester Young, Dickie Wells, Joe Bushkin, Bill Coleman, John Simmons, Jo Jones, Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie, Paul Whiteman pour n'en citer que quelques-uns), c'est bien la figure de Charlie Parker qui est à l'origine de l'écriture du conte et c'est également lui qui a fait naître

⁵ « La confluence entre la Beat Generation et le jazz va au-delà de l'hommage littéraire pour stimuler une revigoration aventureuse de la forme à travers la poésie comme à travers la prose. Comme la variété des œuvres étudiées dans ce chapitre le montre, c'est dans l'émulation formelle de la capacité de la musique à jouer librement avec les signes, à travers sa subjectivité multipersonnelle, sa facilité à assimiler thématiquement des sources aberrantes, et sa licence métrique que l'influence du jazz peut se ressentir le mieux. » [Traduction libre]

l'intérêt de Cortázar pour le jazz : « El jazz de ese tiempo, su primera etapa, sigue siendo el más entrañable para mí. Puedo admirar la mayor calidad estética, el don de improvisación y la técnica de músicos modernos, sobre todo a partir de Charlie Parker —él, el primero— [...]. » (Cortázar, *Clases de literatura* 274) Charlie Parker se présente donc comme une clé pour aborder les textes de la *Beat Generation* et ceux de Julio Cortázar.

Trois éléments majeurs interpellent dans le conte de l'écrivain argentin : Charlie Parker comme étant la figure à l'origine de la création d'un personnage de fiction, l'écriture jazzistique et, enfin, les conditions de vie de Johnny Carter qui permettent un ancrage *beat* (il vit modestement, entreprend plusieurs séjours en hôpital psychiatrique, consomme de l'alcool, fume de la marijuana et semble avoir des relations sexuelles avec différents personnages). Ces trois éléments centraux dans « El perseguidor » peuvent, d'une part, être mis en lien avec la *Beat Generation* ; et d'autre part, se retrouvent systématiquement, et de manière plus développée encore, dans *Rayuela*⁶.

1) Charlie Parker dans la fiction beat et cortazarienne

Si Cortázar choisit de s'inspirer de Charlie Parker⁷ pour incarner le personnage principal de son conte intitulé « El perseguidor », il ne s'agit pas d'un choix isolé au sein du monde littéraire. À titre d'exemple, l'écrivain John Clellon Holmes, celui-là même qui avait popularisé le terme de « Beat Generation », a publié, un an avant le recueil *Las armas secretas* de Cortázar, le roman *The Horn* dont le personnage principal s'inspire à la fois de Charlie Parker et de Lester Young⁸. En effet, le jazz avait profondément marqué les écrivains de la *Beat Generation*, à la fois d'un point de vue thématique et d'un point de vue stylistique.

Si, dans un premier temps, nous nous penchons sur l'impact thématique de ce style musical, en particulier sur l'adaptation de la figure de Charlie Parker, nous constatons que plusieurs écrivains *beat* se sont appropriés la représentation du musicien afin d'en créer un personnage fictif et de lui rendre hommage tout comme le fait Cortázar dans « El perseguidor ». Juan

⁶ Nous étudierons différents exemples présents dans *Rayuela* dans le chapitre 3 de cette première partie.

⁷ « (Los que lo han leído saben que estoy hablando de Charlie Parker, que en el cuento se llama Johnny Carter.) » (Cortázar, *Clases de literatura* 19)

⁸ C'est ce que nous confirme Aude Locatelli dans son article intitulé « Références au jazz "moderne". J. C. Holmes, *The Horn* ; J. Cortázar, "L'Homme à l'affût" et P. Quignard, *L'Occupation américaine* » : « Sur le plan musical, les deux influences de L. Young et de C. Parker se conjuguent ainsi dans le personnage d'Edgar Pool. L'image de l'oiseau, à laquelle est associé à plusieurs reprises le protagoniste, évoque au lecteur le surnom de C. Parker [...]. » (Locatelli 55)

Manuel Bonet souligne alors : « Charlie Parker, clave en la génesis del be-bop, y adicto a la heroína, tocó con Miles David, Dizzy Gillespie, Charles Mingus y Max Roach, entre otros, y se convirtió en un icono para los poetas norteamericanos de la “beat generation” ». (Bonet 124)

Il est donc intéressant de constater que, parmi les célèbres musiciens de jazz du XX^e siècle, Cortázar a justement choisi de s’inspirer de celui qui a été l’icône de la *Beat Generation*.

La notion de personnage est fondamentale pour cette étude étant donné que les exemples qui vont suivre sont exclusivement littéraires. Les personnages poétiques et romanesques de Charlie Parker dans les œuvres de Jack Kerouac et de Gregory Corso tout comme le personnage cortazarien Johnny Carter dans le conte « El perseguidor », sont avant tout des produits de l’art, même s’ils s’inspirent de la personne réelle qu’a été Charlie Parker. C’est d’ailleurs pour cette même raison que Julio Cortázar a donné un nom différent à son personnage, soulignant la dimension fictive de son récit, bien que le nom de Miles Davis soit repris tel quel dans le texte. L’on retrouve quelque chose d’assez similaire dans *On the Road* puisque Kerouac n’hésite pas à mêler des noms inventés (Sal Paradise par exemple) à des noms de personnages historiques comme c’est le cas pour Charlie Parker. Dès lors, les écrivains, tant de la *Beat Generation* que Cortázar, proposent aux lecteurs des versions littéraires et artistiques de Charlie Parker qui vont bien au-delà des aspects biographiques. Le texte de Cortázar joue d’ailleurs sur cette notion en proposant une sorte de biographie fictive de Johnny Carter par le biais de Bruno, le narrateur.

Toutefois, les personnages qui représentent Charlie Parker varient d’un texte à l’autre, ne sont pas décrits exactement de la même façon et ne mettent pas toujours en avant les mêmes côtés de sa personnalité. Le *jazzman* devient alors une sorte de motif littéraire que les écrivains peuvent décliner à l’infini. Mais si leurs textes ne contiennent pas la personne véritable, demeure toutefois, en toile de fond, la déclaration d’une admiration profonde pour l’œuvre bien réelle du saxophoniste.

À partir de ces considérations préliminaires, nous comprenons que Charlie Parker est devenu une sorte de héros pour toute une génération. Nous pouvons donc nous demander quelles stratégies les écrivains ont mis en place pour créer les personnages fictifs qui renvoient à la figure historique de Charlie Parker. De fait, il existe une tension permanente entre fiction et réalité qui tend à forger un véritable mythe autour de la figure de Parker tant dans les œuvres *beat* que dans le conte argentin.

Dans la plupart des exemples de la littérature *beat*, le personnage de Charlie Parker est un personnage ambivalent : il incarne la figure du génie décadent. C’est ce que l’on retrouve chez Corso et Kerouac mais aussi, un peu plus tard, chez Cortázar.

Dans le cas de Gregory Corso, citons le poème « Requiem for “Bird” Parker, Musician » intégré au recueil *The Vestal Lady on Brattle and Other Poems*, publié pour la première fois en 1955. Ce texte à la tonalité élégiaque a été composé au moment de la mort de Charlie Parker, ce qui explique les notes nostalgiques qui se dessinent parmi les vers et le terme de « requiem » accordé au titre qui, au-delà de la composition musicale, renvoie aussi à un moment funèbre. À la tension entre fiction et réalité s’ajoute donc une oscillation entre sacré et profane. Cette dernière sera d’ailleurs reprise par Cortázar dans son conte puisque le personnage de Johnny Carter est à la fois profondément admiré, tel un dieu, et dépeint comme un être délirant et complètement décadent. Le poème de Corso, composé de plusieurs voix, semble retracer la vie du personnage poétique Bird (surnom donné à Charlie Parker) et s’organise en quatre mouvements principaux : l’annonce du décès, une analepse faisant l’éloge de Bird, le dédoublement entre « BIRD » et « nowhere bird » symbolisant la décadence, et finalement le dernier souffle du saxophoniste le conduisant à la mort. Ce que l’on peut noter ici, c’est que Gregory Corso, tout en créant un portrait élogieux de Charlie Parker (également présent dans le poème « For Miles »), n’hésite pas à mentionner métaphoriquement les côtés obscurs de sa vie. Les métaphores « a nowhere bird »⁹ et « an unreal bird »¹⁰ (Corso, *Gasoline & Vestal Lady on Brattle* 90) expriment le dédoublement du personnage poétique : d’un côté, transparaît un musicien brillant et de l’autre un être qui confond fiction et réalité, confusion dont l’origine est probablement liée à l’alcool (et la drogue) comme le suggère le terme « nightdrunk »¹¹ (Corso, *Gasoline & Vestal Lady on Brattle* 89). Le poème se construit autour d’antithèses et d’une gradation qui mettent l’accent sur la notion de doubles opposés. Par exemple, l’on passe de « made the sky fantastic! »¹² (Corso, *Gasoline & Vestal Lady on Brattle* 89) à « making all kinds of discord »¹³ (Corso, *Gasoline & Vestal Lady on Brattle* 90) pour finalement déboucher sur « BIRD blew a long crazy note »¹⁴ (Corso, *Gasoline & Vestal Lady on Brattle* 91). Cette gradation est particulièrement intéressante puisqu’elle permet de passer du personnage de BIRD jouant merveilleusement bien, à « l’oiseau venu de nulle part » et à l’origine de dissonances, jusqu’à la fusion des deux « oiseaux » créant une ultime note, cette fois-ci mortelle. Dans ce poème, Corso joue avant tout sur les métaphores.

⁹ « un oiseau de nulle part » [Traduction libre]

¹⁰ « un oiseau irréel » [Traduction libre]

¹¹ « ivre de nuit » [Traduction libre]

¹² « a rendu le ciel fantastique ! » [Traduction libre]

¹³ « faisant toutes sortes de dissonance » [Traduction libre]

¹⁴ « BIRD souffla une longue note folle » [Traduction libre]

En revanche, dans le texte narratif « El perseguidor », Cortázar est beaucoup plus direct et moins suggestif quant à la décadence de son personnage Johnny Carter. Il a fait le choix de mettre en avant un personnage névrosé, rongé par l'alcool et la drogue, sans nier pour autant le génie artistique de son personnage-musicien. Ce dernier, tout comme dans le poème *beat*, se construit autour de la notion de dualité. Dans le conte, le narrateur, Bruno, nous offre un portrait contrasté de Johnny : il est à la fois un personnage idéalisé (« a este ángel que es como mi hermano » (Cortázar, *Las armas secretas* 99), « sacarle brillo a la estatua que hemos erigido entre todos y defenderla cueste lo que cueste » (Cortázar, *Las armas secretas* 109), « Johnny es como un ángel entre los hombres » (Cortázar, *Las armas secretas* 122)) et un personnage déclinant (il est addict à l'alcool, à la drogue et est même interné à plusieurs reprises). Par ailleurs, un autre élément majeur peut être mis en parallèle entre le poème de Corso et le conte de Cortázar. En effet, l'épithète « In memoriam Ch. P. » placée au début du conte, suivie d'un verset de la Bible, concèdent un ton sacré au texte narratif. Cortázar rend véritablement hommage à Parker. L'on retrouve une dimension similaire dans le poème de Corso à travers l'emploi du terme « requiem » dans le titre qui renvoie également au domaine religieux et à une sorte de rituel relevant du sacré puisque qu'il s'agit d'une prière pour les défunts. L'écrivain argentin a donc également recours au flottement entre sacré et profane mis en avant dans le poème *beat*.

Chez Kerouac, les représentations de Charlie Parker sont tout aussi ambivalentes bien qu'il lui accorde une dimension spirituelle plus marquée encore. Dans le cas de ses romans *On the Road*, *The Subterraneans* et *The Dharma Bums* il s'agit toujours d'un personnage secondaire ; ce qui n'est pas le cas dans son recueil de poèmes *Mexico City Blues* dans lequel trois chorus (239, 240 et 241) sont entièrement dédiés à la figure de Charlie Parker.

La plupart du temps, Kerouac crée un personnage à la fois décadent et un type de musicien idéalisé, comme le fait Corso, ce qui contribue à renforcer le mythe autour de la figure de Charlie Parker. Dans *On the Road*, la première mention de « Charlie Parker » permet en fait d'instaurer une comparaison entre un jeune saxophoniste jouant dans un bar et la personne historique de Charlie Parker :

The third sax was an alto, eighteen-year-old cool, contemplative young Charlie-Parker-type Negro from high school, with a broadgash mouth, taller than the rest, grave. He raised his horn and blew into it quietly

and thoughtfully and elicited birdlike phrases and architectural Miles Davis logics. These were the children of the great bop innovators.¹⁵ (Kerouac, *On the Road* 217)

Kerouac joue sur la tension entre personnage fictif et personnage historique. La référence à Charlie Parker renvoie ici à une forme de mythologie existant autour de lui. Les termes « type » et « birdlike » renforcent l’imaginaire selon lequel Parker serait le plus grand musicien de tous les temps. L’écrivain nord-américain crée une sorte d’archétype, faisant du saxophoniste une figure idéalisée, et idéalise même plus largement le couple Parker-Miles tout comme les célèbre Gregory Corso dans son poème intitulé « For Miles ». Dans l’extrait précédent, l’on retrouve une forme de hiérarchisation au travers du terme « children ». Le personnage de Parker se pose en père, en maître absolu du bop. Il crée un engouement de la part d’une population plus jeune qui est amenée à prendre la relève. La figure de Charlie Parker devient un idéal à atteindre pour les jeunes musiciens de jazz et, par extrapolation, pour les écrivains *beat*. De même, l’on retrouve la mise en scène d’un personnage assez similaire dans *The Subterraneans* :

– returning to the Red Drum for sets, to hear Bird, whom I saw distinctly digging Mardou several times also myself directly into my eye looking to search if really I was that great writer I thought myself to be as if he knew my faults and ambitions or remembered me from other night clubs and other coasts, other Chicagos – not a challenging look but the king and founder of the bop generation at least the sound of it in digging his audience digging the eyes, the secret eyes him-watching, as he just pursed his lips and let great lungs and immortal fingers work, his eyes separate and interested and humane, the kindest jazz musician there could be while being and therefore naturally the greatest –¹⁶ (Kerouac, *The Subterraneans* and « Pic » 13-14)

Dans cet extrait, le personnage de Charlie Parker est réduit à certaines parties du corps : les yeux, les lèvres, les poumons et les doigts. La description des trois dernières parties du corps est à mettre en lien avec le métier de saxophoniste : le musicien gonfle ses poumons, souffle dans l’instrument et positionne ses doigts sur les touches du saxophone. Il y a donc la création d’un rapport organique entre corps humain et corps instrumental. Les adjectifs mélioratifs « great » et « immortal » pour qualifier les poumons et les doigts suggèrent un corps exceptionnel, qui ne peut être altéré par le temps. L’on se trouve face à une véritable célébration

¹⁵ « Le troisième saxo était un alto, un jeune collégien de dix-huit ans, flegmatique, contemplatif, l’air de Charlie Parker en nègre, avec une bouche largement fendue, plus grand que les autres, un gars grave. Il leva son saxo et souffla dedans paisiblement et pensivement et en sortit des phrases dans le style du Bird et d’une logique architecturale à la Miles Davis. C’étaient les enfants des grands créateurs du bop. » [Traduction de Jacques Houbart]

¹⁶ « – retour au Tambour Rouge pour écouter Bird, que j’ai vu nettement travailler Mardou plusieurs fois du regard et moi également droit dans les yeux, cherchant à discerner si j’étais vraiment ce grand écrivain que je croyais être, comme s’il connaissait mes défauts et mes aspirations ou se souvenait de moi dans d’autres boîtes de d’autres côtes, d’autres Chicagos – d’un regard pas provocant mais le roi et fondateur de la génération bop, du moins le son qu’elle avait, en train de travailler son public, travaillant les yeux, les yeux secrets l’observant lui, tandis qu’il arrondissait simplement les lèvres et laissait agir de vastes poumons et des doigts immortels, les yeux libres et intéressés et humains, le musicien de jazz qui avait le plus de bonté qu’il puisse y avoir et par conséquent bien entendu le plus grand – » [Traduction de Jacques Houbart]

d'un corps hors-norme et immuable. En outre, l'emphase sur les yeux du personnage lui confère une dimension toute-puissante. Cette insistance sur le regard perçant, capable de pénétrer l'âme des autres personnages, s'apparente au don de l'ubiquité ou de la clairvoyance. La voix narrative semble sacraliser le personnage de Charlie Parker en lui octroyant ce don surhumain et en lui attribuant le titre mythique de « the king and founder of the bop generation ». Kerouac joue ici sur la dénomination de « bop generation » qui fait écho à celle de « beat generation ». De fait, il convient de noter que le terme « beat » renvoie à « un mot anglais désignant d'une manière générale les temps de la mesure, mais aussi, dans le jazz, la qualité du tempo par rapport aux critères propres à ce type de musique. » (Larousse 76) Il existe une véritable filiation entre le bop, qui a révolutionné le jazz au cours des années 1940 et 1950, et les œuvres de la *Beat Generation* des années 1950 et 1960 (Hrebeniak 263) très souvent marquées par des rythmes spécifiques et une forme d'improvisation directement issus du genre musical précédemment mentionné.

Dans l'extrait de Kerouac, la figure mythique du musicien est alimentée par le recours aux superlatifs « kindest » et « greatest ». Cette sacralisation du personnage surgit également dans le chorus 239 de *Mexico City Blues* dans lequel il est explicitement comparé à Buddha : « Charley Parker Looked like Buddha »¹⁷ (Kerouac, *Mexico City Blues* 241) ou encore :

And his expression on his face
 Was as calm, beautiful, and profound
 As the image of the Buddha
 Represented in the East, the lidded eyes,
 The expression that says "All is Well" [...]
 A great musician and a great
 creator of forms
 That ultimately find expression
 In mores and what have you.¹⁸ (Kerouac, *Mexico City Blues* 241)

Dans cet exemple, Kerouac met en avant l'expression du visage, et en particulier le regard, de son personnage nommé Charley. Plus qu'un musicien, le personnage poétique de Parker se transforme en Créateur, métaphore du divin, comme s'il s'agissait de l'incarnation terrestre d'un dieu. L'on perçoit ici le syncrétisme de Kerouac qui mêle le christianisme au bouddhisme. Cette construction idéale du *jazzman* rejoint le commentaire de Bruno dans « El perseguidor » lorsqu'il compare son ami à un ange : « Johnny es como un ángel entre los hombres » (Cortázar,

¹⁷ « Charley Parker Ressemblait à Bouddha » [Traduction de Pierre Joris]

¹⁸ « Et son expression sur son visage / Était aussi calme, belle et profonde / Que l'image de Bouddha / Représenté en Orient, les yeux voilés, / L'expression qui dit « Tout va Bien » [...] / Un grand musicien et grand créateur / de formes / Qui ultimement trouvent leur expression / Dans les mœurs et ce que vous voudrez. » [Traduction de Pierre Joris]

Las armas secretas 122), l'ange étant traditionnellement un intermédiaire entre Dieu et les hommes.

Finalement, c'est le regard des autres personnages sur Charlie Parker (fictif) dans le cas de *On the Road*, *The Subterraneans* et « El perseguidor » qui contribue à l'édification d'une vénération certaine et idéalisée. En effet, dans les exemples précédents, c'est le point de vue interne des personnages qui est exposé, y compris dans le chorus de *Mexico City Blues* puisque c'est le point de vue du « je » poétique qui transparaît dans le poème.

Mais aux côtés de cette sacralisation, coexistent quelques commentaires sur le côté plus obscur du personnage. Dans *On the Road*, la voix narrative propose une brève synthèse de la vie de Charlie Parker. Une sorte de distanciation est perceptible, il s'agit quasiment d'un commentaire historique permettant de retracer l'histoire du jazz aux États-Unis :

Then had come Charlie Parker, a kid in his mother's woodshed in Kansas City, blowing his taped-up alto among the logs, practicing on rainy days, coming out to watch the old swinging Basie and Benny Moten band that had Hot Lips Page and the rest-Charlie Parker leaving home and coming to Harlem, and meeting mad Thelonius Monk and madder Gillespie-Charlie Parker in his early days when he was nipped and walked around in a circle while playing. Somewhat younger than Lester Young, also from KC, that gloomy, saintly goof in whom the history of jazz was wrapped; for when he held his horn high and horizontal from his mouth he blew the greatest; and as his hair grew longer and he got lazier and stretched-out, his horn came down halfway; till it finally fell all the way and today as he wears his thick-soled shoes so that he can't feel the sidewalks of life his horn is held weakly against his chest, and he blows cool and easy getout phrases.¹⁹ (Kerouac, *On the Road* 218)

Le retour sur l'enfance du personnage permet d'insister sur son mérite et sur son élévation au sein de l'échelle sociale. Issu d'un milieu modeste, le parcours qu'il a effectué était loin d'être une évidence. Toutefois, après la mise en avant de son succès, le narrateur revient sur l'aspect décadent du personnage à travers la métaphore de la position du saxophone : d'abord orienté vers le haut puis descendant peu à peu, à la manière d'une catabase. Toute la construction du personnage réside dans l'oxymore suivant : « that gloomy, saintly goof ». Cette dualité est présentée comme particulièrement dramatique dans les textes *beat*. La déchéance du personnage vient briser les images sacrées qui lui avaient été associées auparavant.

¹⁹ « Puis vint Charlie Parker, le gosse que sa mère enfermait dans la resserre à bois, à Kansas City, soufflant dans son alto rafistolé au milieu des billes de bois, s'exerçant les jours de pluie, se débinant pour aller étudier le vieil orchestre swing de Basie et Benny Moten, qui comprenait Hot Lips Page et toute la bande ; Charlie Parker quittant sa famille pour venir à Harlem et rencontrant ce dingue de Thelonius Monk et Gillespie plus dingo encore ; Charlie Parker à l'époque héroïque où il était cinglé et marchait en rond pendant qu'il jouait. Un peu plus jeune que Lester Young, de Kansas City également, cette épave lugubre et sainte, en qui se résume toute l'histoire du jazz ; aussi bien, lorsqu'il tenait son cuivre bien haut et horizontalement, soufflait-il de la plus noble façon ; et, quand ses cheveux s'allongèrent, et qu'il devint plus paresseux et qu'il fut complètement drogué, son cuivre descendit de quarante-cinq degrés, jusqu'au moment où finalement il dégringola jusqu'en bas, et, aujourd'hui, comme il porte des souliers à fortes semelles qui l'empêchent de sentir le trottoir de la vie, son cuivre pend mollement sur sa poitrine et il souffle des phrases distinguées et faciles à déballer. » [Traduction de Jacques Houbart]

En revanche, Cortázar aborde les aspects dramatiques du personnage de façon plus ludique en glissant dans son texte des anecdotes humoristiques. Il n'hésite pas à mettre en avant un personnage rongé par la folie, causée par la consommation de drogues et d'alcool comme on le voit à travers l'emploi d'un lexique varié : « a drogarse otra vez », « ron » (Cortázar, *Las armas secretas* 89), « droga » (Cortázar, *Las armas secretas* 91), « Lo que tienes es sed, una sed, una sed. », « unas ganas de fumar » (Cortázar, *Las armas secretas* 94), « todo se vuelve un fantaseo de la marihuana » (Cortázar, *Las armas secretas* 98), « Ha estado bebiendo vino y coñac casi todo el tiempo. » (Cortázar, *Las armas secretas* 100). Si la dimension décadente de personnage fictif Johnny Carter est bien présente dans le conte, les situations cocasses et anecdotiques en font un personnage de génie incompris et inadapté au monde qui l'entoure. Ces éléments annoncent déjà les questionnements existentiels d'Horacio Oliveira dans *Rayuela*. Finalement, Cortázar propose un personnage plus ancré dans l'humanité : il est certes admiré par d'autres personnages, mais il a aussi ses failles qu'ils connaissent et qu'ils partagent avec lui. En cela, nous pouvons songer au personnage de Morelli dans *Rayuela*. En effet, dans le roman, une seule référence de jazz renvoie explicitement à Charlie Parker et elle établit une comparaison avec le personnage fictif du vieil écrivain admiré par le Club du Serpent : « Morelli tiene lo que tenía el Bird » (Cortázar, *Rayuela* 365). Cette comparaison apparaît dans le chapitre 99, lors du dialogue entre les différents membres du Club du Serpent : Horacio, Etienne, Perico et Ronald. Il est important de souligner qu'à ce moment, les personnages débattent sur la notion de langage dans l'œuvre de Morelli et c'est à partir de ces réflexions que le personnage-écrivain est comparé à Charlie Parker, mais aussi à Cummings et à Pollock. Si Cummings renvoie à une poésie hermétique et si Pollock bouleverse l'art contemporain avec son expressionnisme abstrait, Parker, lui, révolutionne le monde de la musique avec le be-bop qui donne naissance à une nouvelle ère du jazz. Or, nous le savons, dans *Rayuela* la notion de rythme, si importante dans le jazz, obsède Morelli. Dans la *Morelliana* du chapitre 82, Morelli confie que son écriture se base sur le rythme : « Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él [...]. » (Cortázar, *Rayuela* 330) Le premier élément à souligner ici est le dédoublement entre le personnage de Morelli et l'auteur du roman, Julio Cortázar. En effet, lui aussi accorde une importance particulière au rythme dans ses textes. L'écriture de Morelli devient alors, dans cet exemple précis, une sorte de mise en abyme de l'écriture cortazarienne.

Afin de mieux saisir le lien entre musique et littérature, il est nécessaire de préciser ce que l'on entend par « rythme ». En musique, « le rythme est l'ordre plus ou moins symétrique et caractéristique dans lequel se présentent les différentes durées » (Danhauser 91), sachant que

« les notes représentent des durées et des sons. » (Danhauser 5) Mais ces rythmes répondent à une certaine organisation. En effet, afin d'explicitier son propos Danhauser ajoute : « Le son et la durée sont les principaux éléments de la musique ; mais un chant, une mélodie, ne sont pas plus formés de sons et de durées pris au hasard, qu'une phrase que l'on prononce n'est formée de mots placés à la suite les uns des autres, sans aucun lien grammatical. » (Danhauser 91) En littérature, le rythme se fonde sur un repère répété avec une certaine régularité et qui subit des variations :

la base est représentée par des groupements syllabiques (mètres pour la poésie versifiée traditionnelle, groupements syllabiques plus variables sinon), et les variations s'établissent selon des modulations diverses (effets de concordance ou de discordance, répartition des accents syntaxiques, phénomènes de répétition comme les anaphores, effets de chiasme ou de parallélisme, structuration des assonances et allitérations...) (*Lexique des termes littéraires...* 390)

À cette définition, nous pouvons ajouter les éléments de ponctuation (comme la virgule, le point-virgule, les deux points) qui engendrent une pause (assimilable aux figures de silence dans le domaine musical), c'est-à-dire un silence plus ou moins long selon le signe en question. De fait, ces pauses impliquent la notion de durée : elles participent donc au rythme. Ainsi, en littérature comme en musique, le rythme repose sur un repère de base, régulier, auquel s'ajoute des variations. Dans l'extrait précédemment cité du chapitre 82, l'on constate par exemple que les virgules marquent des temps de pause et séparent des groupes de mots d'une longueur variable. De même, les répétitions de « ritmo », « escribo » et de « por él » entraînent une succession de variations. Cet exemple illustre donc à la fois le point de vue théorique et esthétique de Morelli et sa mise en application directe. Si nous nous appuyons sur *Le dictionnaire de la musique* dirigé par Marc Vignal, nous comprenons que le be-bop se caractérise par une forme de polyrythmie : « le be-bop innove en laissant une plus grande autonomie au batteur et au bassiste. » (Larousse 512) C'est cette même notion de polyrythmie que l'on retrouve dans le chapitre 82 de *Rayuela* avec des pauses répétées à intervalle irrégulier et des variations dans les répétitions.

Ainsi, comme Parker mais aussi comme certains personnages qui peuplent les écrits de la *Beat Generation* (par exemple Neal Cassady), Morelli oscille entre personnage mythique (en tout cas pour les membres du Club du Serpent qui le voient comme un écrivain révolutionnaire), novateur (dans ses expériences avec le langage) et personnage décadent : il est âgé, peu connu et n'a pas terminé son œuvre alors qu'il est sur le point de mourir.

Finalement, le personnage de Johnny Carter peut être perçu non seulement comme une ébauche du personnage Horacio Oliveira, notamment en ce qui concerne les questions

existentielles (Cortázar, *Clases de literatura* 205) ; mais aussi de Morelli, pour ce qui est de la révolution dans l'art et de son point de vue esthétique qui est fortement lié au jazz.

Dans les œuvres *beat* l'on se trouve plutôt face à une construction poétique du personnage de Charlie Parker, dont la dimension mythique est particulièrement mise en avant, alors que les éléments plus sombres de la vie du musicien sont souvent plus métaphoriques. Dans le cas de « El perseguidor », au côté de la construction poétique du personnage cohabite une dimension anecdotique et humoristique plus forte encore. Mais aussi bien dans le cas de la littérature *beat* que dans celui de la littérature cortazarienne, le jazz n'est pas perceptible uniquement au travers de la mise en scène de personnages-musiciens. C'est toute une ambiance qui se crée autour de ce genre musical à travers le décor d'abord : les bars et les salles de concerts dans *On the Road*, *The Subterraneans* et « El perseguidor » mais aussi des lieux plus précis et emblématiques comme le caveau de la Huchette mentionné dans *Rayuela*. La multitude de références au monde du jazz (des noms de musiciens, le lexique musical et rythmique) contribue également à la création d'une ambiance caractéristique dans les romans de Kerouac et dans le conte et le roman majeur de Cortázar : celle du monde nocturne et musical, souvent associé à la consommation de boissons alcoolisées et de drogues en tout genre. Mais le jazz n'est pas seulement abordé dans ces textes comme thématique, il se fond aussi, plus implicitement, dans l'écriture.

D'un point de vue stylistique, les projets de Kerouac et de Cortázar semblent assez proches : pour les deux écrivains, le jazz apparaît comme un levier qui pourrait libérer l'écriture des conventions et, ainsi, la rendre plus authentique. Une véritable réflexion sur les rythmes, la syntaxe et la ponctuation se met donc peu à peu en place. En 1959, Kerouac va même jusqu'à enregistrer un album intitulé *Poetry for the Beat Generation* (Kerouac et Allen), accompagné du pianiste américain Steve Allen, dans lequel il lit des poèmes qu'il a écrits, dont celui dédié à Charlie Parker présent dans *Mexico City Blues*. L'écrivain nord-américain n'hésite d'ailleurs pas à formuler explicitement son projet d'écriture en insistant sur le lien effectif entre le jazz et la littérature dans son article « Essentials of Spontaneous Prose » (Kerouac, *Good Blonde & Others* 69-71). Il semble alors légitime de se demander si Cortázar a adopté les mêmes stratégies que Kerouac ou s'il a pris une direction différente en matière d'écriture.

2) Le jazz comme modèle pour l'écriture littéraire

Si le jazz a influencé les approches artistiques de certains peintres comme Jackson Pollock ou un peu plus tard Jean-Michel Basquiat, il a également eu un impact considérable sur la

littérature et en particulier sur les artistes de la *Beat Generation*. La notion d'improvisation est centrale pour ceux-ci, tout comme pour Cortázar dans les années qui ont suivi. Nous entendons ici improvisation dans le sens d'« exécution et création musicales spontanées, ni préparées ni notées ». (É. Larousse, *Définitions*) Les écrivains voyaient donc dans le jazz un moyen de transcender le langage afin de créer ce que nous pourrions appeler une écriture jazzistique.

Le jazz se caractérise en effet par une certaine liberté, laquelle a profondément attiré Kerouac en tant qu'écrivain. Il en va de même pour Cortázar. Michael Hrebeniak pose les éléments essentiels du be-bop :

To many of the established swing generation, bebop appeared an extreme music full of speeding tempos, shocking explosions, jagged accents, angular mixtures of consonance and dissonance, and manic switches between registers, requiring unsurpassed coordinations of nerve, muscle, and intellect. The undercurrent of unease was further emphasized by the separation of pulse and melody and by the devastation of causal logic.²⁰ (Hrebeniak 258)

Ces composantes propres à la musique sont transposables à l'écriture littéraire au travers des rythmes des phrases (syntaxe, répétitions, ponctuation, accentuation), des sonorités (assonances, allitérations) sachant que l'écrivain peut aussi jouer sur les changements de registres ou de points de vue narratifs ainsi que sur l'absence de liens logiques dans l'enchaînement des discours pour créer une impression d'improvisation, un peu à la manière d'un *stream of consciousness*.

Avant d'analyser quelques extraits textuels permettant de mieux comprendre les techniques employées par les écrivains qui nous intéressent, il semble primordial de se pencher sur les discours théoriques de Cortázar et de Kerouac au sujet des liens possibles entre jazz et écriture. De fait, il faut considérer que ces deux écrivains étaient aussi des mélomanes et que tout lecteur est en mesure de le percevoir clairement grâce aux multiples références à la musique que l'on

²⁰ « Une majeure partie de la génération qui était familière avec le swing considérait le be-bop comme une musique extrême, pleine de tempos accélérés, d'explosions scandaleuses, d'accents irréguliers, de mélanges saccadés de consonances et dissonances, de changements frénétiques de registres, demandant une coordination inédite des nerfs, des muscles et de l'intellect. Le sentiment sous-jacent de malaise était de plus exacerbé par la séparation entre pulsation et mélodie, et par la destruction de tout système logique. » [Traduction libre]

trouve dans *On the Road*²¹ et *Rayuela*²² pour ne citer que ces deux romans. De plus, ils ont tous deux eu une expérience dans le domaine musical. Nous savons que Cortázar a joué de la trompette et du saxophone (Cortázar et González Bermejo 107) et que Kerouac a enregistré l'album *Poetry for the Beat Generation* en 1959 (Kerouac et Allen).

Ce dernier insiste, lors d'une interview pour *The Paris Review*, sur la notion de respiration :

Yes, jazz and bop, in the sense of a, say, a tenor man drawing a breath and blowing a phrase on his saxophone, till he runs out of breath, and when he does, his sentence, his statement's been made... That's how I therefore separate my sentences, as breath separations of the mind... I formulated the theory of breath as measure, in prose and verse, never mind what Olson, Charles Olson says, I formulated that theory in 1953 at the request of Burroughs and Ginsberg.²³ (Berrigan)

L'écrivain nord-américain associe la phrase musicale qui est « composée de plusieurs membres de phrases dont la réunion doit former un tout complet, un sens terminé » (Danhauser 101), à la phrase littéraire qui « se définit comme un groupe de mots perçus comme formant un tout » (*Lexique des termes littéraires...* 323), les deux devant être ponctuées, selon lui, de pauses permettant de reprendre son souffle. Ce rapprochement entre musique et littérature sous le prisme de « la phrase » semble assez pertinent puisque les deux définitions sont finalement très proches. Il existe d'ailleurs l'équivalent d'une ponctuation musicale qui permet de reprendre son souffle : « Les phrases, et même les membres de phrase, sont souvent séparés par des silences de courte durée, alors il est facile de les reconnaître. » (Danhauser 102) D'ailleurs, Danhauser, tout au long de sa *Théorie de la musique*, instaure souvent un parallèle avec l'écriture d'un texte. Par exemple, il souligne l'importance de l'accentuation de certaines notes dans une phrase musicale, tout comme certains mots d'un texte méritent d'être plus ou moins

²¹ « Charlie Parker Ornithology period » (Kerouac, *On the Road* 13), « The opera was *Fidelio*. » (Kerouac, *On the Road* 46), « They began singing 'Sweet Adeline'. » (Kerouac, *On the Road* 48), « yhe night of Hamp's 'Central Avenue Breakdown' » (Kerouac, *On the Road* 79), « My mind was filled with that great song 'Lover Man' as Billie Holiday sings it » (Kerouac, *On the Road* 89), « To the wild sounds of Dexter Gordon and Wardell Gray blowing 'The Hunt' » (Kerouac, *On the Road* 114), « George Shearing, the great jazz pianist » (Kerouac, *On the Road* 115), « we went to see Slim Gaillard in a little Frisco nightclub » (Kerouac, *On the Road* 159), « There was an early Dizzy Gillespie there that he valued – 'Congo Blues' » (Kerouac, *On the Road* 200), « put on a Willie Jackson record, 'Gator Tail.' » (Kerouac, *On the Road* 228), « Lester Young was on the stand » (Kerouac, *On the Road* 228), « Dean and I bought Cokes and shoved nickels in the jukebox and played Wynonie Blues Harris and Lionel Hampton and Lucky Millinder and jumped. » (Kerouac, *On the Road* 248), « we wanted to hear mambo music and came back with a stack of records, mostly by Pérez Prado » (Kerouac, *On the Road* 261)

²² Comme le remarque à juste titre Alfred Mac Adam, dans son article « Cortázar and music », l'écrivain argentin mêle dans son roman de 1963 non seulement des références au jazz, mais aussi des références à une forme de musique plus classique et plus sérieuse. (MacAdam 50)

²³ « Oui, le jazz et le bop, au sens de, disons, d'un ténor prenant sa respiration et soufflant une phrase dans son saxophone jusqu'à ce qu'il vienne à manquer d'air, et lorsqu'il fait cela, sa phrase, ce qu'il voulait dire a été dit... C'est donc comme cela que je sépare mes phrases, comme des respirations de l'esprit... J'ai mis au point la théorie du souffle en tant que mesure, en prose et en vers, qu'importe ce qu'Olson, Charles Olson en dit, j'ai mis au point cette théorie en 1953 à la demande de Burroughs et Ginsberg. » [Traduction libre]

accentués. (Danhauser 102) Toutefois, un écart majeur est à prendre en compte : un son, en musique, n'est pas porteur de sens à proprement parler.

Nous comprenons alors mieux pourquoi Kerouac est particulièrement vigilant quant à la ponctuation et la longueur des phrases dans ses écrits : le but est de créer des rythmes spécifiques alternant entre sons et silences, entre flux de mots et respiration comme c'est le cas dans les phrases musicales. C'est ce qu'il explicite plus clairement dans son texte « Essentials of Spontaneous Prose » : « “measured pauses which are the essentials of our speech” — “divisions of the *sounds* we hear” — “time and how to note it down.” »²⁴ (Kerouac, *Good Blonde & Others* 69). Tout comme en musique, la notion de temps devient essentielle dans le texte littéraire (Kerouac, *Good Blonde & Others* 69)²⁵, et apparaîtra même comme la thématique centrale du conte « El perseguidor ». L'obsession de Johnny Carter pour le temps doit être mise en lien avec son métier de musicien et la notion de *tempo*.

Cortázar revendique, lui aussi, l'influence du jazz sur son écriture : « No estoy hablando de la música como tema literario sino de la fusión que en algunas obras literarias se puede advertir entre la escritura y la música, cierta línea musical de la obra. » (Cortázar, *Clases de literatura* 149) La ligne musicale dont il est question ici peut renvoyer aux notions de temps, de rythmes et éventuellement de sonorités (bien que Cortázar dise ne pas être particulièrement attaché à cette dernière²⁶). L'écrivain argentin insiste surtout sur les notions suivantes :

cierta estructura, cierta arquitectura sintáctica, cierta articulación de las palabras, cierto ritmo en el uso de la puntuación o de las separaciones, cierta cadencia que infunde algo que el oído interno del lector va a reconocer de manera más o menos clara como elementos de carácter musical. (Cortázar, *Clases de literatura* 150-151)

Toutefois, ce point de vue peut être nuancé : un lecteur non mélomane est-il en mesure de percevoir les caractéristiques musicales du texte cortazarien ?

Un lecteur averti pourra constater que Cortázar accorde une importance singulière à la construction syntaxique des phrases ainsi qu'à la ponctuation. À ce sujet, il ajoute :

tengo que decirlo de una cierta manera que viene ya un poco dicha no en mi pensamiento sino en mi intuición, muchas veces de una manera imperfecta e incorrecta desde el punto de vista de la sintaxis, de una manera que por ejemplo me lleva a no poner una coma donde cualquiera que conozca bien la sintaxis y la prosodia la pondría porque es necesaria. Yo no la pongo porque en ese momento estoy diciendo algo que

²⁴ « “pauses mesurées qui sont les principes de notre parole” — “divisions des *sons* que nous entendons” — “le temps et comment le noter”. » [Traduction de Pierre Guglielmina]

²⁵ « Le temps étant d'une importance essentielle pour la pureté de la parole, langue d'esquisse est un flux ininterrompu depuis l'esprit des idées-mots personnels et secrets soufflant (comme un musicien de jazz) sur le sujet de l'image. » [Traduction de Pierre Guglielmina]

²⁶ « Desde luego, cuando hablo de mi contacto con la música no es en absoluto en ese plano. Eventualmente puedo haber escrito alguna frase en donde el sonido me gustaba,* pero ésa no es mi noción más honda de la presencia de la música en algo que he podido hacer. » (Cortázar, *Clases de literatura* 150)

funciona dentro de un ritmo que se comunica a la continuación de la frase y que la coma mataría. Ni se me ocurre la idea de la coma, no la pongo. (Cortázar, *Clases de literatura* 151)

Kerouac aussi s'approprie la ponctuation de façon personnelle sans nécessairement respecter les règles grammaticales qui devraient alors s'imposer : « No periods separating sentence-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas — »²⁷ (Kerouac, *Good Blonde & Others* 69) Pour les deux écrivains, ce qui compte, c'est le rythme de la phrase. Ils ont recours à la ponctuation pour alimenter ce rythme, mais en aucun cas pour le briser. Cette liberté dans l'écriture rejoint la notion d'improvisation propre au be-bop de Charlie Parker, notion si chère à Kerouac et à Cortázar. Ce n'est pas anodin si le romancier de *On the Road* a longuement été associé à la « prose spontanée »²⁸. Mais Cortázar, lui aussi, cherche une certaine liberté dans l'écriture en prenant pour modèle le jazz : « dar también a la escritura esa libertad, esa invención de no quedarse en lo estereotipado ni repetir partituras en forma de influencias o de ejemplos sino simplemente ir buscando nuevas cosas a riesgo de equivocarse. » (Cortázar, *Clases de literatura* 156) Il s'agit donc d'improviser, d'écrire spontanément, afin de sortir des stéréotypes du langage et trouver une nouvelle forme d'écriture.

Dès lors, dans quelle mesure peut-on comparer l'improvisation d'un musicien de jazz et l'improvisation dans un texte ? Le problème majeur que l'on peut invoquer face à cette comparaison est l'opposition entre une performance musicale, l'interprétation d'un morceau, chaque fois modifiable malgré la partition (elle reste lacunaire afin que l'instrumentiste puisse trouver sa place²⁹), et l'écrit d'un texte littéraire qui devient, inévitablement, un objet figé. Finalement, seule la liberté d'interprétation laissée au lecteur se rapproche du domaine musical. Mais il n'en demeure pas moins que les écrivains ont recours à certaines techniques permettant de transmettre une sensation d'improvisation. Si cette notion-ci, typique du be-bop, ne peut être retranscrite telle quelle dans un texte littéraire, nous pouvons tout de même avancer l'hypothèse selon laquelle certains écrivains ont tenté de mettre en place une transposition. C'est donc le concept d'intermédialité qui nous occupe ici : comment passe-t-on du langage musical au langage littéraire ?

²⁷ « Pas de points séparant les phrases-structures déjà arbitrairement minées par la fausseté des deux points et des timides et généralement inutiles virgules — » [Traduction de Pierre Guglielmina]

²⁸ Jack Kerouac théorise lui-même ce principe dans son essai intitulé « Essentials of Spontaneous Prose ». (Kerouac, *Good Blonde & Others* 69-71)

²⁹ « La conformité au texte littéral d'une partition n'est jamais complètement exacte ; elle laisse inévitablement des espaces d'interprétation plus ou moins subjective dès que l'on sait que l'instrumentiste a besoin d'assouplir le cadre rigide de la succession régulière des notes en des phrases plus ou moins scandées, avec leurs liaisons et leurs déliaisons ou avec ce que l'on appelle, faute de mieux, leur respiration. » (Frangne 38)

Dans son étude comparatiste entre littérature et musique, Aude Locatelli a relevé plusieurs éléments littéraires caractéristiques d'une écriture imprégnée par le jazz :

Parmi les jeux rythmiques figurent notamment la recherche par les écrivains d'un « effet » swing, l'intégration d'indications de tempo et l'usage de typographies et de ponctuations atypiques, l'exploitation de la répétition et la variation, les nombreuses analepses, prolepses et autres effets de rupture. Les jeux phoniques se révèlent quant à eux dans la prédilection [...] pour l'onomatopée, les néologismes et les onomatopées ainsi que dans les fragments de prose poétique, les textes de chansons ou encore les improvisations verbales qui font de l'écriture l'instrument d'une transposition littéraire du jazz. (« Modélisation micro-structurelle de l'écriture par le jazz » 137)

Il convient donc de se pencher sur les rythmes et sonorités perceptibles dans l'œuvre de Kerouac et dans le conte cortazarien qui annonce certains passages de *Rayuela*, afin de comprendre si le jazz a eu un impact similaire sur l'écriture des deux auteurs.

Concernant l'usage de la ponctuation, nous avons mentionné précédemment les avis de Kerouac et de Cortázar qui se rejoignent. Selon leur point de vue, le recours à la ponctuation peut s'extraire des règles grammaticales trop strictes puisqu'elles ne prennent pas en compte la notion de rythme et de sonorité. C'est pourquoi l'on trouve souvent dans les romans de Kerouac mais aussi dans le conte argentin et dans *Rayuela* un peu plus tard, des passages contenant des phrases particulièrement longues et rythmées par la ponctuation ou, à l'inverse, plus courtes accentuant ainsi les ruptures. Afin d'illustrer ce phénomène chez Kerouac, citons l'exemple suivant :

But then they danced down the streets like dingedodies, and I shambled after as I've been doing all my life after people who interest me, because the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles exploding like spiders across the stars and in the middle you see the blue centerlight pop and everybody goes "Awww!"³⁰ (Kerouac, *On the Road* 7)

Cet extrait se situe au début du roman *On the Road*, lorsque Sal Paradise narre la rencontre entre Dean Moriarty et Carlo Marx. D'un point de vue rythmique, il convient de relever l'usage récurrent de la virgule qui ponctue la séquence. L'énumération qui se met en place se présente comme un flux de pensée inarrêtable, d'où l'enchaînement des propositions et les juxtapositions. À l'image du musicien de jazz jouant d'un souffle, la phrase requiert une grande

³⁰ « Mais alors qu'ils s'en allaient, dansant dans les rues comme des clochedingues, et je traînais derrière eux comme je l'ai fait toute ma vie derrière les gens qui m'intéressent, parce que les seules personnes qui existent pour moi sont les déments, ceux qui ont la démence de vivre, la démence de discourir, la démence d'être sauvés, qui veulent jouir de tout dans un seul instant, ceux qui ne savent pas bâiller ni sortir un lieu commun mais qui brûlent, qui brûlent, pareils aux fabuleux feux jaunes des chandelles romaines explosant comme des poêles à frire à travers les étoiles et, au milieu, on voit éclater le bleu du pétard central et chacun fait : "Aaaah !" » [Traduction de Jacques Houbart]

respiration de la part du lecteur. D'ailleurs, le propos du narrateur ne se termine pas vraiment et semble rester en suspens après l'interjection entre guillemets. Les répétitions (« burn ») et les variations des anaphores (« the ones who », « mad to ») contribuent à renforcer la cadence de l'extrait. L'on perçoit une sorte de gradation rythmique à partir des répétitions : les propositions sont d'abord courtes (« mad to talk » et « mad to be saved ») puis s'étirent de plus en plus (« desirous of everything at the same time » suivi de « the ones who never yawn or say a commonplace thing ») engendrant une tension rythmique et respiratoire. La répétition du verbe « burn » en rythme ternaire crée une accélération qui annonce la dernière partie de la phrase qui se clôture sur l'interjection exclamative « Awww! », laquelle provoque une rupture inattendue. D'un point de vue rythmique, nous constatons donc quatre temps fondamentaux : un premier temps correspondant au commentaire du narrateur, auquel s'ajoute ensuite le noyau central entraînant une accélération et créant un basculement vers un nouveau rythme, plus rapide, avant la chute finale matérialisée par l'interjection. Une vraie cohérence rythmique domine cet extrait, tel un phrasé musical. Ce fragment se rapproche d'ailleurs plus de la prose poétique que d'une écriture romanesque à proprement parler. En effet, l'on a l'impression d'une stase : le narrateur Sal Paradise arrête le récit et dévie sur un moment de contemplation. En plus des jeux rythmiques et sonores (répétitions, allitérations et assonances), le recours à la comparaison est systématique comme le montre l'usage, à trois reprises, de la conjonction de subordination « like ». Quant à la métaphore des « feux jaunes des chandelles romaines », elle rejoint l'idée de folie et de démence, de comportement incontrôlable et explosif. La poésie et le jazz se mêlent à la prose kerouacienne.

Sans grande surprise, l'on retrouve dans le conte cortazarrien plusieurs de ces mêmes caractéristiques. L'auteur de *Rayuela* a en effet une conscience aiguë du jeu rythmique de la langue. Comme il l'indique dans son essai « Del cuento breve y sus alrededores »

Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una *estructura de prosa*. Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable. (Cortázar, « Del cuento breve y sus alrededores » 78)

L'on comprend bien que, pour lui aussi, c'est la microstructure du texte qui entre en jeu. Il est possible de percevoir, tout au long de « El perseguidor », l'influence du jazz sur la microstructure du conte. À titre d'exemple, relevons le fragment suivant qui intervient lors d'une discussion entre Johnny Carter et Bruno :

Ríe burlonamente, mirando el Sena. Como si él no supiera procurarse la bebida y la marihuana. Empieza a explicarme que Dédé es muy buena (y del libro nada) y que lo hace por bondad, pero por suerte está el compañero Bruno (que ha escrito un libro, pero nada) y lo mejor será ir a sentarse a un café del barrio árabe, donde lo dejan a uno tranquilo siempre que se vea que pertenece un poco a la estrella llamada Ajenjo (esto lo pienso yo, estamos entrando por el lado de Saint-Sévérin [sic] y son las dos de la mañana, hora en que mi mujer suele despertarse y ensayar todo lo que me va a decir junto con el café con leche). (Cortázar, *Las armas secretas* 138-139)

Comme dans le cas de Kerouac, ce qui interpelle immédiatement, c'est la succession de deux phrases courtes et d'une phrase longue. La rupture entre les deux premières propositions est assez surprenante puisque d'un point de vue syntaxique la seconde dépend de la précédente. Cortázar a donc volontairement inséré une césure, matérialisée par une ponctuation forte. Son propos, recueilli par Eduardo Olivares en 1981, nous éclaire à ce sujet : « Une phrase ne me satisfait pas, ne répond pas à ce que je veux, tant qu'elle n'a pas ce qu'un musicien de jazz appelle le "swing", le "beat". Elle doit avoir un rythme déterminé. » (Olivares 56) La césure mentionnée précédemment résulte donc d'un choix stylistique et annonce la troisième qui se caractérise, de la même manière, par un rythme très entrecoupé. Ainsi, la première phrase, séparée en deux par une virgule, instaure un rythme saccadé, renforcé par la rupture syntaxique. L'énoncé qui suit est plus long bien que demeure une sensation d'interruption puisqu'il s'agit de la proposition subordonnée. Puis, la troisième phrase s'étire de plus en plus, les commentaires du narrateur s'accumulent. Dans cet extrait, Cortázar joue moins sur les virgules comparativement à l'extrait de Kerouac analysé précédemment. Il privilégie la succession de commentaires entre parenthèses créant ainsi des pauses et des ruptures à la fois rythmiques et visuelles au sein de l'énoncé. L'on discerne un véritable dédoublement entre les paroles de Johnny et les pensées intérieures de Bruno, le narrateur, comme s'il s'agissait d'un morceau de musique à plusieurs voix ou plusieurs instruments. Cette polyphonie instaure une alternance entre le discours indirect libre du *jazzman* et les pensées du critique musical qui sont justement visibles dans les parenthèses. Ici, c'est comme si Cortázar avait essayé de transcrire une polyphonie musicale, qui correspond à « toute musique où se font entendre simultanément plusieurs parties différentes » sachant que ces parties sont indépendantes (Larousse 791). C'est aussi ce qui semble être à l'origine de la conception du chapitre 34 de *Rayuela*, bien qu'en littérature la superposition de voix ne soit possible. En outre, l'on constate un jeu évident sur les rythmes de la phrase : la première portion est relativement courte tout comme le premier commentaire du narrateur alors que les secondes portions sont un peu plus longues ; enfin, les sections finales s'allongent de par un enchevêtrement de propositions. Les deux niveaux narratifs se répondent et s'étirent mutuellement. Les commentaires entre parenthèses s'apparentent à une sorte de leitmotiv avec variation comme le suggère la répétition autour de

« y del libro nada » et « un libro, pero nada ». Finalement, en ayant recours à des procédés qui existent en musique mais qui n'ont pas forcément le même usage qu'en littérature (polyphonie, leitmotiv³¹), Cortázar sème une confusion entre termes musicaux et termes littéraires. La frontière entre ces deux domaines artistiques tend à s'effacer.

Néanmoins, selon Aude Locatelli, Cortázar ne se contente pas de jouer sur la stylistique à proprement parler. Il essaie également, dans la microstructure de son récit, de transposer la notion d'improvisation propre au jazz. Selon elle, il choisit d'aborder cette notion sous l'angle de la parole, celle des personnages. De par leur discours parfois confus et incohérent, il tente une approche mimétique de l'improvisation jazzistique. Aude Locatelli affirme en effet que le jazz « est ainsi associé métaphoriquement, dans *El Perseguidor* de J. Cortázar aux hallucinations du musicien qui donnent lieu dans le texte à des transcriptions sous forme d'improvisations verbales. » (« Modélisation micro-structurale de l'écriture par le jazz » 158) Elle fait notamment référence au moment où Johnny évoque les champs d'urnes pleines de cendres et sortant de nulle part qu'il a cru voir lors de l'enregistrement du morceau *Amorous*. Toutefois, l'idée d'improvisation verbale est discutable. Il s'agit plutôt d'un discours dénué de sens, irrationnel, plus proche du récit d'un rêve que d'une improvisation à proprement parler. En revanche, l'on peut songer au chapitre 68 de *Rayuela*, entièrement écrit en « glíglico », langue inventée par le personnage de la Maga. Ce court extrait pourrait être rapproché d'une improvisation verbale renvoyant au jazz dans le sens où le texte repose uniquement sur des associations de sons et de rythmes, comme en musique, et non sur des sons porteurs de sens, un peu à la manière du texte qui clôt *Big Sur* de Kerouac. De fait, ce fragment mêle des vers à une transcription des bruits générés par l'océan Pacifique et repose donc sur les rythmes et les sonorités (Kerouac, *Big Sur*). Dans ces deux exemples, le degré d'improvisation reste toutefois marginal puisque l'on peut imaginer que les écrivains ont fait un choix dans les syllabes retenues afin de rendre des sensations sonores particulières (la sensualité pour le chapitre 68 de *Rayuela*, le clapotement des vagues pour *Big Sur*). Le rapport entre musique et littérature est en revanche beaucoup plus évident dans ces deux exemples, à savoir que même un lecteur qui ne serait pas familier avec le domaine musical est en mesure d'identifier ce trait. En outre, ces deux textes invitent à être mis en voix : la performance vocale renforce le côté musical des textes.

³¹ En littérature, un leitmotiv correspond à une idée qui est répétée au sein d'un discours tandis qu'en musique, il s'agit d'un thème « qui, associé par convention à une idée ou à un personnage, permet à la musique, par la manière dont il est employé et éventuellement varié, non seulement d'évoquer la présence de cette idée ou de ce personnage, mais encore d'en suggérer les transformations ou de révéler les pensées secrètes des acteurs, voire de servir de base, à la manière d'un thème de symphonie, à l'architecture d'une scène musicale. » (Larousse 565-66)

Finalement, l'on constate des éléments assez similaires en matière de rythmes, notamment le travail sur la ponctuation et sur les répétitions, entre l'extrait de *On the Road* de Kerouac et celui du « Perseguidor » de Cortázar mentionnés plus haut. Ces éléments se vérifient également dans le roman le plus célèbre de l'écrivain argentin, ouvrage dans lequel le jazz est présent dans de nombreuses scènes. En plus des multiples références aux *jazzmen*, l'on retrouve maints extraits de paroles de chansons de jazz dans *Rayuela*, renforçant le lien entre écriture et musique. À noter que les paroles de chansons surgissent principalement dans la première partie du roman et sont associées au Club du Serpent. Écouter du jazz est une manière pour les personnages de se distinguer de la partie vieillissante de la société. De fait, le jazz, dans la France des années 1950, avait principalement un public juvénile et populaire et marquait une forme de rupture avec les régimes autoritaires qui avaient traversés l'Europe dans les années 1940 :

Durant la Seconde Guerre mondiale, le jazz est interdit dans les pays sous domination de l'Allemagne nazie [...]. Les Alliés s'en servent pour leur part comme arme de guerre, par exemple avec les *V-discs* enregistrés spécialement pour soutenir le moral des GI's engagés sur le front. La situation change radicalement à la sortie du conflit : si le jazz n'est pas formellement interdit au sein du bloc soviétique, sa pratique est sévèrement contrôlée. Il servira de repère culturel pour toute une jeunesse en révolte contre les régimes de l'Est [...]. (Cugny)

Mais au-delà des paroles, du jeu sur les rythmes et des références explicites présents dans la microstructure des textes, comment les écrivains s'approprient-ils la notion de jazz dans la macrostructure de leurs œuvres ?

Au sujet de la conception textuelle, Kerouac et Cortázar semblent prendre des directions un peu différentes. Alors que l'écrivain nord-américain tente de s'approprier la notion d'improvisation en privilégiant une écriture de l'instant, résultat d'un flux continu, afin de rejoindre l'idée de création spontanée, ni préparée ni notée (É. Larousse, *Définitions*) ; Cortázar écrit de façon plus fragmentée, ce qui implique nécessairement *a posteriori* un travail d'organisation, de réarrangement, voire de réécriture.

Dans son article « Jazz America », Douglas Malcolm insiste sur le lien entre improvisation et écriture spontanée chez Kerouac :

Kerouac's conception of improvisation relies more on material support than it does on a musical vocabulary. Breathing punctuates his sentences, and the primary structure that controls his spontaneity is the physical dimensions of his writing surface. *On the Road*, for instance, was initially written on the legendary roll of paper so as to be composed in an unavoidably linear fashion.³² (Malcolm 91)

³² « La conception de l'improvisation de Kerouac repose plus sur le support matériel que sur un vocabulaire musical. La respiration rythme ses phrases, et la structure primaire qui contrôle cette spontanéité est la dimension

En mettant en avant le support d'écriture, Malcolm Douglas a une position intéressante mais limitée, puisque nous avons vu précédemment que la microstructure aussi avait son importance. Il n'en demeure pas moins que le format est essentiel chez l'écrivain nord-américain, en particulier si l'on s'attarde sur son roman le plus célèbre. Le texte, écrit sur un grand rouleau de papier, a été tapé à la machine en seulement trois semaines. Ce rouleau s'apparente à une grande respiration : l'écrivain *beat* doit se mettre en condition pour écrire d'une traite et laisser place à la spontanéité et à l'improvisation afin d'éviter les ruptures. L'on retrouve un processus assez similaire pour la rédaction de *The Subterraneans*, écrit en trois jours seulement. L'objectif n'est donc pas de proposer une écriture travaillée, corrigée et perfectionnée mais plutôt d'offrir une écriture empreinte de sincérité, que seule la spontanéité pourrait atteindre.

Clément Moisan indique à ce propos qu'il s'agissait pour Kerouac de « ne jamais commencer par une idée préconçue et surtout de ne pas revenir en arrière pour se donner le mal, non nécessaire, de réécrire et ainsi de trahir le flot initial dans sa nudité et sa vérité premières. »³³ (Moisan 115) Par conséquent, il s'agit pour l'auteur de *On the Road* de s'extraire des règles strictes auxquelles devait répondre la littérature de l'époque : « I got sick and tired of the conventional English sentence [...], I couldn't express myself through that form any more. »³⁴ (Kerouac, *Good Blonde & Others* 145) Il cherche à atteindre un langage autre, un langage qui ne répondrait pas à des règles ou conventions mais qui résulterait de l'expérience et de la sensation, un langage littéraire qui se voudrait à l'image du langage musical proposé par le jazz des années 1940 et 1950. Ainsi, la plupart de ses romans, et en particulier *On the Road*, sont conçus comme une sorte de long monologue qui « donnera lieu à un flot continu, comme dans l'improvisation de jazz, précisément. L'auteur doit se laisser aller au gré de ses émotions, de ses souvenirs [...]. Car rien ne doit interrompre le débit. » (Moisan 120)

Ce flux ininterrompu, qui était pour Kerouac une façon de transposer l'improvisation de jazz, est à mettre en lien avec la rapidité avec laquelle il écrivait et avec le support particulier, le long rouleau de papier, destiné à la rédaction de *On the Road*. Il y a quelque chose de très impulsif dans cette approche, qui peut aussi être associée à la vie biographique de l'artiste et à sa consommation de drogues et d'alcools. Le recours à ces substances lui permettait en effet d'atteindre un état d'excitation suffisant pour ne pas interrompre le processus d'écriture.

physique de son support d'écriture. *Sur la Route*, par exemple, a initialement été écrit sur un rouleau de papier légendaire afin d'être composé d'une façon inévitablement linéaire. » [Traduction libre]

³³ Cette affirmation ne se vérifie pas strictement dans le cas de *On the Road* puisque Kerouac sera amené à retravailler son roman en coupant certains passages et en modifiant le nom de ses personnages par exemple. Le propos de Clément Moiseau renvoie plus à l'idée théorique que ce faisait Kerouac qu'à une réalité concrète.

³⁴ « j'en ai franchement marre de la phrase anglaise conventionnelle [...], il ne m'était plus possible de m'exprimer dans cette forme. » [Traduction de Pierre Guglielmina]

En parallèle, ces impulsions peuvent être assimilées aux notions de rythme et de pulsation : Kerouac réussit à insuffler une dimension musicale dans son œuvre en la combinant profondément au principe de respiration. D'ailleurs, le bruit des touches de la machine à écrire a contribué à créer une rythmique pour Kerouac lors de la rédaction du roman. Pour conclure, reprenons la synthèse de Juliette Salles, Frédéric Jover et Dominique Pringuey sur l'association entre littérature et jazz chez Kerouac :

En effet, sur la route la pulse est le maître mot. Et au travers de son écriture, Kerouac ambitionne de reproduire les intonations d'un morceau de jazz, il définit lui-même son style comme un style « sténographique » qui tente de s'approcher d'une forme d'expression pure au plus proche de l'expérience. Cette recherche touche à son but au travers d'une écriture ininterrompue de prose spontanée qui définit l'Instant Littérature, la création d'une prosodie bop [...] en laissant libre court à l'improvisation sur un tempo souvent rapide. (Salles et al. 889)

En revanche, Cortázar se distingue par une approche assez divergente puisqu'il entreprend un travail méticuleux sur ses textes pour que les phrases soient parfaitement équilibrées et sonnent comme il l'entend : « Pero como un relato no es una carta, la historia de Charlie Parker va a exigirle un trabajo terrible. Un mes más tarde ha escrito diversos fragmentos, pero todavía le falta la verdadera unidad, la pieza que se coloca en medio del puzzle y da sentido a todo. » (Dalmau 270) Il y a donc moins de spontanéité mais une vraie recherche de fond et de forme. De la même manière, l'auteur du conte « El perseguidor » raconte au sujet de *Rayuela* : « En el momento de armar el libro, o sea de sentarme a la máquina para pasarlo en limpio después de haberlo revisado, me dije: ¿Qué hago ahora? ¿Cuál va a ser la estructura de este libro? » (Cortázar, *Clases de literatura* 207) L'on comprend donc qu'il y a eu un travail d'organisation et de correction relativement poussé en comparaison avec l'écriture d'un seul jet du rouleau original de *On the Road* par exemple³⁵. Si chez les deux écrivains il y a tentative de transposer le jazz vers la littérature, et si certains mécanismes se recourent dans la microstructure textuelle comme on l'a vu précédemment (répétitions, ponctuation, césures...), leur façon d'aborder la macrostructure de leurs textes diffère. De fait, il faut prendre en compte l'évolution de Cortázar en tant qu'écrivain. En effet, il n'hésite pas à signaler qu'avant l'écriture de son texte « El perseguidor », ce qui l'intéressait c'était la structure du conte, ses éléments esthétiques et sa combinatoire (Cortázar, *Clases de literatura* 19). Si l'intérêt pour les rythmes et l'organisation syntaxique était déjà bien présent, demeure peu de place pour la spontanéité et l'improvisation. La structure générale de ses contes répond à un schéma précis, et cher à l'écrivain argentin, qui

³⁵ Il convient de préciser que la première publication de *On the Road* ne correspond pas au rouleau original puisque Kerouac a été obligé de faire de nombreuses coupes et corrections pour pouvoir être édité. Nous reviendrons plus en détails sur ce point dans le chapitre qui inaugure la deuxième partie de ce travail de recherche.

a lui-même écrit plusieurs essais à ce sujet.³⁶ Mais si la forme du conte laisse peu de place à l'improvisation et à la spontanéité, elle laisse tout de même une place importante à l'oralité. Le conte s'inscrit en effet dans la tradition orale du fait de sa brièveté et invite à être mis en voix. Chaque lecture oralisée peut donc devenir une sorte de performance musicale.

Soulignons toutefois que le roman, et en particulier *Rayuela*, est un genre plus souple que le conte et semble plus propice à recevoir une forme d'improvisation. En prenant en compte la macrostructure du livre, les deux lectures qui sont proposées permettent au lecteur d'improviser et de faire le choix entre une lecture linéaire et une lecture entrecoupée. En outre, les chapitres, selon la seconde lecture, s'entremêlent : les chapitres 1 à 56 constituent la ligne directrice à laquelle s'agglomèrent des sortes d'« improvisations ». C'est, du moins, la sensation que peut avoir le lecteur. Il est évident que la notion d'improvisation peut être discutée ici puisque Cortázar a organisé les chapitres de façon réfléchie et non au hasard malgré ce qu'il semble affirmer dans les *Clases de literatura* de Berkeley (Cortázar, *Clases de literatura* 208-209) et nous y reviendrons.³⁷ Finalement, une véritable lecture improvisée serait celle selon laquelle le lecteur enchaîne les chapitres au hasard, en s'affranchissant du « Tablero de dirección ».

Si Kerouac et Cortázar ont des approches différentes dans la macrostructure de leurs textes, il n'en demeure pas moins qu'il existe des points communs entre leurs œuvres. Nous l'avons mentionné précédemment, l'écrivain argentin rédige plutôt de manière fragmentée alors que Kerouac privilégie une écriture résultant d'un flux ininterrompu. Toutefois, cela n'empêche pas Cortázar d'écrire avec spontanéité. Il mentionne par exemple la rédaction de certains passages de son roman le plus célèbre :

Entre el año 52 y el 55 o 56 no escribí nada más que cuentos pero en distintas circunstancias y en distintos lugares iba llenando páginas con instantáneas, recuerdos de cosas, invenciones a veces, todo muy calcado de mi experiencia cotidiana en la ciudad, en Francia, en París concretamente. No tenía la menor idea de que alguna vez esos papeles iban a formar parte de un libro: se iban quedando como quedan todos nuestros papeles cuando se nos cruza algo por la cabeza y nos gusta con frecuencia anotarlo y lo guardamos no sabemos bien por qué, pero ahí queda. Esos papeles se fueron acumulando y no los releí. (Cortázar, *Clases de literatura* 204-205)

Ou encore :

yo no los conocía, para mí era una cosa completamente vaga y sin embargo escribí de un solo tirón este capítulo; le llamo capítulo ahora, pero en ese momento ni siquiera era un capítulo, era un texto muy largo que cuando lo terminé sentí que exigía una continuación. (Cortázar, *Clases de literatura* 206)

³⁶ L'on pense ici à « Del cuento breve y sus alrededores » ou encore à « Algunos aspectos del cuento ».

³⁷ La structure du roman sera traitée plus en profondeur dans la seconde partie de ce travail de recherche.

Certains extraits de l'œuvre cortazarienne sont donc le fruit d'une écriture spontanée, voisine de ce qu'entendait Kerouac. Si la structure de *Rayuela* diffère fondamentalement de celle de *On the Road*, le processus d'écriture en lui-même demeure assez proche : chacun des écrivains privilégie, à sa manière, une écriture de l'instant. Celle-ci est en revanche combinée à un travail de réorganisation *a posteriori* chez Cortázar.

Nous avons donc pu observer en quoi le jazz a eu une influence significative sur l'écriture de Kerouac et de Cortázar dans « El perseguidor » et, plus brièvement, dans *Rayuela*. Si leurs approches ne sont pas identiques, le résultat final, comme on le constate au travers des analyses des microstructures, nous montre que les écrivains se sont concentrés sur les mêmes éléments : les rythmes sont mis en place grâce à un usage spécifique de la ponctuation et grâce à un phénomène de répétitions et de variations permettant de créer une mélodie. Le jazz n'est alors pas uniquement une thématique centrale dans ces œuvres mais bien un constituant même de l'écriture, raison pour laquelle l'écriture jazzistique n'est pas seulement présente lors de scènes de concerts. En outre, les similitudes avec la *Beat Generation* ne s'arrêtent pas là : le personnage même de Johnny Carter, son environnement et ses excès rappellent certains éléments symptomatiques de la génération d'écrivains des années 1950 aux États-Unis.

3) Le personnage de Johnny Carter : un ancrage beat

Bien que Julio Cortázar s'inspire en partie de la vie réelle de Charlie Parker pour le personnage principal de son conte « El perseguidor » (Borello), plusieurs éléments renvoient à certains motifs littéraires très utilisés par la *Beat Generation*. L'angle anecdotique sous lequel l'écrivain argentin met en avant le personnage de Johnny Carter lui permet d'aborder de nombreux excès (drogue, alcool, sexe) lesquels font partie des topiques de la littérature *beat*³⁸. En outre, comme pour le personnage d'Horacio Oliveira dans *Rayuela*, l'on découvre un personnage relativement ordinaire, qui ne répond pas aux idéaux traditionnels d'un personnage principal : il incarne plutôt une sorte d'antihéros, comme c'est le cas dans les œuvres de la *Beat Generation*. Le lieu même où Johnny Carter évolue, à savoir la capitale française, interpelle... En effet, bien que la *Beat Generation* soit née aux États-Unis, Paris a joué un rôle fondamental pour ces écrivains. À cause de la censure, nombreux sont les artistes qui sont arrivés en France pour se faire

³⁸ Nous reviendrons plus en détails sur ce point dans le chapitre 3.

publier³⁹. Mais il faut aussi prendre en compte l'attraction qu'exerce Paris sur les écrivains puisqu'elle était alors considérée comme la capitale culturelle du monde occidental. Les écrivains *beat* avaient en outre une très bonne connaissance de la littérature française : dans plusieurs de ses romans Kerouac mentionne Proust ou Céline et Lawrence Ferlinghetti a, par ailleurs, mené une thèse à la Sorbonne sur Jacques Prévert à la fin des années 1940 (Ferlinghetti, *La vie vagabonde*). Kerouac était également attaché à ce pays pour des raisons plus personnelles : l'origine de ses ancêtres. Ces divers paramètres permettent d'expliquer en partie les nombreux séjours effectués par les écrivains de la *Beat Generation* en France, et plus particulièrement à Paris dès la fin des années 1950.

Au cours de l'an 1957, Gregory Corso, puis Allen Ginsberg et son compagnon Peter Orlovsky s'installent au Beat Hotel, situé au 9 rue Gît-le-Cœur (Morgan, *The Beats Abroad*). Jack Kerouac et Alan Ansen leur rendront visite durant le mois de mars de la même année (Starer, *Chronologie des écrivains beats jusqu'en 1969*). Si l'on s'attarde sur ces informations, c'est justement parce que la rue Gît-le-Cœur est mentionnée explicitement dans « El perseguidor » tout comme dans *Rayuela*. De surcroît, la description du lieu de vie de Johnny Carter qui inaugure le conte cortazarien ressemble beaucoup à ce qu'était le Beat Hotel durant les années 1950 :

Desde hace unos días Johnny y Dédéé viven en un hotel de la rue Lagrange, en una pieza del cuarto piso. Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias; la ventana da a un patio casi negro, y a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara. (Cortázar, *Las armas secretas* 85)

Si, dans cet extrait, il ne s'agit pas d'un hôtel de la rue Gît-le-Cœur (bien que la rue Lagrange se situe à seulement quelques minutes à pied de celle-ci), la description de la chambre permet malgré tout d'établir un parallèle. En effet, Barry Miles, dans son ouvrage consacré au Beat Hotel, indique qu'il s'agissait d'un établissement peu dispendieux, en conséquence de quoi les chambres étaient modestement équipées : « This was a class 13 hotel, the lowest on the scale, which meant it had to meet the minimum legal health and safety requirements and that was all. »⁴⁰ (Miles, *The Beat Hotel* 12) En outre, les pièces étaient particulièrement sombres, comme c'est le cas de la chambre de Johnny Carter dans le conte cortazarien : « The forty-two room shad no carpets or telephones. Some were very dark, as their windows looked out onto the stairwell inside the building and so received only indirect lighting from the grimy landing

³⁹ Le rôle de la capitale française dans la diffusion des œuvres de la *Beat Generation* sera étudié dans la troisième partie de la thèse.

⁴⁰ « Il s'agissait d'un hôtel malfamé, le plus bas de l'échelle, ce qui signifiait trouver le minimum légal en matière de santé et de sécurité, et c'était tout. » [Traduction libre]

windows. »⁴¹ (Miles, *The Beat Hotel* 13) De même, le personnage principal du texte « El perseguidor » ne dispose pas du téléphone dans sa chambre puisque l'on apprend que les appels téléphoniques peuvent être passés uniquement depuis l'accueil de l'hôtel : « Si quieres yo telefonaré al salir, así Dédée no tiene que bajar. » (Cortázar, *Las armas secretas* 89) L'on apprend également par Barry Miles que l'hôtel de la rue Gît-le-Cœur accueillait assez régulièrement des musiciens de jazz : « Among the whores, jazz musicians, and artists' models were characters [...] who could barely squeeze through the narrow corridors [...]. »⁴² (Miles, *The Beat Hotel* 16) Ces différents éléments posent donc un cadre particulier qui, certes, peut renvoyer de manière générale à la bohème parisienne, mais qui peut aussi être plus spécifiquement associé à la *Beat Generation*.

Quant à la mention explicite de la rue Gît-le-Cœur au sein du conte cortazarien, elle surgit lors des flâneries parisiennes de Bruno et Johnny. Ils semblent déambuler au hasard le long des quais⁴³, un peu à la manière d'Horacio Oliveira dans *Rayuela*. Et la Seine, métaphore du temps qui passe mais également du chemin à parcourir avec les ponts qui la traversent, les conduit tout droit vers la rue où se trouvait le Beat Hotel : « Al final nos sentamos sobre el pretil, frente a la rue Gît-le-Cœur y fumamos otro cigarillo porque la noche es magnífica y dentro de un rato el tabaco nos obligará a beber cerveza en un café y esto nos gusta por anticipado a Johnny y a mí. » (Cortázar, *Las armas secretas* 135) Il y a donc une sorte d'attraction inconsciente vers cette zone géographique emblématique de la *Beat Generation*. D'ailleurs, le commentaire du narrateur au sujet du tabac, puis de la bière, débouche progressivement sur les excès de Johnny Carter. Dans le conte cortazarien, c'est un personnage alcoolique et drogué, comme la plupart des personnages que l'on trouve dans les romans *beat*.

Ainsi, l'entièreté du texte « El perseguidor » se construit sous le prisme de Johnny Carter, ce qui implique la notion de marge, au sens d'écart par rapport à ce qui est habituellement admis dans la société. Si le narrateur évoque aussi certaines performances du protagoniste (l'on songe à l'enregistrement du morceau *Amorous*), il se concentre surtout sur les côtés plus sombres et anecdotiques du personnage. Tout comme dans *Rayuela* et dans nombre d'œuvres *beat*⁴⁴, c'est une véritable écriture des marges qui se met en place au fil des pages : Johnny ne cesse de boire de l'alcool et Bruno découvre avec stupeur qu'il consomme de la marijuana très régulièrement,

⁴¹ « Les quarante-deux chambres ne disposaient ni de tapis, ni de téléphones. Certaines d'entre elles étaient très sombres puisque leurs fenêtres donnaient sur une cage d'escalier à l'intérieur du bâtiment et recevaient ainsi la lumière indirecte des fenêtres crasseuses du palier. » [Traduction libre]

⁴² « Parmi les prostituées, les musiciens de jazz et les modèles des artistes étaient des personnages [...] qui pouvaient à peine tenir dans les étroits couloirs [...]. » [Traduction libre]

⁴³ « Fumamos Gauloises, nos dejamos ir hacia el río [...]. » (Cortázar, *Las armas secretas* 135)

⁴⁴ Nous reviendrons de manière détaillée sur ce point dans le chapitre 3 de cette première partie.

ce qui explique son comportement parfois inadapté, comme lorsqu'il reçoit son ami alors qu'il est complètement nu⁴⁵ (Cortázar, *Las armas secretas* 99) ou bien lorsqu'il met le feu à sa chambre et déambule, dévêtu, dans les couloirs de l'hôtel. (Cortázar, *Las armas secretas* 115) En outre, le lecteur comprend qu'il enchaîne les relations sexuelles avec un certain nombre de partenaires : Dédée, Tica, Lan, Baby... Ces différents excès (alcool, drogue, sexe) posent une atmosphère singulière que Cortázar développera plus encore dans son roman publié en 1963.

La plupart des récits rattachés au personnage de Johnny Carter peuvent être assimilés à des hallucinations ou à des délires : « Lo más que he alcanzado a saber es que Johnny está delirando y que tiene adentro bastante marihuana como para enloquecer a diez personas. » (Cortázar, *Las armas secretas* 115) Tout d'abord, le récit de la perte de son saxophone dans le métro dresse le portrait d'un personnage décalé. Alors que la situation pourrait être relativement grave pour Johnny en tant que musicien (il a perdu son instrument de travail), sa réaction est tout autre : « Pero Johnny ha empezado a reírse como hace él, con una risa más atrás de los dientes y de los labios. » (Cortázar, *Las armas secretas* 86-87) La description de son rire semble venir du fond de la gorge, du fond de son être, voire de son âme. Ce rire donne la sensation d'être surhumain et instaure un climat d'étrangeté dans le récit.

Toutefois, il est important de noter que ce conte, contrairement à ceux que l'on peut trouver dans *Bestiario* ou encore *Final del juego* par exemple, se distingue par l'absence d'atmosphère fantastique. Lorsque Johnny Carter est confronté à des situations insolites, ce sont des hallucinations qui sont intégrées au récit et non des situations fantastiques à proprement parler. C'est pourquoi l'on peut rapprocher ce conte de la littérature *beat* dont les œuvres se caractérisent souvent par un ancrage réaliste accompagné d'épisodes incohérents (hallucinatoires), résultat d'une consommation excessive de drogues et d'alcools de la part des personnages. L'on peut notamment penser au moment où, dans *On the Road*, Neal Cassady raconte à Sal ses expériences hallucinatoires qu'il nomme « green tea visions » (Kerouac, *On the Road* 167) ; ou encore à *Naked Lunch* de William Burroughs, récit profondément déstructuré afin de transcrire la modification de la conscience liée à l'absorption de substances illicites. À ce sujet, Michaël La Chance ajoute : « La littérature des stupéfiants permet d'explorer les états de conscience modifiés, mais aussi elle révèle l'enveloppe des tensions qui nous habitent. La conscience modifiée permet de dresser un portrait de l'homme ordinaire

⁴⁵ Bien que cet épisode s'inspire d'un élément biographique de la vie de Charlie Parker (Borello 578), l'on peut également songer à certaines photographies d'Allen Ginsberg, notamment celles où il se met en scène complètement nu, seul ou avec Gregory Corso.

perturbé dans ses habitudes par des intensités nouvelles. » (La Chance 30) Ce commentaire est, dans une certaine mesure, applicable au conte cortazarien. De fait, même si Cortázar n'a pas écrit le conte sous l'emprise de psychotropes, les angoisses de son personnage Johnny Carter lui sont souvent révélées après avoir fumé de la marijuana. L'on découvre ainsi peu à peu un personnage particulièrement angoissé et obsédé par la notion de temps. Cette préoccupation n'est pas anormale si on l'associe à la marijuana. En effet, s'agissant d'une substance psychoactive, elle a pour conséquence de modifier la perception que se fait le consommateur de son environnement, et en particulier la perception des notions d'espace et de temps. Ces distorsions ont, chez Johnny Carter, la conséquence de faire remonter son angoisse du temps qui passe et donc de la mort. À titre d'exemple, citons le passage où Johnny raconte à Bruno son expérience temporelle dans le métro. Dans un premier temps, il insiste sur l'idée d'élasticité : « Todo es elástico, chico. Las cosas que parecen duras tienen una elasticidad... » (Cortázar, *Las armas secretas* 94) Il applique sa remarque aux objets et à la matière. Mais très vite, le lecteur comprend que cette distorsion de la réalité débouche sur une dilatation du temps : alors que l'intervalle entre chaque station de métro est très court, Johnny a l'impression que ses pensées se bousculent et se multiplient, en d'autres termes, que tout ce à quoi il pense nécessite un laps de temps plus grand que celui réellement passé dans le métro : « Si me pongo a contarte todo lo que vi no lo vas a creer porque tendría para rato. » (Cortázar, *Las armas secretas* 96) C'est ainsi que cette réflexion sur le temps qui passe dérive sur la question de la vie et de la mort, sur la quête de l'éternité :

—Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana... (Cortázar, *Las armas secretas* 98)

La gradation ascendante des expressions temporelles (« un minuto y medio », « cientos de años », « mil veces más ») révèle l'aspect obsessionnel de la situation : Johnny veut toujours plus de temps, ce qui explique d'ailleurs le recours aux hyperboles. Miguel Dalmau affirme à ce sujet : « Esta es la clave que busca el perseguidor: la eternidad del instante. » (Dalmau 301) Se dessine alors peu à peu un rapprochement entre l'angoisse de Johnny Carter et la quête spirituelle d'Horacio Oliveira dans *Rayuela* que l'on peut mettre en lien avec les références au bouddhisme qui surgissent tout au long du roman. Là encore, ces questionnements sur les notions de temps, d'éternité et de spiritualité ont été cruciales pour les écrivains de la *Beat Generation*. Dans *On the Road*, Sal Paradise se met en quête de sens et d'absolu. S'il part sur la route, c'est pour fuir les commodités du mode de vie américain afin de mener des expériences

personnelles qui ne sont pas dictées par des lois et qui, peut-être, pourraient lui permettre d'atteindre un autre pan de la réalité. La dimension spirituelle est plus forte encore dans *The Dharma Bums* qui se distingue par l'omniprésence du bouddhisme. Songeons aussi au texte *The Scripture of the Golden Eternity*, publié en 1960, qui se présente comme une sorte de succession de méditations et comme une approche momentanée de l'absolu : « The “golden” came from the sun in my eyelids, and the “eternity” from my sudden instant realization as I woke up that I had just been where it all came from and where it was all returning, the everlasting [...]. »⁴⁶ (Kerouac, *The Scripture of the Golden Eternity* 60) Toutefois, les moments d'illuminations restent fugaces et éphémères tout comme c'est le cas pour Johnny Carter dans « El perseguidor » (et pour Horacio Oliveira dans *Rayuela*) : « Pero en todo caso “El perseguidor” es la historia de un visionario incapaz de adaptarse al mundo y cuyo único objetivo es penetrar en el misterio. Estimulado por las drogas, se adentra en las sombras de la mente en persecución de algo que siempre se desvanece. » (Dalmau 301)

Finallement, le côté avant-gardiste du personnage de Johnny Carter a de nombreux points communs avec la philosophie *beat* proposée par Kerouac :

En la vida de Johnny la sexualidad, las drogas, el deambular urbano y suburbano... todo ello formaba parte de una dinámica exploratoria que se situaba al mismo nivel de la creación espontánea o la improvisación musical. Todos esos ámbitos de la experiencia constituían, pues, diferentes dimensiones de experimentación con el cuerpo, los sentidos, los límites de la realidad y el lenguaje. Es por ello que la vertiente vanguardista de Johnny no podía desvincularse de los otros ámbitos de su experiencia vital: su revolución artística era, pues, una consecuencia de su exploración vital. (Peris Blanes 77)

Chez les écrivains de la *Beat Generation*, les expériences liées à la consommation de drogues et alcools tout comme les expériences sexuelles sont une façon d'explorer le potentiel et les limites du monde et de l'être humain. La route devient ainsi chez Kerouac une sorte de métaphore filée symbolisant ces explorations. Si dans « El perseguidor », la « dynamique exploratoire » du personnage se reflète à la fois dans ses excès et dans son art, à savoir la musique jazz ; dans les œuvres *beat*, on la retrouve dans des excès similaires et dans l'écriture même (comme on l'a vu précédemment), les écrivains étant en quête d'un langage plus authentique. De grandes similitudes à la fois formelles et thématiques unissent donc « El perseguidor » et la *Beat Generation*. Ces mêmes éléments communs sont repris par Cortázar dans *Rayuela* et y sont même encore plus développés. Si l'on ne trouve pas de référence explicite à la *Beat Generation* dans « El perseguidor » (à l'exception de la rue Gît-le-Cœur), il

⁴⁶ « Ce qui était “d’or” venait du soleil dans mes paupières, et l’“éternité”, de ma soudaine et immédiate prise de conscience, tandis que je me réveillais, que je venais d’être là d’où tout vient et où tout retourne, le permanent [...]. » [Traduction de Philippe Mikriammos]

en va autrement pour le roman de 1963. C'est pourquoi il semble essentiel de revenir sur les références explicites et la génétique textuelle de *Rayuela* afin de déterminer quels éléments concrets nous permettent d'établir des ponts avec différentes œuvres de la *Beat Generation*.

Chapitre 2. De la transtextualité à la génétique du texte : la Beat Generation aux origines de *Rayuela*

Travailler sur « El perseguidor » a permis d'établir des premiers liens entre Cortázar et la *Beat Generation*. Il convient à présent de se pencher sur le reste du dossier génétique du roman. Afin d'aborder la théorie de la génétique textuelle, nous nous appuyerons sur deux ouvrages majeurs : *La Génétique des textes* de Pierre-Marc de Biasi et *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes* d'Almuth Grésillon. Il s'agira notamment d'étudier les notes que Cortázar a laissées dans son tapuscrit et dans le *Cuaderno de bitácora*. En complément, les données de sa bibliothèque peuvent également apporter un regard nouveau sur la période d'écriture de *Rayuela*.

C'est seulement après l'examen préalable de ces documents que nous pourrions repérer les indices textuels renvoyant au monde de la *Beat Generation* dans la version définitive du roman cortazarien. À partir de ce repérage, il conviendra d'analyser les références, de les définir et les hiérarchiser en s'appuyant sur les définitions que proposent Gérard Genette dans *Palimpsestes* et Antoine Compagnon dans *La Seconde main*. En effet, Genette caractérise le terme de transtextualité de « transcendance textuelle du texte », qu'il définit comme « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette 7). Il est donc intéressant de s'appuyer sur ce concept qui complète et dépasse la notion d'intertextualité théorisée par Julia Kristeva dans *Semiotiké, recherches pour une sémanalyse*. De fait, Genette évoque cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, le paratexte, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Dans notre étude, il conviendra évidemment de se pencher sur l'intertextualité existante entre *Rayuela* et les textes de la *Beat Generation*, mais pas seulement. Le paratexte, notamment les notes que Cortázar a laissées dans les livres de sa bibliothèque, sera également utile pour établir des ponts entre les différentes œuvres. Quant à Antoine Compagnon, il analyse le concept de citation à plusieurs niveaux : phénoménologique, sémiologique, généalogique et tératologique. Ce sont principalement ses analyses phénoménologiques et sémiologiques qui nous intéressent ici : la citation est un fait de langage qui peut avoir une pluralité de sens et qui répond à une typologie spécifique. Les références intertextuelles seront analysées avec précision afin d'en comprendre le sens et la fonction dans le texte de Cortázar.

Dans un premier temps, nous étudierons la génétique textuelle du roman de Cortázar, c'est-à-dire les textes ayant précédé la version définitive du roman, en particulier le tapuscrit d'Austin et le *Cuaderno de bitácora*. De même, l'on se penchera sur la bibliothèque de Cortázar afin

d'avoir une vision plus large de ses connaissances sur la *Beat Generation* et de confirmer ou d'infirmer les hypothèses qui auront été précédemment établies. Puis, nous nous intéresserons plus particulièrement aux références intertextuelles qui unissent *Rayuela* au monde littéraire de la *Beat Generation*.

1) Palimpseste ou génétique textuelle : de la bibliothèque de Cortázar aux avant-textes de Rayuela

Afin de mieux appréhender le roman de Cortázar, il semble judicieux de prendre appui sur le dossier génétique de l'œuvre, en se basant sur la définition qu'en donne Almuth Grésillon, à savoir « un ensemble constitué par les documents écrits que l'on peut attribuer dans l'après-coup à un projet d'écriture déterminé dont il importe peu qu'il ait abouti ou non à un texte publié. » (Grésillon, *Éléments de critique génétique* 109) Nous examinerons donc à la fois la genèse interne de *Rayuela*, tel un palimpseste, en nous référant au *Cuaderno de bitácora* et au tapuscrit qui se trouve désormais dans les archives de l'Université d'Austin ; et la genèse externe, qui comprend quelques lettres de Cortázar ainsi que certains livres annotés de sa bibliothèque. Ces deux types de genèses sont définies par Almuth Grésillon dans son ouvrage intitulé *Éléments de critique génétique* et nous permettent de distinguer les avant-textes de *Rayuela* de tout autre type de document qui pourrait également éclairer la genèse de l'œuvre. La chercheuse précise :

[...] il ne s'agit point d'étendre la notion de genèse jusqu'à vouloir lui faire embrasser toute l'archéologie du savoir ; quand nous parlons de documents de genèse externe, nous désignons simplement des documents dont il est prouvé qu'ils sont de la main ou de la bouche de l'auteur ou que l'auteur les a lus, regardés ou entendus, proférés, ou, enfin, qu'ils constituent des témoignages de tiers, produits dans le contexte de l'écriture d'une œuvre déterminée. (Grésillon, *Éléments de critique génétique* 101)

Depuis 1993, et grâce au don d'Aurora Bernárdez, il est possible d'avoir accès aux œuvres présentes dans la bibliothèque de Julio Cortázar à la Fundación Juan March de Madrid. La collection contient les livres dont disposait l'auteur de *Rayuela* dans son appartement situé au 4 rue Martel à Paris. Grâce à ce legs, l'on peut appréhender l'univers culturel dans lequel baignait l'écrivain argentin et ainsi revenir sur tout un pan du contexte d'écriture de *Rayuela* qui a été laissé de côté par la critique. À l'aide de ces éléments, il est concevable d'établir avec précisions des liens entre le roman de Cortázar et les recueils de poèmes ou romans qu'il a lus durant la période d'écriture de celui-ci et qui ont pu avoir un impact formel, thématique, narratif, philosophique, sur son élaboration.

Parcourir la bibliothèque de Cortázar nous permet de constater la présence de nombreux écrivains *beat* tels Alan Ansen (*Disorderly Houses*), William S. Burroughs (*The Soft Machine, Junkie*), Gregory Corso (*The Happy Birthday of Death, Gasoline*), Allen Ginsberg (*Iron Horse, Indian Journals*), Jack Kerouac (*Visiones de Cody, The Dharma Bums*), Philip Lamantia (*Selected Poems : 1943-1966*), Gary Snyder (*Regarding Wave, The Back Country, Myths & Texts*). En outre, l'on retrouve un recueil de poèmes intitulé *Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg*. À ces auteurs, s'ajoutent les œuvres de Lawrence Ferlinghetti qui, malgré tout, fait partie du monde *beat* : *Pictures of the Gone World* (en double exemplaire), *Un regard sur le monde, The Secret Meaning of Things, Routines, Her, A Coney Island of the Mind*. Par ailleurs, l'on distingue un exemplaire de la revue *El Corno Emplumado : revista de la ciudad de México* de Sergio Mondragón et Margaret Randall. La présence de cette revue dans la bibliothèque de Cortázar n'est pas anodine puisqu'elle avait un lien direct avec la *Beat Generation* comme l'indique Bill Morgan dans *The Beats Abroad* :

One of the first periodicals to appear in Latin America that focused on the Beat Generation was *El Corno Emplumado*, a magazine edited by Margaret Randall and Sergio Mondragón. This bilingual publication featured the work of Ginsberg, Ferlinghetti, Creeley, Snyder, and many others, from 1962 through 1969.⁴⁷ (Morgan, *The Beats Abroad* 243)

De plus, l'on peut souligner la présence de deux ouvrages singuliers : d'une part, l'anthologie *The New Writing in the USA*, d'autre part l'exemplaire de *Jargon 31: 14 poets, 1 artist: New York, December 12-14, 1958*. Le premier recueil contient les écrits d'un grand nombre d'écrivains relevant du monde *beat* :

- un extrait de *The Naked Lunch* de William S. Burroughs,
- les poèmes « Friend » et « Death of the American Indian's God » de Gregory Corso,
- le poème « Overpopulation » de Lawrence Ferlinghetti,
- les poèmes « The Change » et « Kral Majales » d'Allen Ginsberg,
- le poème « Crow Jane » et un extrait de la pièce de théâtre « Dutchman » de LeRoi Jones (qui était en lien étroit avec les écrivains de la *Beat Generation* et les a publiés à travers sa maison d'édition Totem Press avant de fonder le Black Arts Movement),
- un extrait du roman « Before the Road » de Jack Kerouac,
- les poèmes « My Father Died This Spring » et « The Hunt in the Wood : Paolo Ucello » de Joanne Kyger,

⁴⁷ « L'un des premiers périodiques à apparaître en Amérique latine qui se concentrait sur la Beat Generation était *El Corno Emplumado*, un magazine édité par Margaret Randall et Sergio Mondragón. Cette publication bilingue promouvait le travail de Ginsberg, Ferlinghetti, Creeley, Snyder, et bien d'autres, entre 1962 et 1969. » [Traduction libre]

-les poèmes « Peyote Poem, Part I » et « The Child » et l'extrait « Suicide and Death » de Michael McClure,

-les poèmes « Bubbs Creek Haircut » et « Through the Smoke Hole » de Gary Snyder,

-« Hermit Poems » de Lew Welch, les poèmes « Delights of Winter at the Shore » et « To the Muse » de Philip Whalen.

Comme le précise la préface de l'ouvrage, il s'agit d'une compilation des écrivains ayant écrit après la Seconde Guerre mondiale, donc à la fin des années 1950 et durant les années 1960. Il ne s'agit pas d'une anthologie *beat* à proprement parler car l'ouvrage contient des écrits de divers mouvements littéraires, même si ceux-ci sont intrinsèquement liés les uns aux autres :

They are first encountered as members of separate communities of writers and painters in Berkeley and San Francisco, at Black Mountain College in North Carolina, and in New York City and Boston, where their work becomes known through public readings, and where they join forces with others to found little theatres and art galleries, publish literary magazines and set up small presses.⁴⁸ (Allen Donald Merriam et Creeley Robert 9)

L'émergence des lectures publiques est à mettre en lien avec le succès des lectures de la Six Gallery en 1955 et notamment avec la lecture du poème « Howl » d'Allen Ginsberg. Comme l'indique Abigail Lang dans son article « *Howl* ou la renaissance de la lecture publique », après le succès évoqué précédemment, les lectures publiques se sont multipliées notamment dans les cafés et bars de North Beach de San Francisco et dans le quartier Lower East Side de New York.

Le second livre (*Jargon 31*), quant à lui, correspond à un fac-similé de quatorze poèmes illustrés, le troisième étant un poème d'Allen Ginsberg. Cet ouvrage est intéressant puisque la dédicace qu'il comporte nous apprend qu'il a été offert à Julio Cortázar par le poète américain Paul Blackburn, lequel était aussi l'un des traducteurs de l'Argentin. Les deux hommes avaient donc une relation privilégiée et particulièrement riche d'un point de vue culturel et littéraire comme le suggèrent certaines lettres de leur correspondance mais également le texte « Uno de tantos días en Saignon » présent dans *Último Round*. (Cortázar, *Último Round*) À titre d'exemple, une lettre de Julio Cortázar, datant du 21 février 1961 et adressée à Paul Blackburn contient une liste d'ouvrages d'écrivains du monde anglophone⁴⁹ :

So you lost my list of books, you obnoxious cronopio. Never mind, I had a double. Here it is :
Ezra Pound - *ABC of Writing*.
Dylan Thomas - *Quite Early One Morning*.
Ferlinghetti - *A Coney Island of the Mind*.

⁴⁸ « Ils se sont d'abord rencontrés en tant que membres de différentes communautés d'écrivains et de peintres à Berkeley et San Francisco, au Black Mountain College en Caroline du Nord, et à New York City et Boston, où leur œuvre a été connue à travers des lectures publiques, et où ils ont uni leur force avec d'autres pour trouver de petits théâtres et des galeries d'art, publier des magazines littéraires et fonder de petites presses. » [Traduction libre]

⁴⁹ La liste évoquée nous montre bien que les écrivains beat sont la manifestation contemporaine d'un mouvement de subversion poétique.

New Directions 16
New Directions 11 (Giant)
 Ferlinghetti - *Her*
 Harry Levin (?) - *James Joyce*
 Ezra Pound - *The Confucian* (?) *Odes*
 Gregory Corso - *The Happy Building of Death* (o algo parecido, no se entiende mucho)
 Denise Levertov - *With The Eyes at the Back or our Heads* ?⁵⁰ (Cortázar et al., *Cartas 2* 223)

Nous pouvons supposer ici que l'expéditeur de la lettre a demandé à Blackburn de lui faire parvenir les ouvrages qu'il cite. Un commentaire de Cortázar dans l'interview avec Castro-Klarén abonde en ce sens :

Sabes que yo fui muy amigo, como un hermano, de Paul Blackburn, y Blackburn, como poeta y como amigo, me puso en las manos montones de libros de los que yo no tenía idea y que me revelaron todo ese mundo, no sólo digamos la escuela de San Francisco, sino de la llamada escuela de Nueva York. Cada vez que he ido a los Estados Unidos en estos últimos años me he venido con una brazada de libros y de plaquetas comprados allá porque en Francia es más difícil conseguirlos. (Castro-Klarén 25)

En effet, l'on retrouve bien dans sa bibliothèque, à la Fondation Juan March, les ouvrages cités dans la lettre, à l'exception des deux *New Directions*. Deux erreurs sur les titres (*ABC of Writing* au lieu de *ABC of Reading* et *The Happy Building of Death* au lieu de *The Happy Birthday of Death*) laissent penser que Cortázar avait entendu parler de ces ouvrages et qu'il souhaitait les consulter plus précisément. Peut-être n'étaient-ils pas ou plus disponibles à Paris lorsqu'il a écrit à Paul Blackburn. De plus, cet exemple nous prouve que l'écrivain argentin s'intéressait non seulement aux publications de Lawrence Ferlinghetti mais aussi aux écrivains de la *Beat Generation* comme le suggère la mention de Gregory Corso. La mention de ce dernier n'est d'ailleurs pas anodine puisqu'il connaissait également Paul Blackburn comme l'indique l'une de ses lettres, adressée à John Wieners en 1958 : « Paul Blackburn real great poet –he sent me poems, too. »⁵¹ (Corso, *An Accidental Autobiography* 105). D'autre part, l'on peut citer le courrier du 30 juillet 1963 adressé au couple Blackburn (Cortázar et al., *Cartas 2* 420) par Cortázar. En effet, dans cette missive, Cortázar demande à son traducteur s'il peut lui donner son avis sur certains poètes dont Alan Ansen, lequel est associé à la *Beat Generation*. Là encore, l'on peut supposer que la *Beat Generation* n'était pas inconnue à Cortázar mais, au contraire,

⁵⁰ « Tu as donc perdu ma liste de livres, odieux cronope. Ce n'est rien, j'en avais un double. Là voici :

Ezra Pound - *ABC of Writing*.
 Dylan Thomas - *Quite Early One Morning*.
 Ferlinghetti - *A Coney Island of the Mind*.
 New Directions 16
New Directions 11 (Giant)
 Ferlinghetti - *Her*
 Harry Levin (?) - *James Joyces*
 Ezra Pound - *The Confucian* (?) *Odes*
 Gregory Corso - *The Happy Building of Death* (o algo parecido, no se entiende mucho)
 Denise Levertov - *With The Eyes at the Back or our Heads* ? » [Traduction libre]

⁵¹ « Paul Blackburn, un vrai grand poète –il m'a également envoyé des poèmes. » [Traduction libre]

qu'il s'y intéressait et ce, dès les premières années de leur parution. Dans le cas de la lettre du 21 février 1961 citée précédemment, Cortázar souhaite se pencher sur des œuvres contemporaines, *A Coney Island of the Mind*, *Her* et *The Happy Birthday of Death*, respectivement publiées en 1958 et 1960. Quant à *Disorderly Houses* d'Alan Ansen, l'ouvrage a été publié en 1961.

Ce premier inventaire nous permet de formuler le constat suivant : Cortázar avait une connaissance assez vaste des écrivains de la *Beat Generation* puisque sa bibliothèque ne se contente pas seulement de la présence de Burroughs, Ginsberg et Kerouac. Nous remarquons toutefois l'absence d'écrivaines *beat*, à l'exception de Joanne Kyger qui apparaît succinctement dans *The New Writing in the USA*, ce qui peut s'expliquer par le fait que leurs ouvrages manquaient de visibilité dans les années 1950-1960. Des écrivaines comme Diane di Prima, Hettie Jones, Janine Pommy Vega et bien d'autres n'ont été reconnues que plus tardivement, à la fin du XX^e siècle, voire au début du XXI^e.⁵²

En outre, les dates de publication des ouvrages et les dates annotées par Cortázar lui-même dans ses livres nous donnent une indication précise sur la période d'achat et nous permettent d'émettre des hypothèses sur la période de lecture de ces œuvres. L'ouvrage contenant des textes *beat* et qui semble être le plus ancien dans la bibliothèque de Cortázar serait *Jargon 31: 14 poets, 1 artist: New York, December 12-14, 1958*. La dédicace de Paul Blackburn à Cortázar indique : « – Cronopio, cronopio – Felice año 1959 – Paul Blackburn ». L'on peut donc imaginer qu'il s'agit d'un cadeau du poète nord-américain pour fêter la nouvelle année qui arrive, à savoir 1959, ce qui est confirmé par une lettre datant du 27 mars 1959 dans laquelle Cortázar remercie Blackburn : « [...] leí tu poema en la preciosa edición de Jargon que me mandaste para fin de año y que te agradezco mucho. » (Cortázar et al., *Cartas* 2 180)

Puis, l'année 1960 semble marquée par l'achat de plusieurs ouvrages relevant de la *Beat Generation*. Tout d'abord, trois œuvres achetées à New York selon les notes apposées par Cortázar sur la première page de chacune d'entre elles : *Gasoline* de Gregory Corso (publié en 1958), *Myths & Texts* de Gary Snyder (publié en 1960) et *A Coney Island of the Mind* de Lawrence Ferlinghetti (publié en 1958). Il est alors très probable que l'écrivain argentin ait acheté ces livres au même endroit : « Cada vez que he ido a los Estados Unidos en estos últimos años me he venido con una brazada de libros y de plaquetas comprados allá [...] ». (Castro-

⁵² À ce sujet, l'on peut consulter les ouvrages suivants : *Women of the Beat Generation : The Writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution* de Brenda Knight et *Beat Attitude*, anthologie établie par Annalisa Mari Pegrum et Sébastien Gavignet.

Klarén 25) En outre, Cortázar a fait l'achat, cette même année, de *The Dharma Bums* (1959) de Jack Kerouac, à Vienne cette fois-ci. Il semblerait donc qu'il se soit particulièrement intéressé à la *Beat Generation* autour de 1960, précisément l'époque durant laquelle il avait en projet l'écriture de *Rayuela*.

L'année 1961, quant à elle, semble être marquée par deux ouvrages qui avaient été publiés l'année précédente : *The Happy Birthday of Death* de Gregory Corso et *Her* de Lawrence Ferlinghetti. Si aucune annotation ne nous permet de confirmer la date d'acquisition de ces livres, la lettre du 21 février 1961 adressée à Paul Blackburn et contenant une liste de livres dont ceux-ci font partie laisse penser que Blackburn les aurait envoyés à Cortázar au cours de cette même année. De même, *Disorderly Houses* d'Alan Ansen a été publié en 1961. Toutefois, la lettre adressée à Sara et Paul Blackburn citée plus haut laisse entendre que Cortázar a lu cet ouvrage plutôt autour de 1963. Puis, vient une série d'ouvrages acquis avec une certaine régularité (autour de un par an) : le recueil *Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg*, publié en 1963, a été acheté en 1964, à Londres ; *Routines* de Lawrence Ferlinghetti publié en 1964 et acheté à Paris en 1966 ; *The Junkie* et *The Soft Machine* publiés respectivement en 1966 et 1967 de William S. Burroughs sont obtenus en 1968 ; le recueil *Selected Poems : 1943-1966* de Philip Lamantia a été acquis en 1969 ; Cortázar s'est procuré *The Back Country* (1967) de Gary Snyder à Londres en 1970 ; il a obtenu *Un regard sur le monde* (1970) de Ferlinghetti à Paris en 1971 ; *Ragarding Wave* de Snyder (1970) lui a probablement été offert en 1972 ; *Indian Journals* (1971) de Ginsberg a été acheté en 1974 à Paris tout comme *Pictures of the Gone World* (1971) et *The Secret Meaning of Things* (1968) de Ferlinghetti.

L'année 1960 semble donc marquer un tournant dans les lectures de Cortázar. Cette période qui se caractérise pour lui par la découverte de la *Beat Generation* correspond au contexte d'écriture de *Rayuela*. Ces éléments permettent d'éclairer l'origine des interactions intertextuelles possibles entre ces œuvres et le roman cortazarien. Comme le rappelle à juste titre Almuth Grésillon, tout écrivain est aussi lecteur :

Lecture et écriture sont au centre de toute recherche génétique. Car tout auteur est d'abord lecteur. Il lit à la fois pour son plaisir et pour se documenter en vue d'un projet d'écriture. Il lui arrive de prendre des notes dans les livres des autres. Il écrit, il réécrit, il se fait publier, il trouve à son tour des lecteurs. (Grésillon, *La mise en oeuvre* 67)

En outre, l'étude précédente montre que Cortázar a continué à s'intéresser et à lire les écrivains de cette génération au-delà de 1960. La diversité des lieux d'achats des ouvrages (Londres, New York, Paris, Vienne) témoigne de l'intérêt de Cortázar pour la *Beat Generation*, même lors de

ses voyages à l'étranger. Si elle l'avait laissé indifférent, il n'aurait probablement pas acheté, lu et/ou gardé les livres dont il est question ici.

Dès lors, il convient de se demander en quoi les éléments de la bibliothèque de Cortázar nous éclairent sur la présence de la *Beat Generation* dans *Rayuela*. Cette question nous permet d'aborder la genèse interne du roman, c'est-à-dire les textes qui ont précédé la version définitive et qui apparaissent dans l'édition critique de Julio Ortega et Saúl Yurkievich. D'une part, les éditeurs ont eu accès au tapuscrit de *Rayuela* qui se trouve actuellement dans les archives de l'Université d'Austin ; d'autre part, ils ont republié le *Cuaderno de bitácora* de *Rayuela* édité initialement par Ana María Barrenechea en 1983. Ainsi, les notes de cette édition font apparaître les variations, corrections ou annotations présentes dans le tapuscrit d'Austin et qui sont absentes de la version du roman publié en 1963. Ce travail méticuleux nous permet donc de confronter le tapuscrit directement avec la version définitive de *Rayuela*. Par ailleurs, la transcription du *Cuaderno de bitácora* dans cette édition nous permet un accès facilité au manuscrit de travail qui préfigure le tapuscrit d'Austin. Les notes de bas de page qui renvoient au message verbal du tapuscrit d'Austin couplées au *Cuaderno de bitácora* nous permettront d'affirmer ou d'infirmer l'hypothèse selon laquelle la *Beat Generation* était présente dès les prémices de *Rayuela*. Certes, ce dossier génétique est succinct mais comme l'indique Cortázar lui-même dans une lettre datée de 1976 et adressée à Ana María Barrenechea : « Me conmueve tu deseo de seguir explorando *Rayuela*, pero temo que aparte del *log book* que te regalé no me queda nada testimonial. El manuscrito (máquinoscrito) fue regalado a alguien que anda por ahí – fuera de todo alcance. Y además creo que no sería demasiado útil, pues en general corrijo poco mis textos. » (Cortázar et al., *Cartas* 4 562-563) À ce dossier, l'on peut également ajouter un livre présent dans la bibliothèque de Cortázar et annoté par lui-même, *A Coney Island of the Mind* de Lawrence Ferlinghetti, puisque Cortázar l'a très certainement lu durant la période d'écriture de *Rayuela*. Il fait donc partie de la genèse externe du roman. Dès lors, la mention de « *beat generation* » au chapitre 95 et la citation de Ferlinghetti au chapitre 121 existaient-elles déjà dans les avant-textes de *Rayuela* ou s'agit-il d'ajouts postérieurs ? D'autres références à la *Beat Generation* se trouvent-elles dans ces avant-textes ? Si oui, qu'en reste-t-il dans la version finale de *Rayuela* ?

Afin de tenter de répondre à ces questions, l'on se basera d'abord sur la génétique interne de l'œuvre. En parallèle, nous nous appuierons sur l'ouvrage de Ferlinghetti annoté par Cortázar et nous verrons en quoi ses annotations peuvent être utiles dans l'approche du roman.

Au commencement, dans le *Cuaderno de bitácora*, apparaît une mention explicite d'Allen Ginsberg : « Allen Ginsberg's poems ». (Cortázar, *Rayuela* 475) Cette référence est assez problématique puisqu'elle ne renvoie pas à des poèmes précis. Toutefois, elle se trouve à la page 39 du *Cuaderno*, soit la première page qui débute vraiment la rédaction du roman comme l'indique Ana María Barrenechea : « El cuaderno no empieza con la redacción de la novela hasta la página 39. » (Barrenechea, « La génesis del texto » 78) À ce moment-là du processus d'écriture, Cortázar a pour point de départ de son roman le texte intitulé « La araña » lequel, finalement, n'apparaîtra pas dans la version définitive de *Rayuela*. Il est donc légitime de se demander si une ou plusieurs références à Ginsberg sont perceptibles dans « La araña », mais aucune mention explicite n'apparaît dans ce texte. En outre, la consultation du fac-similé du *Cuaderno de bitácora* permet d'établir deux constats importants. D'une part, l'espace graphique de la page 39 du *Cuaderno de bitácora* se divise en deux voire trois moments d'écriture. On le voit à travers les traits qui séparent la page en trois et avec les nuances de l'encre utilisée, plus claire pour la première partie et plus foncée pour les deux autres. Il est donc possible que les annotations datent de deux jours différents. C'est pourquoi l'allusion à Ginsberg à la fin de la page 39 n'aurait pas forcément de lien direct avec le texte « La araña ». Il s'agit probablement plutôt d'une sorte de « pense-bête » comme le suggère le commentaire métascriptural « Escribir pasajes así » (Cortázar, *Rayuela* 475) Cortázar a noté une idée pour son écriture en songeant à Ginsberg imaginant peut-être y revenir plus tard. Dans le *Cuaderno de bitácora*, la première partie de la page 39 correspond à un plan de ce que serait « La araña ». Une croix et la mention « FAIT » (Cortázar et Barrenechea 39) apparaissent en travers du texte, ce qui n'est pas le cas pour la deuxième et troisième parties de cette page. Au moment de la réorganisation de son texte, Cortázar s'est appuyé sur le *Cuaderno de bitácora* mais on ne peut savoir avec certitude s'il a retenu l'idée de Ginsberg ou non puisqu'il n'a laissé aucune trace à ce sujet (pas de rature ni de mention « fait »).

Toutefois, le chapitre « La araña » rappelle très fortement le chapitre 56 dans lequel Horacio, s'enfermant dans une chambre de l'hôpital de fous, étire des fils tout autour de lui pour se protéger de son « doppelgänger » Traveler. L'on peut donc avancer l'hypothèse d'interprétation suivante : cet environnement particulier pourrait faire écho au poème « Howl » dans lequel la voix poétique clame, dès la première ligne, « I saw the best minds of my generation destroyed by madness »⁵³ (Ginsberg, *Howl et autres poèmes* 6). Le poète nord-américain connaissait très bien le monde hospitalier puisque, durant sa jeunesse, il a vu sa mère être internée à plusieurs

⁵³ « J'ai vu les plus grands esprits de ma génération détruits par la folie » [Traduction de Robert Cordier et Jean-Jacques Lebel]

reprises. Elle apparaît d'ailleurs en diverses occasions dans « Howl » et Ginsberg lui-même avait été interné en 1949 : « Allen needed to be hospitalized. He was sick, and he knew it. No stranger to mental illness, he had grown up witnessing the travails of his schizophrenic mother, Naomi. »⁵⁴ (Janet Hadda 231) C'est pourquoi, l'environnement si particulier de l'hôpital psychiatrique constitue le cœur du poème « Howl ». De plus, ce texte poétique est dédié à Carl Salomon, qui n'est autre qu'un patient de l'hôpital psychiatrique de Greystone Parc à la fin des années 1940. En voici un extrait :

Pilgrim State's Rockland's and Greystone's foetid halls, bickering with the echoes of the soul, rocking and rolling in the midnight solitude-bench dolmen-realms of love, dream of life a nightmare, bodies turned to stone as heavy as the moon, with mother finally ***** , and the last fantastic book flung out of the tenement window, and the last door closed at 4 AM and the last telephone slammed at the wall in reply and the last furnished room emptied down to the last piece of mental furniture, a yellow paper rose twisted on a wire hanger in the closet, and even that imaginary, nothing but a hopeful little bit of hallucination –⁵⁵ (Ginsberg, *Howl et autres poèmes* 18-19)

Rockland et Greystone correspondent à des hôpitaux psychiatriques. Ces vers illustrent la solitude humaine : « solitude-bench dolmen-realms », « nightmare », « tenement », « door closed », « emptied down ». La répétition, à quatre reprises, de « the last » suggère une fin prochaine qui aboutirait, finalement, à une sorte de renaissance (« hopeful »). N'est-ce pas là comparable à la situation d'Horacio dans le chapitre 56 de *Rayuela* ? À ce moment-là du roman, Horacio se retrouve seul, il s'isole dans une chambre de l'hôpital psychiatrique volontairement, par peur de l'autre. Le personnage a été pris d'hallucinations : confondant Talita avec la Maga au chapitre 54, il l'a embrassée alors qu'il s'agit de la femme de son ami, son double, Traveler. Et dans le chapitre 56, la confusion se poursuit : « podían ser la Maga o Talita, se parecían tanto y mucho más de noche y desde un segundo piso » (Cortázar, *Rayuela* 280), « Pero no se podía hacer otra cosa que mirar a la Maga tan hermosa al borde de la rayuela [...]. » (Cortázar, *Rayuela* 279) Horacio, persuadé que Traveler veut se venger de son comportement, s'est encerclé de cordelettes, telle une immense toile d'araignée, pour empêcher son ami d'approcher. Finalement, employé à l'asile, Horacio finit par devenir lui-même l'un des patients. Si la chute

⁵⁴ « Allen eut besoin d'être hospitalisé. Il était malade, et il le savait. Non étranger à la maladie mentale, il avait grandi en étant témoin des vicissitudes de sa mère schizophrène, Naomi. » [Traduction libre]

⁵⁵ « asiles fétides de Pilgrim State de Rockland et de Greystone, se querellant avec l'écho de l'esprit, dansant le rock and roll dans les royaumes dolmens blancs de solitude de minuit de l'amour, rêve de vie un cauchemar, corps transformés en pierre aussi lourde que la lune, / avec la mère enfin ***** , et le dernier livre fantastique jeté par la fenêtre du taudis, et la dernière porte fermée à quatre heures du matin et le dernier téléphone jeté au mur sans réponse et la dernière chambre meublée évacuée jusqu'au dernier morceau du mobilier mental, un papier jaune se dressait tordu sur le cintre métallique dans le placard, et même cela dans l'imagination, rien qu'un petit bout d'hallucination encourageant – » [Traduction de Robert Cordier Jean-Jacques Lebel] (Ginsberg, *Howl et autres poèmes* 18-21)

du protagoniste est suggérée par l'onomatopée finale « paf se acabó » (Cortázar, *Rayuela* 285), il n'en demeure pas moins qu'en découle une renaissance si l'on poursuit la lecture « a saltos ». Mais d'autres détails font aussi écho aux vers de Ginsberg. Lorsque Traveler entre dans la pièce où se trouve son ami, il est quatre heures du matin. L'on sait également qu'après avoir pénétré dans la chambre, il a refermé la porte derrière lui : « Traveler había optado por cerrar la puerta. » (Cortázar, *Rayuela* 277) Ne peut-on pas penser à « la dernière porte fermée à quatre heures du matin » du poème de Ginsberg ?

Pour conclure brièvement, nous avons constaté la mention d'Allen Ginsberg dans le *Cuaderno de bitácora* de *Rayuela*. Cela signifie que Cortázar avait en tête les textes de Ginsberg qu'il avait lus lors de la genèse de son roman. Précisons qu'à la fin des années 1950, seul le recueil *Howl and Other Poems* était publié. D'autres textes de Ginsberg avaient également paru mais dans des revues et non sous forme d'un ouvrage complet. Même si le recueil contenant « Howl » n'apparaît pas dans la bibliothèque de Cortázar, nous pouvons avancer sans trop de risque que l'écrivain argentin connaissait ce texte poétique qui a eu un retentissement international dès 1955, après la lecture à la Six Gallery ; puis en 1957, année marquée par le procès de Lawrence Ferlinghetti accusé de publication de textes obscènes. Deux lettres écrites par l'Argentin, adressées respectivement à Paul Blackburn en 1959 et à Gregory Rabassa en 1968, confirment la lecture de l'œuvre de Ginsberg : « Mis amigos se quedaron maravillados con la [presentación] de ese libro. Justamente en esos días andábamos leyendo poemas de Allen [Ginsberg, entre] otros. » (Cortázar et al., *Cartas* 2 180) et « Qué planeta, hermano, qué mierda increíble. Pero siempre con una florecita creciendo encima del montón de mierda, como en el poema de Allen Ginsberg. » (Cortázar et al., *Cartas* 3 587). La seconde missive fait sans doute référence au poème « Sunflower Sutra », alors publié dans le recueil *Howl and other poems* ce qui suggère que Cortázar avait pu consulter cet ouvrage. Le poète états-unien apparaît aussi dans le texte « /que sepa abrir la puerta para ir a jugar » d'*Último Round* (Cortázar, *Último Round* 151), ce qui nous laisse penser que Cortázar avait une certaine connaissance de son œuvre. Jesús Marchamalo, grâce à son travail sur la bibliothèque de l'écrivain argentin, prend en considération les paramètres suivants : « Además de sus frecuentes viajes, en los que perdería o abandonaría libros y lecturas, donaba libros con frecuencia a bibliotecas públicas, lo que debió mermar su propia biblioteca a largo del tiempo. » (Marchamalo 56)

Cortázar pourrait s'être approprié l'élément principal de *Howl* : l'hôpital américain devient, dans son roman, hôpital argentin. Bien sûr, dans le poème de Ginsberg, la voix poétique nous expose une réalité bien plus violente (drogues, guerre, sexe, obscénités) et personnelle (l'on y retrouve des éléments biographiques) mais, finalement, c'est bien l'illumination qui semble

l'emporter sur toutes les horreurs de l'Amérique. Dans la troisième partie du poème, la voix poétique s'adresse à son ami Carl Salomon et évoque « des bombes angéliques l'hôpital s'illumine » (Ginsberg, *Howl et autres poèmes* 29). L'illumination, c'est également ce qui semble clore le chapitre 56 de *Rayuela* : Horacio, pris de folie, finit par atteindre l'harmonie spirituelle. Les dernières lignes du chapitre 56 répondent et font écho aux derniers vers de « Howl » :

I'm with you in Rockland
where we wake up electrified out of the coma by our own soul's airplanes roaring over the roof they've
come to drop angelic bombs the hospitals illuminates itself imaginary walls collapse [...]
I'm with you in Rockland
in my dreams you walk dripping from a sea-journey on the highway across America in tears to the door
of my cottage in the Western night⁵⁶

La voix poétique rêve de son ami Carl qui finit par la rejoindre, tout comme c'est le cas entre Horacio et Traveler. Ce dernier retrouve Horacio dans la chambre où il s'est enfermé et où il semble perdre la tête. À l'instar du « je » poétique du poème de Ginsberg, Horacio voit son ami Traveler pleurer : « Traveler lo miraba, y Oliveira vio que se le llenaban los ojos de lágrimas. » (Cortázar, *Rayuela* 283) Il y a, bien entendu, des variations entre les deux textes. Dans le cas de Ginsberg, la voix poétique et Carl Salomon sont internés à l'hôpital psychiatrique de Rockland, le « je » poétique rêvant que Carl fait un grand voyage pour le rejoindre. Dans le cas de *Rayuela*, Horacio et Traveler se trouvent aussi dans un hôpital psychiatrique, mais en tant qu'employés et non en tant que patients, bien que la paranoïa grandissante d'Horacio dessine le portrait d'un patient potentiel atteint de « Histeria martinensis yugulata » (Cortázar, *Rayuela* 284) comme le clame le docteur Ovejero. Quant à Traveler, malgré son nom, il est bien le contraire d'un grand voyageur : « Le daba rabia llamarse Traveler, él que nunca se había movido de la Argentina [...]. » (Cortázar, *Rayuela* 183) Malgré ces variations, l'aboutissement à l'illumination est assez semblable :

Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia fuera y dejarse ir, paf se acabó. (Cortázar, *Rayuela* 284-285)

⁵⁶« Je suis avec toi à Rockland / où nous nous réveillons électrofiés du coma des avions de notre âme vrombissant par-dessus le toit ils viennent lâcher des bombes angéliques l'hôpital s'illumine des murs imaginaires s'écroulent [...] / Je suis avec toi à Rockland / dans mes rêves tu marches ruisselant d'un voyage en mer sur l'autoroute à travers l'Amérique en pleurs à la porte de mon cottage dans la nuit occidentale », [Traduction de Robert Cordier et Jean-Jacques Lebel]

La fin du chapitre 56 marque la réussite d'Horacio, lui qui cherchait à atteindre l'harmonie spirituelle (le « kibbutz » comme il l'appelle parfois) depuis les premiers chapitres. Il dépasse la pensée occidentale qui, selon lui, empêche d'atteindre l'illumination, comme si, à cet instant du récit, les « murs imaginaires s'écroul[ai]ent » (Ginsberg, *Howl et autres poèmes* 28). L'on peut donc avancer que, tout comme dans « Howl », « l'hôpital s'illumine » grâce à des « bombes angéliques ». Les « bombes » dans le cas d'Horacio seraient les liens qu'il entretient avec les autres personnages : Talita, la Maga, Traveler. Un bouleversement relationnel s'opère et débouche sur de nouvelles rencontres entre eux, plus humaines, plus sincères : « la apelación a la piedad ajena, el reingreso en la familia humana » (Cortázar, *Rayuela* 263), « el encuentro de las miradas de Traveler y Oliveira fue como si dos pájaros chocaran en pleno vuelo » (Cortázar, *Rayuela* 284). Ce moment oscille entre « incroyablement » et « terriblement » : Horacio est parvenu à l'illumination tout en ayant conscience qu'il ne s'agit que d'un moment furtif, éphémère, qui ne peut rester en suspens dans le temps. Comme l'exclame la voix poétique dans le poème de Ginsberg : « O starry-spangled shock of mercy the eternal war is here »⁵⁷ (Ginsberg, *Howl et autres poèmes* 28). Il semblerait donc qu'un discours intertextuel entre le chapitre 56 de *Rayuela* et le poème « Howl » soit présent. L'on peut même se demander si Cortázar n'a pas tenté de faire une sorte de transposition ou de réécriture de la poésie en prose, même si des divergences existent entre les deux textes. L'écrivain argentin se centre avant tout sur le lieu et sur les personnages plus que sur la société : il y a donc un renversement par rapport au poème de Ginsberg. Dans le poème de ce dernier, c'est bien la société qui est au cœur des vers, l'hôpital psychiatrique et ses patients en sont une sorte de conséquence. Dans *Rayuela* aussi une critique de la société apparaît en toile de fond. La voix narrative du chapitre 73, lequel inaugure la lecture « a saltos », dessine déjà une critique de la « Gran Costumbre » occidentale qui freine la possibilité d'élévation spirituelle :

Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos. Pero preguntarse si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura? [...] ¿Por qué entregarse a la Gran Costumbre? » (Cortázar, *Rayuela* 314-315)

Le dialogue intertextuel entre *Rayuela* et « Howl » renforce ainsi le questionnement sur la société occidentale.

⁵⁷ « Oh ! trauma étoilé de la miséricorde la guerre éternelle est là » [Traduction de Robert Cordier et Jean-Jacques Lebel]

Au-delà de la mention de Ginsberg, une autre expression du *Caderno de bitácora* interpelle : « They beat me », trois mots soulignés par Cortázar. Ils se trouvent dans un chapitre dactylographié intitulé « Maga » et non inclus dans la version définitive de *Rayuela*. Si Cortázar a recours à l'anglais ici, c'est parce que c'est Ronald qui parle, le personnage américain. D'une part, la nationalité du personnage et d'autre part, le terme « beat » peuvent renvoyer à la *Beat Generation* de manière un peu déguisée. Le début du chapitre corrobore cette hypothèse puisque le narrateur (ici Horacio, il s'agit d'une focalisation interne) indique que si certains Américains pédants viennent à Paris et repartent dans leur pays, d'autres y restent pour vivre dans le quartier latin : « aunque de hecho algunos sigan viviendo en el barrio latino » (Cortázar, *Rayuela* 519). Comment ne pas penser au Beat Hotel de la rue Gît-le-Coeur, en plein cœur du quartier latin, qui hébergea des écrivains comme Allen Ginsberg, Gregory Corso ou encore William Burroughs ?

Dans ce court chapitre, Horacio et Ronald critiquent les touristes latino-américains et nord-américains qui pour les uns, recherchent une valorisation excessive de leur personne (« los latinoamericanos adoptan en seguida un aire de reyes », (Cortázar, *Rayuela* 519), pour les autres, exacerbent leur soi-disant supériorité sur le reste du monde (« una superestructura pedante y agresiva », (Cortázar, *Rayuela* 521). Si les deux personnages critiquent une partie de leurs pairs, cela signifie qu'ils ne s'identifient pas à eux, d'où l'expression « they beat me » employée par Ronald qui indique qu'il est las de tous ces touristes qui n'y comprennent rien. La critique des États-Unis est particulièrement sévère :

Son incapaces de entender a la portera, pero ya tienen lo que ellos llaman su “composición de lugar”, en la que el miedo, como siempre, apila a grandes brazadas las murallas de una superestructura pedante y agresiva, llena de palabras como “misión americana”, “corrupción de las costumbres” y “miseria moral”. [...] Pobres muchachos, nos da lástima verlos andar por el boulevard Saint-Germain, con sus portafolios, sus sobretodos de corte tan típico, sus caras donde el hambre o el hartazgo no alcanza a cambiar la espesa materia en la que el espíritu no ha trabajado ni trabajará. (Cortázar, *Rayuela* 521)

D'une part, l'on note l'opposition entre une certaine incapacité des Américains et ce qu'ils font malgré tout. La première phrase structurée autour de la conjonction de coordination « pero » souligne toute l'ambivalence de leur comportement qui se base sur la peur selon Horacio. Les adjectifs péjoratifs « pedante y agresiva » renvoient à la société américaine qui, après les années 50, est traversée par le maccarthysme. À cette époque, le pays sombre dans une paranoïa anticommuniste et homophobe, ce qui peut expliquer l'emploi des adjectifs péjoratifs ainsi que les expressions citées entre guillemets qui insistent sur la puissance états-unienne. En outre, l'allitération des « m » placés en première position dans des mots comme « miedo », « murallas », « misión », « miseria », « moral » accentuent la dénonciation de l'agressivité.

Mais la violence sociale contraste très fortement avec les hommes qui l'incarnent et qui sont simplement qualifiés de « pobres muchachos » incapables de développer un quelconque sens critique face à ce qui les entoure. La double négation « no » et « ni » ainsi que la polyptote du verbe « trabajar » couronnent le mépris éprouvé par Horacio. Pour le comprendre, appuyons-nous sur un commentaire de Bernard Vincent dans l'ouvrage qu'il a dirigé sur l'Histoire des États-Unis. Malgré la Seconde Guerre mondiale, entre 1945 et 1960 :

Les États-Unis sont à leur apogée ; ils dominent la planète, comme jamais avant et, sans doute, comme jamais après. Le rêve américain est près de se réaliser : l'âge d'or est enfin là et les États-Unis font l'envie du reste du monde. Des pans d'ombre, pourtant, persistent. Il vaut toujours mieux être blanc que noir, protestant que catholique, et riche que pauvre. À être communiste, on peut mourir et/ou perdre l'honneur ? L'intolérance mine la démocratie américaine. (*Histoire des États-Unis* 227)

Le rejet de cette société intolérante et agressive envers quiconque ne répond pas à des idéaux précis est également au cœur des préoccupations de la *Beat Generation*. Il est donc possible ici d'établir un parallèle entre le rejet d'Horacio et de Ronald et celui d'écrivains *beat* comme Ginsberg (qui se revendique ouvertement homosexuel et communiste) ou encore Kerouac. Dans les deux cas, il y a reniement d'une partie de sa patrie, rejet de l'intolérance et de la violence. Ainsi, l'on retrouve déjà dans le manuscrit de travail de *Rayuela*, à savoir le *Cuaderno de bitácora*, des traces de la *Beat Generation*.

Par ailleurs, le manuscrit conservé à Austin fournit d'autres éléments intéressants. D'une part, la citation de Ferlinghetti au chapitre 121 de la version définitive de *Rayuela* y était déjà présente ce qui n'est pas le cas de nombreuses citations qui apparaissent dans les « capítulos prescindibles ». Sur 26 chapitres citationnels, c'est-à-dire les chapitres qui se constituent uniquement (ou presque) d'une citation (littéraire, journalistique, musicale), la moitié n'apparaît pas dans le manuscrit d'Austin et a été ajoutée *a posteriori*. En outre, pour les chapitres qui se retrouvent déjà dans le manuscrit d'Austin, la plupart d'entre eux a fait l'objet de modifications lors du passage à la version définitive, notamment quant à la langue utilisée. Cortázar a souvent jugé bon de revenir sur les citations qu'il voulait inclure dans son roman et les a traduites en espagnol pour en faciliter la lecture. C'est le cas des chapitres 70, 86, 102, 110, 117, 118, 134 et 139. Pour les autres citations, celles qui restent en langue originale, elles sont soit issues d'œuvres hispanophones, soit correspondent à un texte poétique de langue anglaise. Ainsi, seuls deux chapitres conservent l'anglais : le 106 qui contient des extraits de paroles de « Between Midnight and Dawn » de Johnny Temple et de « Blues everywhere » de Yas Yas Girl et le chapitre 121 qui contient la fin du poème 10 de *A Coney Island of the Mind* de Lawrence Ferlinghetti. Il s'agit donc d'un choix esthétique fort de la part de Cortázar : le fait

de ne pas traduire un texte poétique permet d'en conserver l'authenticité, avec ses rythmes propres et ses sonorités. Cela signifie également que Cortázar avait lu *A Coney Island of the Mind* en langue originale, ce qui est confirmé par la présence de l'ouvrage dans sa bibliothèque. Il s'agit d'ailleurs d'un recueil annoté de façon manuscrite par l'écrivain argentin. Malheureusement, les annotations de Cortázar se restreignent souvent à quelques soulignements dans la marge sans de véritables commentaires sur le texte comme a pu nous le confirmer Celia Martínez Cristina, la bibliothécaire de référence pour la Bibliothèque Cortázar de la Fondation Juan March.

Les éléments que nous devons retenir concernant l'ouvrage de Ferlinghetti sont les suivants : Cortázar a tracé une ligne le long des sept derniers vers du poème 10, c'est-à-dire ceux qui apparaissent explicitement dans le chapitre 121 de *Rayuela* ; d'autres lignes apparaissent également le long de certains vers des poèmes 17 et 18. En haut de la page 33, qui correspond au poème 18, ont été ajoutées deux petites croix. Il s'agit probablement d'un repère pour le lecteur-écrivain qu'était Cortázar et qui symbolise un intérêt particulier pour ce texte. Quant à la troisième section du recueil, qui correspond à des poèmes de *Pictures of the Gone World*, Cortázar a tracé une ligne tout le long des poèmes 1 et 9 ; il a tracé une double ligne le long du poème 10 et a tracé des doubles lignes à côté des vers 37-39 et des vers 60-63 du poème 11. Sur le haut de la page de ce dernier, l'on retrouve trois petites croix dessinées par Cortázar, comme c'est le cas pour le poème 18 de la première section. Il a aussi ajouté en bas de la page du poème 1 : « A much richer tone – and maybe poetry too. »⁵⁸ (Ferlinghetti, *A Coney Island of the Mind* 77) L'on peut donc affirmer deux choses : d'une part, Cortázar a lu l'intégralité du recueil poétique de Ferlinghetti ; d'autre part, ce dernier ne l'a pas laissé indifférent puisqu'il a laissé des marques de sa lecture dans le recueil, peut-être pour retrouver plus rapidement les poèmes qui l'ont interpellé. Le jugement de valeur, d'ailleurs écrit en anglais, suggère une réflexion esthétique de la part de l'écrivain. Toutefois, le fait que Cortázar ait retenu l'extrait annoté du poème 10 peut paraître surprenant puisque c'est visiblement la troisième partie du recueil qu'il apprécie le plus au vu des annotations qu'il y a laissées. Dans tous les cas, il serait intéressant d'examiner les poèmes qu'il a annotés au-delà du poème 10 et d'en chercher une trace dans *Rayuela*.

Le professeur Sebastián Gámez Millán, dans un article dédié à la bibliothèque de Cortázar, se penche sur les éléments biographiques que peuvent nous apporter les annotations manuscrites

⁵⁸ Biblioteca Julio Cortázar, Fundación Juan March, Madrid.

des livres, les qualifiant de « biografía secreta » à prendre au sens de biographie intime. Il indique en effet :

Seguir con cautela las líneas subrayadas es como si nos adentrásemos en la intimidad y complicidad de sus pensamientos, pues se tiende a subrayar aquello en lo que nos reconocemos, aquello que al hablar de otros habla de nosotros, por ese rasgo del arte de elevar a plural lo singular, y lo singular a plural. Evidentemente, hay objeciones a este método: con el tiempo puede que no nos reconozcamos en las líneas subrayadas, porque nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos. Sin embargo, si dispusiéramos de las fechas en las que se subrayó, esto nos permitiría reconstruir con mayor precisión y justicia el retrato del artista tal como era entonces, y no tal como es desde el presente del pasado desde el que se acostumbra a interpretar. (Gámez Millán 3)

Comme nous disposons de la date d'acquisition de l'ouvrage *A Coney Island of the Mind* (1960) et qu'un extrait de ce recueil apparaît déjà dans le tapuscrit qui se trouve à Austin et qui date des années 1960, l'on peut avancer avec certitude que Cortázar a lu cet ouvrage autour de 1960. Ainsi, les lectures que Cortázar fait entre la fin des années 1950 et le début des années 1960 conditionnent plus ou moins fortement l'écriture de ce qui deviendra *Rayuela* puisque l'on y trouve des traces visibles de ces lectures à travers la mention de divers artistes, nombreuses citations ou allusions. Elles ont donc nécessairement marqué Cortázar durant cette époque.

Si l'on revient au recueil de Ferlinghetti, au-delà du poème 10, certains éléments du poème 17⁵⁹ semblent également disséminés au sein du roman argentin. Le texte poétique, construit autour de l'idée du cirque, répond directement à la note qui ouvre la première section du recueil : « The title of this book is taken from Henry Miller's INTO THE NIGHT LIFE. It is used out of context but expresses the way I felt about these poems when I wrote them – as if they were, taken together, a kind of circus of the soul. »⁶⁰ (Ferlinghetti, *A Coney Island of the Mind* 8) Comment alors ne pas penser à la seconde partie de *Rayuela* dont les premiers chapitres sont consacrés au cirque « Las Estrellas » dans lequel travaillent Traveler et Talita, rejoints ensuite par Horacio. Notons que le travail au cirque aboutira finalement au travail dans l'hôpital psychiatrique, deux mondes qui, si on les fusionne, deviennent le « circus of the soul » dont parle le poète nord-américain. De fait, le poème de Ferlinghetti exprime la cohabitation entre deux mondes qui s'opposent (ou se complètent) : une réalité désordonnée et dépravée face à l'illusion d'une vie saine et absolue de tout péché. L'humanité, réduite à une sorte d'animalité brute (« dogs »⁶¹, « monkeys »⁶², « baboons »⁶³..., (Ferlinghetti, *A Coney Island of the Mind* 32)

⁵⁹ Consulter l'annexe I, p. 309.

⁶⁰ « Le titre de ce recueil est emprunté à INTO THE NIGHT LIFE de Henry Miller. Il est utilisé hors contexte, mais exprime ce que je ressentais vis à vis de ces poèmes lorsque je les ai écrits : comme s'ils étaient, mis ensemble, une sorte de Coney Island de l'esprit, une espèce de cirque de l'âme. » [Traduction de Marianne Costa]

⁶¹ « chiens » [Traduction de Marianne Costa]

⁶² « singes » [Traduction de Marianne Costa]

⁶³ « babouins » [Traduction de Marianne Costa]

et excitée sexuellement (« tender maidens »⁶⁴, (Ferlinghetti, *A Coney Island of the Mind* 32), ferme les yeux sur ce « cirque » et se persuade qu'une simple confession efface les excès auxquels elle s'adonne, lesquels sont dignes du *Jardin des délices* de Bosch. C'est ce que suggèrent les derniers vers du poème qui ont été soulignés dans la marge par Cortázar. Cette dialectique réalité/illusion transparaît aussi dans le roman argentin puisque le travail au cirque renvoie au monde de la nuit, donc au rêve. Le cirque est également le lieu de l'illusion où tours de magie et acrobaties mettent en doute les postulats du monde réel et, en particulier, du monde occidental rejeté par le personnage principal. Mais dans *Rayuela* aussi le cirque se mêle à la vie réelle. Le chapitre 41 en est l'illustration la plus nette : Talita, montée sur des planches de bois, est invitée à traverser la rue, telle une funambule ou acrobate. Les personnages qui apparaissent dans cette scène voient l'exploit de Talita comme un véritable divertissement, le monde du cirque fusionne avec le monde réel. C'est ainsi que conclut Gekrepten l'épisode : « Pero Talita trabaja en un circo, son todos artistas. » (Cortázar, *Rayuela* 215) Or, la vie n'est pas un numéro de cirque : Talita aurait pu glisser et mourir.

Au-delà du monde du divertissement, c'est aussi la dimension sexuelle qui domine dans cet extrait, ce qui fait écho au cirque comme lieu du péché dans le poème de Ferlinghetti. Tout d'abord, le narrateur nous indique que le personnage féminin est très légèrement vêtu : « Talita se ajustó la salida de baño y se quitó una hebra que le colgaba de un dedo. » (Cortázar, *Rayuela* 202) Le peignoir de bain suggère ici la quasi nudité de Talita. Plus loin c'est le regard de Traveler sur elle qui dessine une ambiance éminemment sexuelle : « Traveler la estaba mirando de una manera que conocía muy bien, y Talita sintió como una caricia que le corría por la espalda. ». (Cortázar, *Rayuela* 205) L'adverbe d'intensité « muy » associé à l'adverbe « bien » renvoient à l'intimité du couple : Talita a déjà fait l'expérience de ce regard. L'association de la vue à la dimension tactile (« caricia ») et sonore renforce la sensualité du passage : l'allitération en « m » suggérant un moment de délectation et celle en « s » reproduisant les susurrements et/ou les souffles d'un moment intime. En outre, c'est Traveler l'acteur, il est celui qui observe et qui caresse à distance tandis que Talita est réduite à des sensations corporelles (« sintió ») comme si le corps féminin était à disposition de l'homme. D'ailleurs, la rivalité masculine qui existe entre Horacio et Traveler esquisse une réification de la femme : elle est un objet de désir qui n'a pas son mot à dire à cet instant-là. De même, elle ne donne pas son consentement pour traverser les planches mais les personnages masculins ne lui laissent pas le choix. Elle exprime pourtant son inconfort (« Esta salida de baño es muy incómoda – dijo – »,

⁶⁴ « tendres vierges » [Traduction de Marianne Costa]

Cortázar, *Rayuela* 203) et sa peur (« Tengo miedo – dijo Talita. Tu tablón parece menos sólido que el nuestro. », Cortázar, *Rayuela* 204). Enfin, les sensations de Talita rappellent sans trop de doute le sexe masculin : « Sentía la lengua llena de sal y de algo que debían ser chispazos, astros diminutos corriendo y chocando con las encías y el paladar. » (Cortázar, *Rayuela* 206) Le sel évoque le liquide séminal. Quant aux petits astres qui font des étincelles, ils peuvent être une métaphore des gamètes mâles. À la fin du chapitre, Talita est de retour dans son appartement et, là encore, l'attitude masculine dévoile un arrière-plan sexuel : « Talita había cerrado los ojos y se dejaba sostener, arrancar del tablón, meter a empujones por la ventana. Sintió la boca de Traveler pegada en su nuca, la respiración caliente y rápida. » (Cortázar, *Rayuela* 214) Le personnage est à bout de force, elle ne contrôle même plus son propre corps : la gradation en rythme ternaire suggère que Talita s'abandonne de plus en plus à l'autre. Elle ne peut plus lutter. Ses yeux sont fermés, elle ne voit plus, se cache de la réalité. Puis, de nouveau, la dimension tactile prend le dessus. Le personnage féminin est réduit aux sensations générées par le personnage masculin. Le halètement chaud de Traveler rappelle l'accélération respiratoire et cardiaque qui se produit lors de l'acte sexuel. Talita s'est retrouvée prisonnière de la rivalité masculine entre Traveler et Horacio. Son personnage en a été réduit à un corps instrumentalisé pour satisfaire les désirs masculins. C'est d'ailleurs ce que l'on comprend à la fin du chapitre :

- Con las piernas al aire en ese tablón, mire qué ejemplo para las criaturas. Usted no se habrá dado cuenta, pero desde aquí se le veía propiamente todo, le juro.
- Tenía muchísimos pelos – dijo el más chiquito.
- Ahí tiene – dijo la señora de Gutusso –. Las criaturas dicen lo que ven, pobres inocentes. ¿Y qué tenía que hacer ésa a caballo en una madera, dígame un poco? A esta hora cuando las personas decentes duermen la siesta o se ocupan de sus quehaceres. ¿Usted se montaría en una madera, señora, si no es mucho preguntar?
- Yo no – dijo Gekrepten –. Pero Talita trabaja en un circo, son todos artistas.
- ¿Hacen pruebas? – preguntó uno de los chicos –. ¿Adentro de cuál circo trabaja la cosa esa? (Cortázar, *Rayuela* 215)

Le corps de Talita n'était donc pas seulement un objet de désir pour Horacio et Traveler mais également pour les passants qui contemplaient son sexe nu. Ici, Talita passe clairement pour une prostituée : si les jeunes garçons s'enquière vite de savoir dans quel cirque elle travaille, ce n'est pas anodin. Finalement, n'est-elle pas à l'image du vers de Ferlinghetti : « and gory gorillas toss tender maidens heavenward »⁶⁵ (Ferlinghetti, *A Coney Island of the Mind* 32) ? Ce chapitre n'incarne-t-il pas une sorte de « circus of the soul » annonçant déjà le travail dans l'hôpital psychiatrique ?

⁶⁵ « et que des gorilles sanglants jettent de tendres vierges vers le ciel » [Traduction de Marianne Costa]

Dans le poème de Ferlinghetti tout comme dans *Rayuela*, la vie est associée à un grand cirque où règne le désordre. Si les autres poèmes annotés du recueil de Ferlinghetti ne permettent pas d'établir de liens évidents avec *Rayuela*, il serait intéressant de se tourner vers d'autres textes cortazarien : les doubles lignes ainsi que les croix tracées par Cortázar nous invitent à penser qu'il a pu s'en servir pour une ou plusieurs créations littéraires.

Enfin, l'on soulignera la variation qui existe entre le tapuscrit d'Austin et la version définitive de *Rayuela* en ce qui concerne le chapitre 95. En effet, analyser le début du texte de façon « microgénétique » (Biasi 106), c'est-à-dire analyser une séquence brève, débouche sur le constat suivant : Cortázar a délibérément effacé les mentions des écrivains *beat* Kerouac, Snyder et Ginsberg. Il supprime donc l'explicitation de l'expression en italique « *beat generation* ». Voici la note des éditeurs sur ce passage :

En el ms: / el viejo mostraba un [se] gran / interés [aba] por estudios – o desestudios – tales como el budismo Zen, que en esos años era / el gran eczema / [la urticaria] de la *beat generation* // de los Kerouac y los Gary Snyder y los Ginsberg con los que evidentemente no tenía nada que ver, a menos que // El anacronismo / no correspondía [estaba en eso] a esa « peregrinación a las fuentes », / sino // al hecho a que el Zen parecía un fermento de jóvenes a // [en] que Morelli / se mostraba / (Cortázar, *Rayuela* 354)

L'on peut véritablement parler de réécriture pour cet extrait : d'une part, des éléments lexicaux et syntaxiques sont modifiés et remplacés ; d'autre part, certains éléments ont été supprimés. Il convient d'abord de se demander pourquoi Cortázar a jugé bon de faire disparaître les mentions explicites des écrivains *beat* ? Plusieurs hypothèses peuvent être avancées. Tout d'abord, il est possible que l'auteur n'ait pas jugé bon de préciser ce qu'il entendait par « *beat generation* », l'expression renvoyant directement aux écrivains qu'il mentionnait initialement. En outre, Cortázar pensait que *Rayuela* serait lu par des personnes de son âge, soit ayant autour de la cinquantaine. Peut-être pensa-t-il que cette génération ne connaissait pas ou n'était pas intéressée par les écrivains *beat* alors plutôt associés à une génération plus jeune ? Ou pensait-il que ces noms, Kerouac, Snyder, Ginsberg, contrasteraient trop avec le reste des références qui inondent le roman ? Enfin, il est possible qu'il s'agisse d'un simple allègement de la phrase ou bien d'une façon de cacher des écrivains qu'il a lus et qui l'ont peut-être inspiré durant la période d'écriture de *Rayuela*. Ce que l'on retient toutefois, c'est que Snyder est mentionné dans d'autres ouvrages postérieurs au roman en question :

Gary Snyder estaba presente, vía Morelli, en el manuscrito original, pero desapareció en la versión publicada. Una cita de Snyder en inglés (“I speak for hawks”) figura en cubierta de *Último round*; aparece citado en otro recuadro, en la contra del mismo libro, y en compañía de Cage, y dentro, en el texto “Uno de tantos días”. También sale en *Los autonautas de la cosmopista*. (Bonet 131-132)

Cela signifie donc que l'écrivain américain a eu un impact durable sur Cortázar, au-delà de la période d'écriture de son roman le plus célèbre. Quant à la mention initialement présente de Ginsberg, elle confirme l'hypothèse selon laquelle le « cri » évoqué par le narrateur peut être une allusion au poème « Howl ». Finalement, Allen Ginsberg apparaît comme une constante dans le dossier génétique de *Rayuela* : il est présent à la fois dans le *Cuaderno de bitácora*, dans le tapuscrit d'Austin et dans la version définitive du roman. Certes, sa présence se fait à des degrés variables : allusion explicite ou implicite ou simple mention du poète.

Mais ces références dans le tapuscrit d'Austin nous apportent une certitude : Cortázar connaissait la *Beat Generation* et l'avait lue, au moins en partie. Par ailleurs, la première version du chapitre 95 nous offre un autre élément clé : la voix narrative affirme, non sans ironie, que Morelli n'a « évidemment » rien à voir avec les écrivains nord-américains. L'adverbe « évidemment » dénote une ironie certaine de la part du narrateur. Dans ce cas, il s'agit d'une focalisation interne : le narrateur a lu Morelli (et semble d'ailleurs le connaître) et se permet d'émettre un jugement de valeur sur son œuvre littéraire. La locution conjonctive « a menos que », dont la virgule marque une certaine emphase en la séparant typographiquement du reste de la phrase, nous confirme qu'il s'agit bien d'une antiphrase. Cela signifie que le narrateur pense clairement que les intentions littéraires de Morelli se rapprochent du projet mené par la *Beat Generation* aux États-Unis même si Morelli lui-même paraît rejeter cette idée. Il existerait donc comme un lien de parenté littéraire entre Morelli et les écrivains de la *Beat Generation*. L'on peut même aller jusqu'à se demander si le narrateur ne perçoit pas Morelli comme une sorte de prédécesseur de la *Beat Generation* ?

Ainsi, la genèse interne et externe de *Rayuela* nous a permis de confirmer plusieurs points : Cortázar connaissait la *Beat Generation* et en avait lu plusieurs ouvrages lors de la période d'écriture de son roman ; des traces de cette génération apparaissent déjà dans le manuscrit de travail qu'est le *Cuaderno de bitácora* et sont maintenues, avec des variations, dans le tapuscrit d'Austin. L'on peut donc affirmer, avec certitude, qu'il existe un dialogue intertextuel entre *Rayuela* et certaines œuvres de la *Beat Generation*, notamment avec le poème « Howl » de Ginsberg et le recueil *A Coney Island of the Mind* de Ferlinghetti. Cortázar mène un véritable travail d'appropriation littéraire et, nous l'avons vu, seule une étude poussée permet de découvrir les liens qui existent entre le roman latino-américain et les poèmes nord-américains.

Il semble désormais indispensable de se pencher sur les références qui apparaissent dans la version définitive de *Rayuela* : y en a-t-il de nouvelles ? sont-elles modifiées, supprimées ou conservées ? Le travail préalable mené sur la génétique du texte nous permettra de mieux saisir

l'importance des références à la *Beat Generation* qui apparaissent dans la version définitive de *Rayuela*.

2) *L'intertextualité : de l'allusion à la citation*

Rayuela se présente comme un roman difficile à saisir pour le lecteur : d'une part, la structure particulière de l'œuvre introduit des ruptures entre les chapitres ; d'autre part, la lecture est rythmée par une multitude de références littéraires, picturales, cinématographiques, culturelles au sens large du terme qui peuvent venir la perturber. Perdues parmi des centaines de références, quelques évocations du monde *beat* font leur apparition dans le roman de Cortázar. Afin de mieux les comprendre et d'en élucider la présence, il convient de revenir sur les différentes relations intertextuelles possibles rappelées par Gérard Genette au début de *Palimpsestes* : la citation, le plagiat et l'allusion.

Une lecture minutieuse de l'œuvre nous a conduite à identifier plusieurs formes d'intertextualités : trois allusions et une citation. Il semblerait que Cortázar sème comme une présence de la *Beat Generation* en toile de fond de son roman et qu'il la relie, dans un premier temps, au personnage de Morelli.

Ce dernier a un statut particulièrement complexe : il est à la fois un personnage-écrivain (qui surgit en tant que tel très ponctuellement dans le roman, notamment au moment de son accident au chapitre 22 et lorsqu'il est à l'hôpital dans les chapitres dits « prescindibles ») et un personnage-théoricien en littérature. D'ailleurs, Morelli apparaît plus souvent à travers ses « Morellianas » dans le roman, c'est-à-dire ses réflexions sur la littérature, qu'en tant que personnage du récit. Il est, certes, souvent nommé et fantasmé par les autres personnages, mais il est quasiment absent du récit en tant que protagoniste. Nous nous demanderons alors en quoi les allusions à la *Beat Generation* peuvent-elles être associées au personnage de Morelli ?

Si l'on reprend les termes de Genette, l'allusion correspond à « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable ». (Genette 8) Le début du chapitre 95 de *Rayuela* renvoie à la *Beat Generation* de façon assez générale (il ne nomme pas un auteur précis ou une œuvre en particulier) :

En una que otra nota, Morelli se había mostrado curiosamente explícito acerca de sus intenciones. Dando muestra de un extraño anacronismo, se interesaba por estudios o desestudios tales como el budismo Zen, que en esos años era la urticaria de la *beat generation*. El anacronismo no estaba en eso sino en que Morelli parecía mucho más radical y más joven en sus exigencias espirituales que los jóvenes californianos borrachos de palabras sánscritas y cerveza en lata. (Cortázar, *Rayuela* 354)

Dans ce chapitre, la voix narrative commente une note de Morelli. Le narrateur fait ici allusion aux principaux clichés de la *Beat Generation* : celui des excès de l'alcool (qui ne sont d'ailleurs pas les seuls) et celui du mauvais usage des préceptes bouddhistes. Les expressions péjoratives « urticaria », « borrachos » et « cerveza en lata » dénotent un certain mépris envers ces personnes. En effet, ici, ce sont bien les personnes qui sont évoquées à travers des comportements, et non pas les écrivains. Trop souvent la critique a confondu les écrivains *beat* des personnes en tant que telles. Comme le synthétise Frédéric Robert dans un ouvrage collaboratif dédié à la *Beat Generation* :

Au cours des années 1950, Hollywood s'empare de l'image du Beatnik, avant même que le terme n'apparaisse, dont il fait un produit rentable et distrayant. Rébellion de pacotille pour post-adolescents émancipés : la caricature stupide du Beatnik hollywoodien affadit et ridiculise, sinon censure, l'indiscipline sociale, littéraire et artistique de la Beat Generation. (Robert 313)

L'absence de distinction entre les hommes et les écrivains de la part du narrateur dans le chapitre 95 pose question et nous pouvons supposer qu'il s'agit d'un acte intentionnel de la part de Cortázar.

Dans cet extrait, il est impossible de définir avec sûreté la focalisation narrative. S'agit-il d'une focalisation interne ou d'une focalisation-zéro ? Il est peu probable qu'il s'agisse d'une focalisation externe puisque la voix narrative se présenterait comme un observateur neutre qui n'émettrait pas de jugement subjectif, ce qui n'est pas le cas ici.

En revanche, dans le cas d'une focalisation interne, l'on peut imaginer qu'il s'agisse d'un commentaire de Morelli : ce personnage écrivain rejetterait toute forme de filiation avec la *Beat Generation* qu'il méprise. D'une part, il considère qu'il fait, lui, bon usage du bouddhisme zen ; d'autre part, il semble ne pas être particulièrement attaché à l'alcool, contrairement aux écrivains nord-américains. En outre, l'on retrouve ce même point de vue dans la « Morelliana » du chapitre 71 dans lequel Morelli évoque la nostalgie des artistes pour le Paradis perdu. Il mentionne les différentes voies entreprises par l'homme pour l'atteindre tout en les critiquant sévèrement : « Hay imbéciles que siguen creyendo que la borrachera puede ser un método, o la mescalina o la homosexualidad, cualquier cosa magnífica o inane *en sí* pero estúpidamente exaltada a sistema, a llave del reino. » (Cortázar, *Rayuela* 310) Ici, il est très probable qu'il s'agisse d'une autre allusion à la *Beat Generation* : l'alcool, la mescaline et l'homosexualité font partie des topiques, dans le sens de lieux communs, de cette génération.⁶⁶ Pour Morelli, les excès ci-nommés sont artificiels et éphémères. La posture des écrivains *beat* ne va pas assez

⁶⁶ Ces différents éléments seront analysés au chapitre 3 de cette première partie, p. 86.

loin de son point de vue : « ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. » (Cortázar, *Rayuela* 311)

Enfin, la focalisation-zéro correspond à un narrateur ayant accès à la conscience de nombreux personnages. Ce type de narrateur a la capacité de pénétrer dans les pensées des personnages. Imaginons qu'Horacio, accompagné d'autres membres du Club du Serpent, lise la note de Morelli et la commente. Les commentaires précédés d'astérisques à la fin du chapitre attestent d'une véritable polyphonie qui abonderait en ce sens : « era tema de desasosiego para Wong y Gregorovius », « Observación de Etienne », « Si Morelli las publicaba era en parte por su lado italiano », « (pálpito de Oliveira) » (Cortázar, *Rayuela* 355).

Les voix, les pensées, semblent se mêler. Dans les deux cas de focalisation, la voix narrative expose *a priori* une vision plutôt critique de la *Beat Generation*. Mais jusqu'à quel point peut-on voir ce commentaire comme tel et qu'apporte l'allusion à cette génération littéraire ? Finalement, ce sont des éléments qui posent véritablement question. Il n'existe pas de mention directe de la *Beat Generation* dans les pages qui précèdent le chapitre 95, comme si ces termes surgissaient de nulle part. Dès lors, ne serait-ce pas une façon pour Cortázar de mettre en éveil le lecteur ? La mention de la *Beat Generation* dans ce chapitre n'est-elle pas une manière de suggérer plus explicitement des liens entre *Rayuela* et les textes des écrivains nord-américains ? D'ailleurs, les lignes du chapitre 95 mentionnées précédemment ne sont-elles pas empreintes d'ironie ? D'après la définition de Michel Jarrety, ce terme peut se définir ainsi : « procédé rhétorique reposant sur un dédoublement énonciatif : le locuteur avance un énoncé tout en indiquant qu'il ne l'assume pas, qu'il le récuse. Les signaux ironiques peuvent être fort divers : contextuels, intonatifs, gestuels, lexicaux (hyperbole, changement de registre [...]). » (*Lexique des termes littéraires...* 233)

Analyser les premières lignes du chapitre 95 sous le prisme de l'ironie modifie complètement le sens premier du texte. À partir de cette considération, nous pouvons affirmer qu'il ne s'agit pas d'une focalisation interne présentant les pensées de Morelli mais plutôt d'une focalisation zéro. La présence de l'ironie se justifie par l'usage des hyperboles « mucho más radical » et « más joven ». D'une part, Morelli vit reclus dans un appartement parisien ce qui contraste avec sa soi-disant « posture radicale ». De fait, il vit seul avec son chat : « Tiene un gato y muchísimos libros. » (Cortázar, *Rayuela* 89) et ne semble poser aucun problème dans son immeuble. D'autre part, il est qualifié à plusieurs reprises de « viejo » comme on peut le constater dans les chapitres 22, 23, 95, 96, 99, 122, 141 et 154. Dès lors, il semblerait que la voix narrative ait en fait un regard ironique sur le personnage de Morelli ici. L'usage des

adjectifs qualificatifs « radical » et « j6ven » pour le d6finir sonnent comme une antiphrase. L'ironie 6tait d'ailleurs d6j6 pr6sente, et bien plus explicite, dans le tapuscrit d'Austin comme nous l'avons vu pr6c6demment.

La pr6sence de l'ironie d6bouche sur la question suivante : existe-t-il une v6ritable opposition entre Morelli et la *Beat Generation* ou au contraire des liens peuvent-ils 6tre 6tablis ? Si l'on revient sur le terme « s6nscrito », il n'appara6t que deux fois dans *Rayuela* : une fois au chapitre 95, associ6 6 la *Beat Generation*, comme on l'a vu pr6c6demment, et une fois au chapitre 22. Sans grande surprise, dans ce chapitre, c'est 6 Morelli que ce terme renvoie : « un hombre que quiz6 es una eminencia del s6nscrito o de la f6sica de los quanta, se convierte en un p6p6re » (Cort6zar, *Rayuela* 90). Il s'agit d'une r6flexion d'Horacio, qui intervient apr6s l'accident d'un vieil homme (qui n'est autre que Morelli, mais il l'ignore encore). Morelli est ici 6 la fois associ6 au sanskrit et 6 un « p6p6re » ce qui fait 6cho 6 ce qui a 6t6 soulign6 pr6c6demment : il s'agit d'un homme d'6ge avanc6, loin d'6tre « radical », le terme affectif « p6p6re » sugg6rant m6me un homme d6clinant. Quant au terme de « sanskrit », il faut rappeler que les ann6es 1950 et 1960 sont marqu6es par un attrait pour l'Orient : les Occidentaux se tournent naturellement vers le bouddhisme au cours de cette p6riode d'apr6s-guerre. Il s'agit donc d'un point commun entre l'Europe et l'Am6rique, comme le souligne Guillermo de Torre :

Los "beatniks" ya no rompen amarras con su pa6s; al contrario, vagabundean libremente por sus cuatro extremos y su emigraci6n se efect6a m6s en el tiempo que en el espacio, desde el momento en que se sumergen en las lejan6as orientales, en un budismo zen muy personalmente interpretado. Con todo, el esp6ritu de grupo, la tendencia a obrar en pandilla, del mismo modo que cierto gusto por el esc6ndalo y las drogas, parecen venirles a Kerouac y a sus amigos no de los Estados Unidos, sino de Europa. (Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia* 801)

Quant au chapitre 96, l'on y trouve une association indirecte entre Morelli et l'alcool : « Empezaron a hablar de los libros de Morelli y a beber co6nac. » (Cort6zar, *Rayuela* 358) Ce chapitre correspond 6 l'exploration de l'appartement de Morelli par les membres du Club du Serpent. Tout au long de ces pages, le domicile du vieil 6crivain se m6tamorphose en un lieu de consommation d'alcool : « Trajiste la bebida, Babsie? » (Cort6zar, *Rayuela* 356), « dame las botellas » (Cort6zar, *Rayuela* 357), « una botella de co6nac debajo de cada brazo », « a cargo del bar », « Sweet, get some glasses, will you? », « bebamos », « luchaba con el corcho del co6nac », « beber co6nac » (Cort6zar, *Rayuela* 358).

Finalement, les 6l6ments rattach6s 6 la *Beat Generation*, soit le sanskrit et l'alcool, sont d'une fa6on ou d'une autre 6galement associ6s 6 Morelli. Nous pouvons donc 6mettre l'hypoth6se qu'il s'agit de points communs inavouables, ce qui expliquerait le rejet total des 6crivains de la *Beat Generation* dans un premier temps. D'ailleurs, ce rejet se base avant tout

sur l'alcool et donc renvoie à un comportement (celui de l'excès), mais il n'est en aucun cas basé sur des analyses littéraires. Encore une fois, aucune œuvre précise n'est mentionnée dans cet extrait.

Au-delà du parallèle, entre Morelli et la *Beat Generation*, la typographie attire l'attention : pourquoi le terme de « *beat generation* » apparaît-il en italique ? *Rayuela* regorge de termes en différentes langues : castillan, français, anglais, et même du « glíglico », langue inventée par la Maga, sans pour autant avoir un recours systématique à l'italique. L'on peut donc se demander s'il s'agit d'un choix de Cortázar ou bien de conventions éditoriales. Afin de trancher cette question, consulter le tapuscrit d'Austin⁶⁷ s'avère nécessaire pour vérifier si les italiques y étaient déjà présentes. Nous découvrons que le terme « beat generation » est souligné, ce qui correspond sans aucun doute à une italique codifiée puisqu'il n'était pas possible d'avoir recours à cette police sur une machine à écrire.

Il s'agit d'un indice visuel important qui doit interpeler le lecteur. Antoine Compagnon distingue d'ailleurs l'usage des guillemets de l'italique :

À l'italique, le paradoxal, une insistance ou une surenchère de l'auteur, une revendication de l'énonciation. L'italique équivaudrait à « Je souligne » ou « C'est bien moi qui le dis. » Il doit être traduit ; c'est dans ce caractère que s'impriment aussi les recours à une langue étrangère. Ici, étrangère à la langue maternelle, c'est ma langue propre. J'écris en italiques mon lexique intime, un dictionnaire polyglotte ou idiolectal, mon encyclopédie personnelle. Ainsi, dans l'italique, je suis plus présent qu'ailleurs : l'italique est narcissique ; je désirerais sans doute que le lecteur découpe mon texte suivant son tracé. (Compagnon 50)

Contrairement aux guillemets, l'italique n'encadre pas un discours rapporté. Au contraire, elle met en avant un mot, une idée, qui dépasse la voix narrative. C'est donc bien la voix de Cortázar qui perce à travers l'italique du chapitre 95. Si l'on s'appuie sur la thèse d'Antoine Compagnon, l'on peut émettre l'hypothèse que l'écrivain argentin avait une bonne connaissance des publications de la *Beat Generation* et qu'elles faisaient partie de son « encyclopédie personnelle ». Mentionner cette génération littéraire et l'appuyer par l'italique, ouvre la voie à un dialogue intertextuel entre *Rayuela* et la *Beat Generation*. Comme l'indique Cortázar lors d'une interview :

Creo que sí, que mis libros, al proponer más de un plano de lectura como posible lectura del texto, provocan la necesidad de pensar en libros como objetos abiertamente intertextuales. Pero creo que es también una cuestión de cultura. Una persona con un nivel cultural más o menos primario leerá un libro sin comprender la intertextualidad. Para él, todo lo que leerá es el texto de ese escritor, no se dará cuenta de las alusiones. En tanto en un nivel superior de cultura, con una pantalla, un horizonte cultural más amplio, todas las guiñadas de ojo, las referencias, las citas no directamente citadas pero evidentes, pues, deberán serle claras

⁶⁷ Julio Cortázar Literary Manuscripts, Benson Latin American Collection, LILAS Benson Latin American Studies and Collections, The University of Texas at Austin. Il ne nous est malheureusement pas autorisé de publier de reproduction de ce document.

y además enriquecerán profundamente no sólo la experiencia del lector, sino el libro que está leyendo.
(Castro-Klarén 34)

En 1976, Julio Cortázar avait déjà une très grande expérience en tant qu'écrivain et avait connaissances des avancées de la critique littéraire. C'est pourquoi il n'est pas étonnant qu'il revendique ses livres comme des objets avant tout littéraires, en dialogue perpétuel avec d'autres œuvres. L'écrivain argentin était tout à fait lucide sur son œuvre et avait conscience des différentes lectures qui pourraient en être faites : un premier niveau de lecture consisterait à ne pas prendre en compte la dimension intertextuelle du texte tandis qu'un second niveau permettrait d'ouvrir les horizons et, ainsi, les interprétations.

Si l'on reprend les lignes qui ouvrent le chapitre 95, la phrase qui suit immédiatement la mention de la *Beat Generation* semble être une nouvelle allusion à ce mouvement. En effet, l'on pense immédiatement à « Howl », texte emblématique et fondateur de la *Beat Generation* : « Una de las notas aludía susukianamente al lenguaje como una especie de exclamación o grito surgido directamente de la experiencia interior. » (Cortázar, *Rayuela* 354) De fait, le terme anglais « howl » signifie « hurlement » ce qui rejoint l'idée de « exclamación o grito ». Le poème d'Allen Ginsberg est un cri lancé à l'Amérique, une volonté de rompre « avec les conventions poétiques de l'époque pour renouer avec une lignée de poètes radicaux et visionnaires : Walt Whitman, William Blake, Christopher Smart, les prophètes de l'Ancien Testament. » (Robert 58) N'est-ce pas là un écho aux intentions littéraires de Morelli ? En quoi la mention de la *Beat Generation* et la possible allusion intertextuelle au poème de Ginsberg permettent-elles de caractériser le personnage de Morelli ?

D'une part, ces références ont une fonction référentielle et ancrent Morelli dans un contexte social et littéraire précis. Comme l'analyse Tanguy Harma, le dénominateur commun qui unit les écrivains de la *Beat Generation* serait : « une profonde insatisfaction à l'égard du mode vie conventionnel de cette époque » (Robert 110) Morelli, lui aussi, rejette les conventions, au moins d'un point de vue littéraire. Si ce personnage ne condamne pas particulièrement la société occidentale contrairement aux écrivains de la *Beat Generation* ; il revendique, comme eux, et avec une certaine brutalité, la nécessité de trouver une nouvelle forme de création littéraire. Cette posture est également celle de Cortázar : il cherche, avec ce roman, à bouleverser les conventions de la lecture. Le chapitre 112, par exemple, qui correspond à une « Morelliana », évoque une volonté de « describir » (Cortázar, *Rayuela* 391). Morelli, tout comme les écrivains *beat*, ne cesse de critiquer la conception occidentale de la littérature : « Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden

cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. » (Cortázar, *Rayuela* 325) L'on perçoit bien ici l'opposition entre d'un côté le monde occidental et de l'autre le personnage-écrivain qui adopte une posture de rébellion. Celle-ci n'est pas sans rappeler les revendications de Jack Kerouac face à la littérature conventionnelle de l'époque : « My position in the current American literary scene is simply that I got sick and tired of the conventional English sentence which seemed to me so ironbound in its rules, so inadmissible with reference to the actual format of my mind [...]. »⁶⁸ (Kerouac *Good Blonde & Others* 145)

Peut-être pouvons-nous rappeler que le récit de *Rayuela* se déroule dans les années 1950. En effet, dans le dialogue du chapitre 99, Perico mentionne « desde el año cincuenta estamos en plena realidad tecnológica » et Horacio précise « Estamos en mil novecientos cincuenta y pico. » (Cortázar, *Rayuela* 364) Une lecture minutieuse nous permet d'émettre l'hypothèse que le récit se situe plutôt vers la fin de cette décennie. En effet, deux éléments temporels des chapitres 14 et 15 le suggèrent : « ¿Es cierto que usted tiene fotos de torturas, tomadas en Pekín en milnovecientos veinte o algo así? » (Cortázar, *Rayuela* 54) et « Lo peor era que había mirado fríamente las fotos de Wong, tan sólo porque el torturado no era su padre, aparte de que ya hacía cuarenta años de la operación pekinesa. » (Cortázar, *Rayuela* 57) Si l'opération pékinoise en question date des années 1920 et que l'on ajoute quarante ans, l'on arrive bien aux années 1960. Et c'est autour de la fin des années 1950 et le début des années 1960 que la *Beat Generation* connaîtra son succès. Les allusions à cette génération permettent donc d'ancrer Morelli dans un contexte temporel précis qui concorde en tous points avec celui de la *Beat Generation*.

Par ailleurs, l'allusion au poème de Ginsberg (poète, rappelons-le, qui est mentionné dans le *Cuaderno de bitácora*) n'est pas anodine pour évoquer la pensée de Morelli : c'est une façon de symboliser le mal-être et l'impuissance du personnage. Jonah Raskin nous éclaire sur le choix du titre « Howl » :

“Howl,” the title he finally selected for his work, as well as phrases in the body of the work itself, such as “ten years’ animal screams” (CP 132), suggest that he wanted it to be viewed as the cry of a wild beast or the rant of a patient in a hospital for the insane. His notebooks belie his assertion that “Howl” was an act of pure inspiration written without alteration. Ideas and images that he jotted down in notebooks showed up in the first draft of Part I of “Howl,” written in 1955, and were revised over a year’s time.⁶⁹ (Raskin 369)

⁶⁸ « Ma position au sein de l'actuelle scène littéraire américaine est simplement que j'en ai franchement marre de la phrase anglaise conventionnelle qui me semble si rigide dans ses règles, si inacceptable pour le format actuel de mon esprit [...]. » [Traduction libre]

⁶⁹ « “Howl”, le titre qu'il a finalement retenu pour son œuvre, de même qu'il l'exprime dans le corps de son œuvre elle-même, comme “décades des cris d'animaux” (CP 132), suggère qu'il a voulu que cela soit perçu comme le cri d'une bête sauvage ou l'éreintement d'un patient d'hôpital psychiatrique. Ses carnets démentent l'affirmation selon laquelle “Howl” serait un acte de pure inspiration écrit sans modification. Les idées et les images dont il a

Le poème de Ginsberg se veut être un cri d'animal, une alarme. Comment être entendu dans cette société anesthésiante ? Le cri semble être la seule option. Morelli l'écrit dans l'une de ses notes : le langage est, pour lui, une sorte de cri qui vient de l'intérieur. (Cortázar, *Rayuela* 354) De fait, le cri est souvent instinctif (ce qui renvoie d'une certaine façon à l'animalité), une réaction incontrôlée ou bien de détresse. Il s'oppose à une construction rigoureuse d'un langage maîtrisé et est plutôt associé à un acte de langage spontané. La référence à « Howl » pourrait donc être vue comme le cri que Morelli essaie de pousser sans toutefois y parvenir. En outre, l'idée du cri d'un malade mental interné à l'hôpital évoqué par Raskin peut, là encore, être confrontée à la situation dans laquelle se trouve Morelli. Ce personnage, âgé, est renversé par une voiture et est donc hospitalisé. Mais, il semble si fragile, sur le point de mourir, incapable de produire le moindre cri : « — ¿Cuándo podrá volver a su casa? / — Nunca – dijo Morelli –. Lo huesos se quedan aquí, muchachos. » (Cortázar, *Rayuela* 459) Le personnage-écrivain est mal en point et n'envisage pas même de rentrer chez lui ni de terminer son projet littéraire. Morelli remet les clés de son appartement à Horacio et à Etienne qui ont pour mission d'achever son œuvre : il n'est pas (ou plus) en capacité de le faire lui-même. De plus, le début du chapitre 154 mentionne « La sala es tranquila, el más gritón se calló anoche a las dos. » (Cortázar, *Rayuela* 458) Cette remarque de Morelli suggère que lui, en revanche, n'est pas quelqu'un qui hurle. Il n'est pas en mesure de porter toute une génération comme l'a fait Ginsberg avec « Howl ». Peut-être peut-on voir ce personnage déclinant comme laissant place à une nouvelle génération. Morelli est âgé, peu connu, et ne se met pas en scène publiquement. Il serait plutôt comme un père tendant le flambeau aux plus jeunes.

En bref, Morelli semble souvent caractérisé en fonction de la *Beat Generation* : il est plus vieux que les écrivains nord-américains qui composent cette génération, moins radical dans sa façon d'être et sur le point de mourir laissant son œuvre inachevée. Les allusions à la *Beat Generation* permettent donc de mieux comprendre l'ampleur du projet littéraire de Morelli qui est, rappelons-le, adulé par le Club du Serpent. En s'appuyant sur la typologie des fonctions de l'intertextualité énoncées par Vincent Jouve dans *Poétique du roman*, il est possible d'accorder une fonction argumentative (Jouve 146) aux références à la *Beat Generation* mentionnées précédemment. Les deux références intertextuelles étudiées permettent de mieux saisir le personnage de Morelli et de contextualiser ses revendications littéraires.

pris note dans ses carnets sont visibles dans le premier brouillon de la Partie I de "Howl", écrit en 1955, et ont été corrigées durant plus d'un an. » [Traduction libre]

Au-delà de ces allusions, le chapitre 121 attire particulièrement l'attention en ce qu'il correspond à une citation directe et explicite de Lawrence Ferlinghetti. Si l'on reprend la définition donnée par Genette : « Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) » (Genette 8).

Le chapitre 121, inclus dans les « capítulos prescindibles », se présente comme une mise en abyme du travail de l'écrivain et du travail de la citation effectué par Cortázar lui-même. Dans cet extrait très bref, le narrateur transcrit une citation copiée dans un cahier par le personnage Morelli : il s'agit de la fin d'un poème de Ferlinghetti, cité en langue originale. Le narrateur fournit explicitement le nom de l'auteur des vers et la citation se démarque également typographiquement par un retour à la ligne précédé de deux points, un saut de ligne et une police plus petite que celle du texte narratif, respectant ainsi la typographie des citations longues. Il est plutôt rare, dans un roman, de trouver des citations longues, ce qui doit interpeller le lecteur d'autant plus que la typographie originelle des vers est respectée (bien que pas tout à fait exacte si on la compare avec la disposition des vers du poème dans le recueil original). On l'a exposé précédemment dans l'introduction, Lawrence Ferlinghetti n'est pas, à proprement parler, un écrivain de la *Beat Generation* mais il a contribué massivement à la diffusion des écrits de ce mouvement. Il fait donc partie, indirectement, de ce cercle littéraire. C'est pourquoi l'analyse de ce chapitre semble être une étape fondamentale dans cette étude d'autant plus qu'il s'agit du chapitre facultatif qui clôt la première partie du roman.

Avant de s'attarder sur la citation en elle-même, il convient de relever certains éléments de la phrase qui l'introduit. Tout d'abord, surgit le champ sémantique de l'écriture et de la copie : « tinta roja », « había copiado », « libreta » et enfin « poema » (Cortázar, *Rayuela* 402). Par ailleurs, notons l'emploi du substantif « complacencia » qui semble avoir une connotation méliorative si l'on s'appuie sur la définition proposée par le *Diccionario de la Real Academia Española* : « Satisfacción, placer y contento que resulta de algo » (ASALE et RAE, « Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario »). L'on peut donc émettre l'hypothèse que Morelli apprécie le poème de Ferlinghetti dont il est question ici. Mais il est possible d'aller plus loin encore dans cette réflexion : c'est en réalité Cortázar qui a lu et relevé la citation du poème de Ferlinghetti. En effet, comme il l'explique dans ses *Clases de literatura* de Berkeley :

Cuando estaba escribiendo *Rayuela* – al mismo tiempo que lo escribía, y llevó varios años – seguía leyendo libros y periódicos y continuamente encontraba frases, referencias e incluso anuncios periodísticos que despertaban en mí un eco con referencia a lo que estaba escribiendo: había cosas que tenían cierta conexión y entonces las cortaba o las copiaba y las iba acumulando. (Cortázar, *Clases de literatura* 207)

Dans cet extrait, Cortázar revient sur la genèse de son roman : en parallèle de l'acte d'écriture, il a mené un travail de compilation lequel est exposé dans les chapitres « prescindibles » de *Rayuela*. Si l'on est attentif au lexique employé par Cortázar, l'on retrouve, là encore, le verbe « copiar ». Ces éléments nous permettent d'étayer l'hypothèse selon laquelle, dans le chapitre 121 (ce n'est évidemment pas systématique), Morelli se substitue à Cortázar. Ainsi, il est fort probable que l'écrivain argentin ait apprécié la lecture de Ferlinghetti (« manifiesta complacencia »), au moins de ces vers en particulier, qui correspondent au dixième poème du recueil *A Coney Island of the Mind*, publié en 1958. Cette hypothèse est confirmée par le travail mené sur la bibliothèque de l'Argentin.

Une fois la source précise identifiée, il convient de se demander ce qu'apporte la citation au roman de Cortázar : quels liens sont-ils tissés entre le poème de Ferlinghetti et le roman cortazarien ? De quelle manière les vers de Ferlinghetti fonctionnent dans un autre contexte, celui de *Rayuela* ? Antoine Compagnon le rappelle dans *La seconde main* : « Une “bonne” définition de la citation, c'est-à-dire une base acceptable, provisoire de travail, sera : *un énoncé répété* et *une énonciation répétante* [...] » (Compagnon 66) La citation du chapitre 121 est à la fois « un énoncé répété » en ce que le texte de Ferlinghetti est répété et intégré tel quel dans le texte de Cortázar, bien que partiellement (« el final de un poema de Ferlinghetti », (Cortázar, *Rayuela* 402)), et « une énonciation répétante » puisque la production de la répétition passe ici par la copie d'un texte dans un carnet, elle-même répétée au sein d'un chapitre de *Rayuela* : il s'agit donc d'une forme singulière d'énonciation. Ainsi, l'on se retrouve confronté à des situations d'énonciation différentes : d'une part le poème originel de Ferlinghetti, produit par lui-même et inclus dans un recueil de poèmes ; d'autre part, la citation dudit poème au sein de *Rayuela*. Si les textes sont les mêmes, leur sens évolue en fonction de la situation d'énonciation envisagée et de leur cotexte :

La citation est un énoncé répété et une énonciation répétante : en tant qu'énoncé, elle a un *sens*, l'« idée » qu'elle exprime dans son occurrence première (t dans S_1) ; en tant qu'énoncé répété, elle a également un sens, l'« idée » qu'elle exprime dans son occurrence seconde (t dans S_2). Rien ne permet d'affirmer que ces sens sont les mêmes ; au contraire, tout laisse supposer qu'ils sont différents, que le second porte au moins une marque de l'incitation, quelque « idée de répétition », ainsi disait Fontanier, puisque celle-ci est une transformation appliquée au premier énoncé, qui le fait signe. (Compagnon 81)

Compagnon rappelle que l'incitation « conduit à insérer dans mon propre discours le morceau déménagé » (Compagnon 79). On l'a vu précédemment, Cortázar lisait beaucoup lorsqu'il a écrit *Rayuela* et certaines de ses lectures l'ont conduit à établir des liens avec le roman qu'il était en train de rédiger. Ce sont ces connexions qui l'ont poussé à sélectionner certains extraits (littéraires, journalistiques etc.) et à les intégrer à son roman. Il serait donc judicieux de replacer

le chapitre 121 au sein de *Rayuela* pour comprendre les liens existants entre le chapitre qui le précède et le chapitre qui lui succède. Pour ce faire, nous pouvons replacer le chapitre 121 à la fois dans le roman linéaire, donc entre le chapitre 120 et le chapitre 122, et le replacer dans la perspective de la lecture « a saltos » proposée par le « Tablero de dirección ». Dans ce cas, c'est le chapitre 35 qui précède le chapitre 121, et le chapitre 36 qui lui succède. En outre, il est également judicieux de replacer brièvement le poème de Ferlinghetti au sein du recueil *A Coney Island of the Mind*. L'analyse de ces trois situations d'énonciation nous permettra de confronter les similitudes et les variations de sens de l'énoncé répété.

Dans un premier temps, si l'on s'intéresse à l'ordre linéaire dans le roman cortazarien, les chapitres peuvent être synthétiser ainsi : le chapitre 120 est un texte qui déborde de la trame narrative du roman et traite du sadisme d'Ireneo (personnage qui ne fait pas partie de l'intrigue narrative) qui donne un jeune ver à des fourmis et prend plaisir à observer la façon dont elles le torturent ; le chapitre 122, quant à lui, est un chapitre narratif dans lequel Etienne et Horacio se trouvent à l'hôpital pour rendre visite à Morelli, Horacio évoquant les rêves étranges qu'il a faits dernièrement. Dans cette configuration, l'on peut avancer que c'est la dimension religieuse du péché qui relie les chapitres 120, 121 et 122. En effet, le comportement d'Ireneo peut être associé au péché de la luxure : il prend un plaisir sadique à observer la torture du ver sans défense. L'idée du jeu apparaît explicitement comme le souligne l'emploi des adverbes « cómicamente » et « grotescamente » (Cortázar, *Rayuela* 401) qui ont une connotation péjorative ici (Ireneo se moque ouvertement du ver qui se débat) et du substantif « juego » (Cortázar, *Rayuela* 401) qui renvoie à l'idée de plaisir lors de l'observation de cette scène de torture. Ireneo s'amuse, il s'agit pour lui d'une véritable jouissance visuelle. L'on peut d'ailleurs relever l'isotopie du corps qui tend à donner une dimension sensuelle et charnelle à cette délectation visuelle : « la piel », « desnudo », « palpaba », « el cuerpo » (Cortázar, *Rayuela* 401). La présence des cinq sens crée une dimension sensorielle intense qui glisse progressivement vers un registre plus sexuel. C'est le cas, par exemple, de « oliendo con avidez la tierra húmeda del piso » (Cortázar, *Rayuela* 401). Le verbe « oler » renvoie aux effluves corporels. L'humidité peut rappeler les fluides produits par le corps. Quant au terme « avidez », il accentue le désir débordant du personnage. Un peu plus loin, l'on retrouve le verbe « gozar » qui fait directement écho à la jouissance sexuelle. Enfin, la focalisation interne de l'expression « debía ser horrible lo que sentía » (Cortázar, *Rayuela* 401) nous permet d'avoir accès à la pensée d'Ireneo : ici l'on comprend qu'il a tout à fait conscience de la douleur ressentie et subie par le ver, et il est fier d'en être à l'origine. Finalement, l'on découvre que cette situation n'est pas un acte isolé : il semblerait qu'il s'agisse plutôt d'une scène répétée comme l'indique

l'adverbe « entonces » (Cortázar, *Rayuela* 401) à la ligne 6 et qui exprime la conséquence. Ireneo attend que le ver sorte sa tête, et c'est seulement après cette première étape qu'il peut l'attraper : il connaît donc les mécanismes pour s'emparer du petit invertébré, comme s'il s'agissait d'un rituel qu'il pratiquait lors de chaque sieste selon l'indication temporelle du début du paragraphe « a la hora de la siesta » (Cortázar, *Rayuela* 401). La forme même du texte, privé de point, symbolise une torture constante, infinie. La jouissance d'Ireneo peut donc être associée au péché de la luxure qui correspond à la recherche du plaisir sexuel et de la jouissance.

À partir de cette analyse, le chapitre 121 prend une dimension particulière. Les premiers mots du chapitre, « con tinta roja », peuvent avoir une dimension plus grave. La couleur rouge peut figurer le sang, donc la mort, ce qui renvoie directement à la fin du chapitre précédent : « hasta llevárselo a las profundidades y matarlo y comérselo » (Cortázar, *Rayuela* 401). En outre, l'absence de point dans le chapitre 120 pourrait faire écho au poème de Ferlinghetti qui est, lui aussi, dépourvu de ponctuation. Enfin, les péchés capitaux résonnent également à travers le terme « complacencia ». La complaisance renvoie à l'idée d'une très grande satisfaction de soi, ce qui n'est pas sans rappeler le péché d'orgueil. Voici donc un premier lien établi entre la fin du chapitre 120 et le début du chapitre 121. Mais la connexion entre ces deux textes va plus loin encore si l'on s'attarde sur la citation de Ferlinghetti. Le thème de la luxure apparaît de nouveau : le verbe « slept » et le substantif « bed » évoquent la couche nuptiale ; quant au verbe « spilled » il pourrait renvoyer à l'éjaculation. Somme toute, la mention du peintre Jérôme Bosch semble abonder dans ce sens. L'une de ses œuvres les plus connues est *Le Jardin des délices*⁷⁰. Dans la partie centrale de ce tableau, l'on découvre nombre de personnages nus, dans des postures extravagantes (jambes écartées ou entremêlées, chevauchement d'animaux...) : Bosch nous propose ici un enchevêtrement de corps rappelant, une fois de plus, l'acte sexuel et donc le péché de la luxure.

Quant au chapitre 122, certains indices textuels peuvent être reliés au chapitre 121. Tout d'abord, l'expression « cualquier pedazo de realidad podía plegarse a un verso ilustre » (Cortázar, *Rayuela* 403) pourrait directement faire écho à la citation de Ferlinghetti. En effet, les deux derniers vers, « and so spilled out another poem or two / upon the Bosch-like world » (Cortázar, *Rayuela* 402) établissent un lien d'une part avec la poésie, d'autre part avec le monde. La poésie est offerte à un monde décadent (celui imaginé par Bosch). Une structure inversée est perceptible au début du chapitre 122. Dans ce cas-ci, c'est la réalité qui pourrait être associée à un vers : la vie imite la poésie, ou bien l'art pour reprendre Oscar Wilde. En outre, ce chapitre

⁷⁰ Consulter l'annexe II, p. 310.

s'ouvre sur le « carnet » de dessins d'Etienne, ce qui fait écho à la « libreta » de Morelli mentionnée au chapitre 121. Lors du dialogue entre Horacio et Etienne, le lecteur comprend que le personnage principal parle de deux rêves qu'il a faits récemment : celui du pain qui pleure (évoqué au chapitre 100) et celui de l'enfance (justement évoqué au chapitre suivant, le 123). Ces deux rêves sont associés au personnage de la Maga : le premier renverrait à Rocamadour, son fils (« Pensaste en el chico, claro. Una asociación forzosa. », Cortázar, *Rayuela* 404)), le second au lieu de vie de la Maga (« Pero en el sueño, la sala con las dos ventanas que daban al jardín era a la vez la pieza de la Maga » (Cortázar, *Rayuela* 405)). Si l'évocation du personnage féminin peut renvoyer au péché de la luxure (l'on pense aux scènes érotiques et sexuelles dont le chapitre 7 est l'expression la plus sensuelle), c'est plutôt au péché d'orgueil auquel on pense ici. En effet, Horacio a abandonné la Maga lors du décès prématuré de Rocamadour. Il n'a pas même daigné assister aux funérailles de l'enfant. Pourtant, il n'éprouve aucun regret : « Pero yo no tengo ningún sentimiento de culpa, che. Yo no lo maté. » (Cortázar, *Rayuela* 404) Les négations (« no », « ningún ») soulignent le refus d'Horacio d'assumer son comportement méprisant. En outre, la répétition du pronom personnel « yo » met en avant son égo. L'interjection « che » employée généralement dans le langage familier, est ici utilisée en fin de phrase, ce qui crée une sorte d'insistance. Horacio se dédouane complètement de ses responsabilités, il se considère comme supérieur face à ceux qui ont accompagné la Maga durant le drame. Ce personnage peut donc être associé au péché d'orgueil.

En conséquence, la dimension religieuse semble unir les chapitres 120, 121 et 122 autour de la thématique des péchés. Et c'est bien la référence à Bosch qui permet le pivot entre les textes : elle s'avère être une clé de compréhension. Si l'on reprend le *Jardin des délices*, l'on comprend que les trois chapitres du roman répondent à la structure du triptyque. Le chapitre 121 pourrait concorder avec le premier panneau qui correspond à l'union entre Adam et Ève au Paradis : la présence de la beauté tout comme l'idée d'union sexuelle dans les vers de Ferlinghetti y font écho. De même, le chapitre 122, baignant dans une atmosphère onirique entre rêves (le pain qui pleure et la maison de l'enfance) et cauchemar (la mort de Rocamadour), et débouchant finalement sur l'hôpital où Morelli se meurt, s'apparente au deuxième panneau du *Jardin des délices* dédié à une humanité jouissant de la liberté d'agir comme elle le souhaite. Le chapitre 120, quant à lui, reflète l'Enfer du troisième panneau du tableau : la torture éternelle et la mort sont bien au cœur de ce texte.

Enfin, un ultime lien peut être effectué entre le chapitre 121 et le chapitre 122 : Morelli se trouve dans la chambre 10 de l'hôpital, « la cama diez, creo. » (Cortázar, *Rayuela* 404) ; or, le poème de Ferlinghetti correspond, lui aussi, au numéro 10 du recueil *A Coney Island of the*

Mind. L'on peut donc se demander s'il s'agit d'une simple coïncidence ou s'il serait possible d'aller plus loin dans la relation entre le personnage fictionnel de Morelli et la personne réelle de Ferlinghetti. Comme le suggère la consonance de son nom, et comme on l'apprend dans *Rayuela*, Morelli est d'origine italienne : « el viejo era de origen italiano » (Cortázar, *Rayuela* 355). Or, le père de Lawrence Ferlinghetti, né dans la province de Brescia, était, lui aussi, Italien. Autant d'éléments qui interrogent sur les liens possibles entre le personnage fictif de *Rayuela* et le poète Lawrence Ferlinghetti.

Si l'on prend maintenant en compte la structure particulière du roman cortazarien, il est utile de replacer le chapitre 121 au sein de l'ordre proposé par le « Tablero de dirección ». Dans cette perspective, il est précédé par le chapitre 35 qui revient sur la dissolution du Club du Serpent, et suivi du chapitre 36, dernier chapitre de la première partie du roman, qui illustre le paroxysme de la déliquescence d'Horacio. Le chapitre 121, dit « facultatif » si l'on reprend les termes employés dans le « Tablero de dirección », permet donc de faire la transition entre Paris et Buenos Aires puisqu'il s'agit du dernier chapitre facultatif intercalé dans la première partie du roman. Ce texte est un pivot fondamental : il permet de faire le pont entre les trois sections qui constituent *Rayuela*, à savoir « Del lado de allá », « Del lado de acá » et « De otros lados ». Si l'on suit l'ordre « a saltos », c'est l'idée de décadence qui semble unir les chapitres 35, 121 et 36. Dans le chapitre 35, la voix narrative nous conte les comportements explosifs des membres du Club. D'une part, Babs apparaît comme un personnage destructeur : « El Club sabía que Babs lanzada era Babs catapulta » (Cortázar, *Rayuela* 166), « Era el ciclón Babs, el tornado del sexto distrito, purée de casas. » (Cortázar, *Rayuela* 167) Les métaphores météorologiques évoquent une fin certaine, celle du Club : seuls des débris survivent au cyclone et à la tornade. En outre, la myriade d'insultes proférée par Babs à Horacio sonne comme l'ébauche d'un monde décadent : « decirle a Oliveira lo de inquisidor, de afirmar lacrimosamente que en su perra vida había conocido a alguien más infame, desalmado, hijo de puta, sádico, maligno, verdugo, racista, incapaz de la menor decencia, basura, podrido, montón de mierda, asqueroso y sifilítico. » (Cortázar, *Rayuela* 167) Horacio est dépeint comme un personnage vil, défini par ses vices. L'on peut donc, une fois de plus, songer au *Jardin des délices* de Bosch : le protagoniste du roman incarne la décadence humaine représentée dans la partie centrale du tableau. En outre, la phrase qui suit, « Noticias acogidas con delicia infinita » (Cortázar, *Rayuela* 167), contient le substantif « delicia » ce qui permet d'établir une connexion entre le texte de Cortázar et le tableau de Bosch évoqué dans la citation de Ferlinghetti. Et si Babs dénonce l'attitude inacceptable d'Horacio, elle finit, elle aussi, par sombrer dans la débauche : « Ahora Ronald tendía a estirar la mano y meterla entre las piernas de Babs que rezongaba

como desde lejos, a Ronald le gustaba dormirse con los dedos perdidos en ese vago territorio tibio, Babs agente provocadora precipitando la disolución del Club, habría que reprecnderla a la mañana siguiente: cosas-que-no-se-hacen. » (Cortázar, *Rayuela* 167) Ronald explore, en public, le corps de sa compagne, laquelle se laisse faire puisqu'elle est en état d'ébriété : « se había tomada media botella de coñac », (Cortázar, *Rayuela* 166). Quant à l'expression « vago territorio tibio », elle fait sans aucun doute référence au sexe féminin. La mention de la réprimande, peut faire penser au panneau de droite du *Jardin des délices* qui représente l'Enfer où les hommes sont punis et torturés pour leur comportement. Les points communs entre le texte de Cortázar et le tableau de Bosch nous permettent de faire le lien avec le chapitre 121 qui mentionne explicitement le peintre à travers la citation de Ferlinghetti. Quant au chapitre 36, il correspond probablement au paroxysme de la décadence. Horacio et la clocharde Emmanuèle ont un rapport sexuel sur la voie publique :

Le hacía gracia que amigablemente y de lo más matter of fact la mano de Emmanuèle lo estuviera desabotonando, y poder pensar al mismo tiempo que quizá el Oscuro se había hundido en la mierda hasta el cogote sin estar enfermo, sin tener en absoluto hidropesía, sencillamente dibujando una figura que su mundo no le hubiera perdonado bajo forma de sentencia o de lección, y que de contrabando había cruzado la línea del tiempo hasta llegar mezclada con la teoría, apenas un detalle desagradable y penoso al lado del diamante estremecedor del panta rhei, una terapéutica bárbara que ya Hipócrates hubiera condenado, como por razones de elemental higiene hubiera igualmente condenado que Emmanuèle se echara poco a poco sobre su amigo borracho y con una lengua manchada de tanino le lamiera humildemente la pija, sosteniendo su comprensible abandono con los dedos y murmurando el lenguaje que suscitan los gatos y los niños de pecho, por completo indiferente a la meditación que acontecía un poco más arriba, ahincada en un menester que poco provecho podía darle, procediendo por alguna oscura conmiseración, para que el nuevo estuviese contento en su primera noche de clochard y a lo mejor se enamorara un poco de ella para castigar a Célestin, se olvidara de las cosas raras que había estado mascullando en su idioma de salvaje americano mientras resbalaba un poco más contra la pared y se dejaba ir con un suspiro, metiendo una mano en el pelo de Emmanuèle y creyendo por un segundo (pero eso debía ser el infierno) que era el pelo de Pola, que todavía una vez más Pola se había volcado sobre él entre ponchos mexicanos y postales de Klee y el Cuarteto de Durrell, para hacerlo gozar y gozar desde fuera, atenta y analítica y ajena, antes de reclamar su parte y tenderse contra él temblando, reclamándole que la tomara y la lastimara, con la boca manchada como la diosa siria, como Emmanuèle que se enderezaba tironeada por el policía, se sentaba bruscamente y decía: *On faisait rien, quoi*, y de golpe bajo el gris que sin saber cómo llenaba los portales Oliveira abría los ojos y veía las piernas del vigilante contra las suyas, ridículamente desabotonado y con una botella vacía rodando bajo la patada del vigilante, la segunda patada en el muslo, la cachetada feroz en plena cabeza de Emmanuèle que se agachaba y gemía, y sin saber cómo de rodillas, la única posición lógica para meter en el pantalón lo antes posible el cuerpo del delito reduciéndose prodigiosamente con un gran espíritu de colaboración para dejarse encerrar y abotonar, y realmente no había pasado nada pero cómo explicarlo al policía que los arreaba hasta el camión celular en la Plaza, cómo explicarle a Babs que la inquisición era otra cosa, y a Ossip, sobre todo a Ossip, cómo explicarle que todo estaba por hacerse y que lo único decente era ir hacia atrás para tomar el buen impulso, dejarse caer para después poder quizá levantarse, Emmanuèle para después, quizá... (Cortázar, *Rayuela* 176-177)

Cette phrase, interminable, semble refléter la confusion et l'effondrement d'Horacio. Il se perd dans ses pensées, s' imagine tomber (« dejarse caer »). D'ailleurs, la phrase ne se termine pas par un point mais par des points de suspension ce qui laisse entendre qu'il s'interrompt brutalement. C'est seulement après cette longue digression qu'il prend conscience de la réalité

et de la signification de la présence des policiers. Là encore, l'on peut percevoir l'influence du *Jardin des délices* : l'on passe d'un plaisir sexuel intense (la fellation) à une punition progressive (« creyendo por un segundo (pero eso debía ser el infierno) que era el pelo de Pola »), puis à la douleur physique (presque torture) qui évoque l'Enfer : « tironeada por el policía », « la segunda patada en el muslo », « la cachetada feroz en plena cabeza de Emmanuèle que se agachaba y gemía ». Il y aurait donc une sorte de gradation entre ces chapitres : d'abord la dissolution du Club, puis la référence au *Jardin des délices* de Bosch à travers la citation de Ferlinghetti, enfin un acte de débauche sur la voie publique (déjà annoncé par le dévergondage de Ronald et de Babs) se soldant par l'expulsion du territoire français d'Horacio.

Ainsi, chez Cortázar, l'extrait du poème de Ferlinghetti renvoie, d'une part aux péchés capitaux, d'autre part à la décadence de l'être humain. Alors quels sont les points communs avec le poème 10⁷¹ de *A Coney Island of the Mind* ? Pour élucider cette question, il convient de se pencher sur l'intégralité du poème (rappelons que Cortázar n'en a retenu que les derniers vers) et de le replacer dans son contexte d'énonciation initial, c'est-à-dire entre le poème 9 et le poème 11 du recueil. L'on observe que les poèmes 9, 10 et 11 ont pour point commun une réflexion sur l'art et la place du « je » au sein d'une œuvre artistique : l'on passe d'un « je » anecdotique (poème 9), à un « je » plus intellectuel et théorique (poème 10), pour aboutir à un « je » contemplatif voire méditatif (poème 11). Le lecteur (dans le cas de la littérature) ou le spectateur (dans le cas d'une œuvre d'art) doit-il se contenter d'observer l'œuvre en question, de l'analyser en s'appuyant sur des théories, ou au contraire, doit-il se l'approprier pour faire grandir sa propre conception du monde ? L'art peut-il aider à comprendre le monde qui nous entoure ? La contemplation d'une œuvre débouchant sur une véritable méditation nous ouvre-t-elle les portes d'un monde autre, d'un monde spirituel ? Finalement, à quoi sert l'art ? Que peut-on en faire ? Ce sont ces questions fondamentales que Ferlinghetti aborde ici et qui rejoignent effectivement les pensées de Morelli dans *Rayuela*. Ce personnage qui apparaît dans l'œuvre cortazarienne en toile de fond propose toute une réflexion métalittéraire sur le roman. Dans le cas du chapitre 121, se pose explicitement la question de l'intertextualité qui apparaît également dans le poème 10 (au sein des vers centraux) de Ferlinghetti qui évoque la fin du poème « Kubla Khan » de Coleridge et le début du poème « Endymion » de John Keats. Lors de sa lecture du poème, Cortázar avait d'ailleurs remarqué cette dimension intertextuelle puisqu'il a indiqué, en marge de ces vers, les initiales desdits poètes : « C » et « J K ».⁷²

⁷¹ Consulter l'annexe III, p. 311.

⁷² Biblioteca Julio Cortázar, Fundación Juan March, Madrid.

Plusieurs niveaux d'intertextualité s'offrent à nous : d'une part, Morelli, personnage fictif, recueille la fin d'un poème de Ferlinghetti, texte lui-même rapporté au chapitre 121, tout en sachant que le poème en question porte lui aussi une dimension intertextuelle. Quant aux fluctuations des points de vue narratifs, ne peut-on pas, là encore, les comparer aux poèmes de *A Coney Island of the Mind* ? Dans le cas de la lecture linéaire, l'on passe là aussi du récit d'une anecdote (chapitre 120), à une réflexion théorique sur l'intertextualité à travers Morelli pour aboutir à la voix d'Horacio qui évoque le Rêve du papillon du penseur chinois Tchouang-tse (chapitre 122). Il en va de même pour la lecture à saltos : le comportement de Babs est assez anecdotique au sein de la narration (chapitre 35) alors que le chapitre 36 propose une introspection d'Horacio à travers la recherche constante de ce qu'il nomme « kibbutz del deseo » (Cortázar, *Rayuela* 170). Cela signifie donc que la citation de Ferlinghetti qui nous occupe ici trouve parfaitement sa place au sein du roman de Cortázar. Selon la lecture que l'on fera de *Rayuela* (linéaire ou « a saltos »), le sens de la citation variera légèrement à cause d'une situation d'énonciation différente, mais il existe bien des connexions thématiques et structurelles entre les chapitres de Cortázar et la citation de Ferlinghetti.

Citer un poème, donc un texte à la forme particulière, est un acte fort, non fortuit. Ce texte a été choisi par Cortázar. Certes, la citation de Ferlinghetti peut se justifier par les liens existants entre les chapitres la précédant et la suivant (encore faut-il les trouver) mais pose tout de même question, ce qui amène le lecteur à y réfléchir et à envisager cette référence plus largement au sein du roman. Ces premières analyses doivent nous conduire à repenser *Rayuela* dans son ensemble. En quoi la citation de Lawrence Ferlinghetti nous permet-elle de réfléchir sur la construction spécifique de *Rayuela* ? Dans quelle mesure reflète-t-elle le fond et la forme du roman de Cortázar ? L'écrivain argentin aurait pu citer n'importe quel autre document, mais c'est cet écrivain qu'il a choisi et cette partie du poème 10 de *A Coney Island of the Mind*. D'ailleurs, pourquoi n'avoir choisi de citer que la fin du poème ? Peut-être parce que les derniers vers du poème 10 concentrent toute la tension. Ils correspondent à l'affirmation d'un « je » poétique qui revendique sa propre conception de la beauté et de la création tout comme Morelli, dans *Rayuela*, élabore sa propre conception de l'œuvre littéraire.

Cortázar a choisi de citer un poème contemporain qui évoque la création littéraire ce qui nous conduit à nous poser la question suivante : peut-on créer à partir de quelque chose qui existe déjà ? Ce serait donc l'essence même de *Rayuela* qui serait questionnée ici. En effet, le roman de Cortázar est agencé de façon singulière si l'on reprend l'ordre des chapitres proposé par le « Tablero de dirección » et c'est grâce à une compilation de textes que l'écrivain argentin propose une approche différente du roman. C'est à partir d'une multitude de références et de

citations que Cortázar construit *Rayuela*. N'est-ce d'ailleurs pas ce que laisse transparaître l'agencement spatial du poème de Ferlinghetti ? Si plusieurs extraits de poèmes sont cités dans le roman, comme les vers du poète américain Hart Crane au chapitre 132, les vers de Ferlinghetti sont bien les seuls qui se distinguent par des alinéas particuliers. Les vers ne sont pas alignés, ils sont comme intercalés, comme s'il s'agissait d'un reflet de la structure de *Rayuela*. Certes, l'on pourrait aussi songer au poème « Aquí » d'Octavio Paz, cité au chapitre 149, mais la typographie est bien plus symétrique dans ce cas-ci, ce qui contraste avec l'enchevêtrement des vers mentionnés au chapitre 121. Finalement, la citation du poème de Ferlinghetti s'apparente à une sorte de synthèse de ce que veut être *Rayuela* : un roman qui revient sur l'idée de création (à travers l'intertextualité et l'intermédialité) et dont l'intercalation des chapitres fait penser à la disposition des vers du poème.

Le travail mené sur la génétique textuelle a mis au jour un élément fondamental pour notre étude : la *Beat Generation* était présente dès le début du projet d'écriture de *Rayuela*. Les ouvrages présents dans la bibliothèque de Cortázar démontrent un intérêt certain pour ce mouvement littéraire et nous permettent de mieux saisir les références qui apparaissent dans la version définitive du roman. Il semble désormais indispensable de se pencher sur une étude thématique de *Rayuela* afin de vérifier si un dialogue avec la *Beat Generation* est envisageable à une plus grande échelle.

Chapitre 3. L'écriture des marges ou les topiques *beat* dans *Rayuela*

Dans l'imaginaire collectif, la *Beat Generation* se résume souvent aux éléments suivants : alcool, drogue et sexualité débridée. Bien que l'on ne puisse restreindre cette génération à ces stéréotypes, il s'agit de composantes indéniables qui ont marqué la vie et l'œuvre des écrivains nord-américains. L'on entend ici le terme de « stéréotype » selon la définition qu'en donne Daniel-Henri Pageaux dans le *Précis de littérature comparée* dirigé par Pierre Brunel et Yves Chevrel :

Si l'on fait réflexion sur la production du stéréotype, on s'aperçoit qu'il obéit à un processus simple de la fabrication : la confusion de l'attribut et de l'essentiel, rendant possible l'extrapolation constante du particulier au général, du singulier au collectif. Dans un texte, le stéréotype se situe souvent au plan de l'épithète, de l'adjectivation : c'est l'attribut accessoire, qualificatif qui devient essence. (Brunel et Chevrel 139)

C'est en effet ce qui se produit dans *Rayuela* comme on l'a vu à travers les allusions des chapitres 71 et 95 qui brossent un tableau plutôt négatif de la *Beat Generation* en qualifiant les écrivains de « borrachos ». Cet attribut qualificatif, pour reprendre les termes de Daniel-Henri Pageaux, devient l'essence des écrivains *beat*. Nonobstant, nous ne pouvons nous contenter de cette vision.

Nous avons pu le constater précédemment, le projet littéraire de Morelli partage des points communs avec celui des écrivains nord-américains, notamment en ce qui concerne le renouvellement de la création artistique et la recherche d'un nouveau langage, et c'est initialement ce qui était explicité par la voix narrative du chapitre 95 dans le tapuscrit. La plupart des chapitres « prescindibles » correspondent à un discours métalittéraire dont Morelli est le porte-parole. Ce discours suscite des réflexions sur l'art et la littérature en général mais propose également de méditer sur le roman de Cortázar. Le fond et la forme de *Rayuela* font écho aux critiques de Morelli ainsi qu'à sa proposition théorique sur la littérature. Un jeu de miroir permanent s'invite entre le roman et le discours métalittéraire qu'il comporte. Cette spirale, qui crée des liens entre les « Morellianas » et le reste du livre, nous amène à formuler l'hypothèse suivante : si le projet de Morelli peut être lié à la *Beat Generation*, ne peut-on pas y lier également l'ensemble du roman de Cortázar ?

En effet, nous retrouvons dans *Rayuela* d'une part les motifs phares des œuvres *beat* à savoir l'alcool, la drogue, les scènes sexuelles, les réunions informelles (c'est-à-dire des réunions non

officielles d'un cercle, souvent constitué d'amis, réfléchissant sur le monde)⁷³, et d'autre part la figure du clochard. Tous ces éléments font partie d'une écriture des marges. Et s'ils ont l'air secondaires dans le roman cortazarien, alors qu'ils sont au premier plan dans les œuvres *beat*, il convient de les interroger, d'en étudier le traitement qui est proposé et de les confronter.

Nous nous demanderons donc en quoi il est possible de créer un dialogue entre *Rayuela* et les œuvres *beat* sous le prisme de l'écriture des marges. Les motifs se répondent-ils ? Se font-ils écho ? De quelle manière Julio Cortázar les prolongent-ils pour les inscrire spécifiquement dans son œuvre ? Et dans quelle mesure peut-on rapprocher la figure du clochard des ouvrages *beat* à celle proposée dans le roman argentin ?

Afin de tenter de répondre à ces questionnements, nous étudierons d'une part les motifs de l'alcool, de la drogue et des réunions informelles qui s'entremêlent étroitement dans *Rayuela*. Puis, nous analyserons tout ce qui relève de la sexualité afin d'établir un parallèle avec les œuvres *beat*. Enfin, nous nous pencherons sur la figure du clochard, très importante à la fois dans le roman de Cortázar et dans l'œuvre de Kerouac.

1) Alcool, drogue et réunions informelles : différents instruments beat permettant de repenser le réel dans Rayuela

Nous partons du principe que l'alcool et la drogue peuvent constituer un même groupe en ce qu'ils conduisent tous deux à un état d'ivresse. De même, pour cette étude, nous retiendrons le terme de drogue uniquement dans le sens de substance psychotrope illégale ou non prescrite par le corps médical. Souvent, la consommation de ces substances se fait lors de réunions informelles : un groupe d'amis se retrouve dans un établissement de la voie publique (bar ou café) ou bien dans une demeure privée. S'il s'agit de topiques littéraires depuis le XIX^e siècle, Cortázar en propose un traitement particulier plus proche de celui des écrivains de la *Beat Generation* que celui renvoyant à la tradition du siècle antérieur ou du début du XX^e siècle. En effet, bien souvent, c'était une substance en particulier qui était associée à un écrivain et à son œuvre. L'on pense bien sûr à l'absinthe chez Baudelaire, Rimbaud ou encore Oscar Wilde ; à l'opium chez Jean Cocteau ou encore Jacques Vaché et à la mescaline chez Henri Michaux par exemple. Il convient de souligner que Julio Cortázar connaissait bien ces auteurs, en particulier Jean Cocteau (l'on ne dénombre pas moins de dix-sept ouvrages de l'écrivain français dans sa

⁷³ L'on peut également s'appuyer sur l'analyse de Margarita Saona qui n'hésite pas à parler d'espaces alternatifs : « Los encuentros sugeridos en *Rayuela* se realizan en espacios concretos que se presentan como grietas en el orden ciudadano, tanto en París como en Buenos Aires. » (Saona 97)

bibliothèque conservée à la Fondation Juan March) et Jacques Vaché, qui apparaît d'ailleurs dans l'épigraphe inaugurant la première partie de *Rayuela*. Néanmoins, dans le roman cortazarien, c'est un panel assez large de boissons alcoolisées et parfois même de drogues (bien que moins présentes) qui apparaissent tout comme c'est le cas dans de nombreux ouvrages *beat*, par exemple dans le poème « Howl » d'Allen Ginsberg, dans les romans *On the Road* ou *The Dharma Bums* de Kerouac ou encore dans l'œuvre de Burroughs.

Il semble donc intéressant d'étudier le traitement des références illicites qui vont de pair avec ce que l'on pourrait qualifier de réunions informelles à la fois dans *Rayuela* et dans certaines œuvres de la *Beat Generation*. L'on retiendra particulièrement le livre *On the Road* pour cette étude puisque c'est l'ouvrage qui semble le plus adapté pour ce type de comparaison. Tout d'abord, il s'agit d'un roman tout comme c'est le cas de *Rayuela*, d'une longueur assez proche (même si le livre argentin est un peu plus long). Dans le cadre d'un relevé du lexique, il est donc préférable de prendre en compte des œuvres avec une extension analogue. Dans ce contexte, il est moins pertinent de comparer *Rayuela* à « Howl » qui est bien plus court, même si le poème contient aussi des références à l'alcool et à la drogue. Quant à Burroughs, il pourra être évoqué ici, mais plus modérément. De fait, la plupart de ses ouvrages sont explicitement centrés sur la drogue et ses effets, ce qui n'est pas le cas chez Kerouac (et encore moins chez Cortázar). L'objectif de cette étude n'est pas d'établir que *Rayuela* est exactement comparable aux ouvrages *beat* parce que des termes liés à la drogue ou à l'alcool apparaissent dans le texte mais de comprendre comment ces références fonctionnent et comment nous pouvons les mettre en parallèle avec des romans comme ceux de Kerouac. Cortázar en fait-il quelque chose de fondamentalement différent ?

Le premier élément qui nous permet de rapprocher les deux littératures est la présence d'un lexique à la fois récurrent et diversifié renvoyant à l'alcool et, dans une moindre mesure, à la drogue :

-trente-et-une mentions de « caña » dans *Rayuela* (Cortázar, *Rayuela* 127, 128, 129, 134, 135, 143, 151, 218, 231, 241, 253, 266, 408, 411, 413, 415, 423, 425, 426, 427, 462)

-vingt-huit occurrences de « vino » (Cortázar, *Rayuela* 12, 17, 92, 104, 128, 147, 172, 174, 175, 187, 188, 207, 272, 300, 315, 377, 384, 462, 464)

-vingt-quatre de « vodka » (Cortázar, *Rayuela* 41, 42, 44, 45, 47, 50, 51, 54, 55, 56, 62, 63, 70, 71, 110, 147, 462)

-vingt mentions de « cerveza » (Cortázar, *Rayuela* 17, 18, 19, 27, 44, 190, 216, 217, 235, 238, 250, 256, 263, 319, 354)

-seize de « coñac » (Cortázar, *Rayuela* 104, 166, 301, 346, 348, 349, 358, 362, 368, 369, 465)

- deux de « whisky » (Cortázar, *Rayuela* 234, 301)
- une de « champagne » (Cortázar, *Rayuela* 389) et de « botella de espumante » (Cortázar, *Rayuela* 83)
- deux de « champán » (Cortázar, *Rayuela* 389, 390) et deux de « champaña » (Cortázar, *Rayuela* 389, 390)
- deux de « ginebra » (Cortázar, *Rayuela* 183, 260)
- deux de « aguardiente » (Cortázar, *Rayuela* 151,156)
- une de « drunk » (Cortázar, *Rayuela* 71)
- treize de « borracho » (Cortázar, *Rayuela* 51, 52, 54, 62, 72, 81, 105, 176, 384, 427, 428)
- sept de « borracha » (Cortázar, *Rayuela* 48, 50, 84, 167, 177, 366, 385)
- trois de « borrachos » (Cortázar, *Rayuela* 172, 174, 354)
- cinq de « borrachera » (Cortázar, *Rayuela* 71, 147, 166, 301, 310)
- sans compter les occurrences du verbe « beber », conjugué ou non, qui sont presque systématiquement associées à la consommation d'alcool.

L'on arrive donc à cent soixante références à l'alcool, ce qui correspond à une toutes les trois pages si l'on se base sur l'édition UNESCO, ce qui est loin d'être anodin. Concernant la drogue, les mentions se font plus timides bien que le terme de « marihuana » (Cortázar, *Rayuela* 116, 131, 427) apparaissent à trois reprises, que « mescalina » (Cortázar, *Rayuela* 71, 310) soit répété deux fois, tout comme « cocaína » (Cortázar, *Rayuela* 389, 390) et « morfina » (Cortázar, *Rayuela* 340, 389-90), et que le substantif « drogas » (Cortázar, *Rayuela* 390) soit également mentionné une fois.

Il est important de noter que la plupart de ces termes sont aussi présents dans *On the Road* qui comporte cinquante-sept mentions de « beer », vingt-deux de « whisky », vingt-et-une de « wine », une de « scotches », six de « drunkun » et deux de « drunkenness » pour ce qui relève du domaine de l'alcool (là encore, sans inclure le verbe « drink »). Quant aux drogues, l'on retrouve le terme « marijuana » par quatre fois tout comme « benzedrine » ; « cocaine » et « opium » se présentent respectivement deux fois dans le texte, « morphine » une fois et le substantif « drug » est mentionné à trois reprises. L'on constate également dans le roman *The Dharma Bums* la présence des termes « whisky », « wine », « drunk », « drug », « opium ».

Dans le cas de *Rayuela* tout comme celui de *On the Road*, l'on a une présence quantitative assez similaire de l'alcool et de la drogue avec une dominance évidente pour la boisson. Toutefois, à la lecture, la présence de l'alcool interpellera plus le lecteur dans le roman de Kerouac plutôt que dans celui de Cortázar. Nous expliquons ce phénomène ainsi : l'écrivain

argentin abreuve le lecteur d'une multitude de références culturelles et le désoriente de par la structure particulière qui est proposée dans le « Tablero de dirección ». Cortázar ne cherche-t-il pas, d'une certaine manière, à « enivrer » le lecteur ? Ce dernier perd ses repères et se confronte à une sensation proche de ce que produit l'ivresse. Il y a donc nécessairement des éléments qui retiennent moins l'attention à la première lecture car la concentration est portée sur d'autres éléments, notamment sur le fait d'essayer de ne pas perdre le fil de la narration. Cependant, une relecture minutieuse du roman combinée aux données chiffrées permettent de constater que l'alcool n'est pas un simple motif accessoire dans le texte. Au contraire, la boisson accompagne les personnages tout au long du roman, aussi bien dans la partie qui se passe à Paris que dans celle qui se déroule à Buenos Aires, comme c'était déjà le cas pour les personnages du conte « El perseguidor ». Cette considération nous amène à la question suivante : peut-on réellement considérer qu'il s'agit d'un élément secondaire dans *Rayuela* ? L'abondance des termes liés à l'alcool tend plutôt vers l'hypothèse selon laquelle ils ne sont pas anodins : ils ont probablement une (ou plusieurs) fonction dans le texte qu'il reste à élucider. C'est sur cette problématique que nous allons nous pencher afin de mieux appréhender ces références et de saisir comment elles peuvent dialoguer avec celles qui sont présentes dans les romans de Kerouac par exemple.

Si nous nous appuyons sur les références qui surgissent dans *Rayuela*, et que l'on dépasse la fonction de détail qui contribue à la création d'une ambiance particulière, quatre fonctions principales peuvent être attribuées à l'alcool et à la drogue : une *fonction référentielle*, une *fonction analogique*, une *fonction symbolique* et une *fonction intertextuelle*. Afin d'en comprendre les mécanismes, nous étudierons plus spécifiquement, mais sans prétendre à l'exhaustivité, chacune de ces fonctions.

Par *fonction référentielle*, nous entendons toute occurrence d'alcool (il n'y pas d'exemple de drogues dans ce cas) renvoyant à un personnage ou à un lieu. Cela signifie que, dans certains cas, la boisson permet de caractériser, de construire l'identité d'un personnage, d'un groupe ou d'un lieu et qu'elle en fait partie intégrante. L'on peut prendre l'exemple du Club du Serpent qui se construit autour de la notion d'alcool : « Protegido por la ventana el paralelepípedo musgoso oliente a vodka y a velas de cera, a ropa mojada y a restos de guiso, vago taller de Babs ceramista y de Ronald músico, sede del Club, [...] » (Cortázar, *Rayuela* 42) L'appartement du couple américain Babs et Ronald est présenté comme étant le siège du Club. La longue énumération des qualificatifs dépeint un logement plutôt calamiteux, vieillot et mal entretenu. Mais c'est un lieu qui excite les sens : l'odorat (« oliente a vodka »), la vue (« velas de cera »),

le toucher (« *mojada* »), le goût (« *guiso* ») et l'ouïe (« *músico* »). L'ambiance nocturne et le regroupement informel entre amis laisse rapidement place à la consommation d'alcool qui conduit justement à l'ivresse des sens.

Le chapitre 10 et les suivants, qui se déroulent dans cet appartement, contiennent un grand nombre de références à l'alcool. En voici quelques exemples : « Gregorovius se dejó llenar el vaso de vodka y empezó a beber a sorbos delicados. Dos velas ardían en la repisa de la chimenea donde Babs guardaba las medias sucias y las botellas de cerveza. » (Cortázar, *Rayuela* 44), « Gregorovius suspiró y bebió más vodka. » (Cortázar, *Rayuela* 45), « Babs perdida de vodka » (Cortázar, *Rayuela* 45), « Quemándose la boca con un largo trago de vodka, Oliveira pasó el brazo por los hombros de Babs y se apoyó en su cuerpo confortable. » (Cortázar, *Rayuela* 50). À travers ces courts extraits, l'on remarque que la consommation de vodka semble assez systématique lorsque les membres du Club du Serpent sont évoqués. C'est donc la boisson qui permet d'identifier le groupe, de le construire, de l'unifier. L'on a ici une véritable association entre le fait de consommer des boissons alcoolisées et le fait de se rassembler lors de petites réunions informelles souvent nocturnes. Par ailleurs, le cognac aussi renvoie au Club, c'est ce que l'on note dans les chapitres qui sont dédiés à l'exploration de l'appartement de Morelli (à partir du chapitre 96).

Ainsi, dans le cas de la vodka et du cognac, les spiritueux ne renvoient pas tant aux personnages qui les consomment qu'à l'entité du Club du Serpent auquel ils appartiennent. Le dictionnaire de la Real Academia définit ainsi le terme de « club » : « Sociedad fundada por un grupo de personas con intereses comunes y dedicada a actividades de distinta especie, principalmente recreativas, deportivas o culturales. » (ASALE et RAE, « Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario ») Dans le cas du Club du Serpent, il s'agit de réunions portées plutôt sur la culture (à travers la suscitation de diverses réflexions) que l'on pourrait presque qualifier de clandestines puisqu'elles ne sont pas déclarées officiellement. Et ces sessions, qui permettent le rassemblement de divers personnages, deviennent un prétexte à la consommation d'alcool, mais pas seulement. C'est lors de ces réunions informelles que les personnages réfléchissent sur le monde qui les entoure et sur la littérature, parfois même sur le monde de l'art de façon plus large. À titre d'exemple, citons le chapitre 99 : les membres du Club ont un échange assez vif sur la notion de langage et évoquent un certain nombre de références comme les surréalistes (Cortázar, *Rayuela* 363) ou encore l'écrivain britannique Malcolm Lowry (Cortázar, *Rayuela* 363), le jazzman Charlie Parker (Cortázar, *Rayuela* 365), le peintre Jackson Pollock (Cortázar, *Rayuela* 363), le philosophe grec Héraclite (Cortázar, *Rayuela* 367) etc. En toile de fond, l'on sait que la boisson accompagne les personnages dans

leurs réflexions comme le rappelle la formule « El coñac le quemó la garganta a Oliveira [...]. » (Cortázar, *Rayuela* 362) Ce type de réunions informelles dans *Rayuela*, systématiquement accompagnées de boissons alcoolisées, permettent aux personnages de penser le monde qui les entoure autrement.

En parallèle, étudions l'exemple de la *caña*. Cette boisson alcoolisée à base de canne à sucre renvoie inéluctablement à l'Argentine. C'est en cela que l'on peut lui assigner une *fonction référentielle*. Dans la première partie du roman, au chapitre 28, l'on apprend que la bouteille de *caña* que détient Horacio lui a été envoyée par son frère (Cortázar, *Rayuela* 127), ce qui associe directement cet alcool au pays d'origine du protagoniste. C'est ainsi que durant la nuit, les membres du Club du Serpent découvrent peu à peu ce qu'est ce breuvage. Ce n'est d'ailleurs pas un grand succès, ce qui amène Horacio à jeter au visage d'Etienne : « —No te metás con mi patria —dijo Oliveira—. » (Cortázar, *Rayuela* 135) L'on voit bien ici que la boisson, sujet de discorde quant aux goûts de chacun, devient un sujet polémique et très personnel pour Horacio, comme si la *caña* devenait une métonymie de l'Argentine. Quant à la seconde partie de *Rayuela*, ce même alcool se présente comme la boisson privilégiée des personnages. Ce spiritueux s'intègre véritablement au paysage argentin et rythme les journées comme le montrent ces quelques exemples : « A la hora del café con caña Mariposa » (Cortázar, *Rayuela* 241), « Oliveira no contestó, y subieron a la sala de la gran tratativa donde el administrador y Ferraguto se estaban tomando una caña doble. » (Cortázar, *Rayuela* 253), « Traveler se bebió un vaso de caña y se puso el saco del pijama. » (Cortázar, *Rayuela* 266), « Traveler se puso a leer un rato, entre caña y caña. » (Cortázar, *Rayuela* 266) ou encore « Descubrieron que Remorino, que seguiría trabajando como enfermero y que se aparecía a la hora del mate y de la caña » (Cortázar, *Rayuela* 411). La consommation de *caña* fait partie du quotidien argentin et concerne presque la totalité des personnages de « Del lado de acá ». Toutefois, si dans la première partie du roman la *caña* est clairement associée à Horacio, elle est plus souvent combinée à Traveler dans la partie qui suit. Ce jeu de miroir entre les personnages renforce la notion de double qui leur est souvent octroyée.

Ainsi, dans les deux exemples qui viennent d'être exposés, il est possible d'accorder à certaines mentions de l'alcool une *fonction référentielle* puisque les différentes substances évoquées ne renvoient pas seulement au liquide qu'elles sont réellement mais également à un objet plus large : un personnage, un groupe ou même un lieu.

La *fonction analogique*, elle, permet d'associer un processus à une substance alcoolisée. C'est le cas notamment lors de scènes sexuelles ou érotiques dans *Rayuela*. La boisson

alcoolisée apparaît souvent, en toile de fond : une confusion entre l'ivresse liée à celle-ci et l'ivresse liée à l'acte sexuel se crée. Dans le chapitre 2, par exemple, une analogie se forme entre la fin de l'acte sexuel et la fin d'un verre de bière : « No estábamos enamorados, hacíamos el amor con un virtuosismo desapegado y crítico, pero después caíamos en silencios terribles y la espuma de los vasos de cerveza se iba poniendo como estopa, entibiaba y contraía mientras nos mirábamos y sentíamos que eso era el tiempo. » (Cortázar, *Rayuela* 17) Ici, la disparition de la bière et le tiédissement de la mousse représentent métaphoriquement les corps qui viennent de faire l'amour. Ceux-ci ont d'abord connu une montée intense de plaisir, une ivresse des sens, que l'alcool produit également, puis expérimentent la retombée des émotions : la chute progressive de la température corporelle génère un tiédissement de la chair, à l'image du fond de bière qui a été oublié dans le verre. Cortázar instaure donc une analogie subtile entre l'ivresse causée par la fusion des corps et celle induite par la consommation d'alcool. L'acte sexuel, tout comme la consommation de boisson alcoolisée, permet d'atteindre un état important de plaisir et d'excitation puisqu'elle engendre une libération de dopamine. Cette période est suivie d'un état de relaxation conduisant souvent à l'assoupissement. Un parallèle est suggéré entre les deux réactions physiologiques lesquelles, si elles n'ont pas la même cause, ont des effets assez similaires.

Le chapitre 92 illustre également l'association entre un moment de tension sexuelle et la consommation d'alcool :

Fue la primera vez que la llamó Pola París, por jugar, y que a ella le gustó y lo repitió, y le mordió la boca murmurando Pola París, como si asumiera el nombre y quisiera merecerlo, polo de París, París de Pola, la luz verdosa del neón encendiéndose y apagándose contra la cortina de rafia amarilla, Pola París, Pola París, la ciudad desnuda con el sexo acordado a la palpitación de la cortina, Pola París, Pola París, cada vez más suya, senos sin sorpresa, la curva del vientre exactamente recorrida por la caricia, sin el ligero desconcierto al llegar al límite antes o después, boca ya encontrada y definida, lengua más pequeña y más aguda, saliva más parca, dientes sin filo, labios que se abrían para que él le tocara las encías, entrara y recorriera cada repliegue tibio donde se olía un poco el coñac y el tabaco. (Cortázar, *Rayuela* 348-349)

Ce passage éclaircit la relation entre Horacio et Pola qui, finalement, ne semble être qu'un personnage de substitution pour remplacer la Maga comme le laissent entendre les comparatifs de supériorité « más pequeña y más aguda, saliva más parca » bien que le comparant ne soit pas explicitement exprimé. La dimension érotique mute rapidement en scène sexuelle : l'on passe de l'évocation des sens à l'énonciation des parties du corps qui sont explorées. Les allitérations en « s » (« París », « ciudad », « desnuda », « sexo », « palpitación », « suya », « senos », « caricia », « saliva », « labios », « encías »...) permettent d'une part la création d'une certaine intimité à travers la suggestion du susurrement, d'autre part associent des termes corporels à des termes érotiques ce qui débouche sur la construction d'une atmosphère éminemment

charnelle. Mais ce qui attire l'attention dans cet extrait qui clôt le chapitre 92, c'est qu'il s'achève sur les termes « el coñac y el tabaco » : comment interpréter ce vocable ? Tout d'abord, il faut remarquer que l'alcool encadre le moment intime. Lorsque Horacio découvre le lieu de vie de Pola, il décrit brièvement la pièce et mentionne « Una botella de pernod y de coñac. » (Cortázar, *Rayuela* 348) comme si ces bouteilles étaient là, l'attendant afin d'inaugurer la désinhibition des corps. En outre, elles sont au nombre de deux comme pour symboliser les deux corps qui s'apprêtent, de la même manière, à être l'un près de l'autre. La mention finale des effluves de cognac révèle que les deux personnages en ont absorbé à un moment donné. Là encore, surgit une association profonde entre l'acte sexuel et la consommation d'alcool comme si l'un ne pouvait se faire sans l'autre. Le spiritueux, dans cet extrait, peut donc être perçu comme ouvrant et fermant le rituel sexuel. En outre, l'on retrouve également dans ce passage l'idée d'analogie entre l'ivresse des sens, celle induite par la jouissance sexuelle et celle provoquée par l'alcool. De fait, l'exploration du corps féminin ouvre la voie sur l'alcool et le tabac comme si le voyage charnel avait finalement les mêmes effets que ces substances. L'on peut aussi songer au chapitre 36 qui associe la consommation d'alcool à l'acte sexuel entre Horacio et Emmanuèle, sur la voie publique cette fois.

Mais d'autres analogies liées à l'alcool existent dans le roman. Par exemple, dans le chapitre 2, le monde de la Maga est comparé à un mélange d'alcools :

Llegué a aceptar el desorden de la Maga como la condición natural de cada instante, pasábamos de la evocación de Rocamadour a un plato de fideos recalentados, mezclando vino y cerveza y limonada, bajando a la carrera para que la vieja de la esquina nos abriera dos docenas de ostras, tocando en el piano descascarado de madame Noguét melodías de Schubert y preludios de Bach, o tolerando *Porgy and Bess* con bifés a la plancha y pepinos salados. (Cortázar, *Rayuela* 17)

Si le vin, la bière et la limonade peuvent être perçus comme un élément de plus composant le désordre de la Maga (selon le point de vue d'Horacio), ce mélange de boissons peut aussi être compris ainsi : il s'agirait d'un reflet du monde-Maga dans lequel tout s'entremêle, tout arrive, sans craindre de dépasser les frontières de la raison cartésienne. Dans le monde de la Maga, il est possible de passer d'une conversation à une autre, d'un plat à un autre, d'une musique à une autre, sans prévenir, sans même que cela fasse sens, ce qui conduit Horacio à qualifier de « désordre » le monde du personnage féminin. De même, un mélange de vin, bière et limonade n'est pas chose commune, ce qui conduit à un certain désordre d'un point de vue gustatif. Il est donc possible de parler de *fonction analogique* de l'alcool ici : l'analogie permet de comparer métaphoriquement deux éléments relevant de champs tout à fait différents. En cela, elle propose une approche nouvelle du monde qui entoure les personnages.

Une autre fonction que l'on peut attribuer à l'alcool est la *fonction symbolique* qu'il occupe dans le roman cortazarien. De fait, à plusieurs reprises, la boisson se présente comme une sorte d'intercesseur avec une autre réalité. L'alcool, en tant que symbole du dérèglement des sens, favorise l'accès à une dimension autre du monde qui entoure les personnages. C'est pourquoi, à plusieurs reprises, il est associé à une lueur, une lumière dans l'obscurité : sa consommation permet aux personnages d'échapper à la noirceur de leur vie et de pénétrer, durant quelques instants, dans une dimension nouvelle. Par conséquent, la consommation d'alcool devient un instrument pour penser le réel autrement en le dépassant. Le chapitre 11 et le chapitre 16 contiennent des exemples qui sont assez similaires bien qu'ils concernent des personnages différents. Dans le premier cas, Gregorovius, observe la flamme de deux bougies au travers de son verre de vodka, ce qui débouche sur une sorte de vision :

Gregorovius se dejó llenar el vaso de vodka y empezó a beber a sorbos delicados. Dos velas ardían en la repisa de la chimenea donde Babs guardaba las medias sucias y las botellas de cerveza. A través del vaso hialino Gregorovius admiró el desapegado arder de las dos velas, tan ajenas a ellos y anacrónicas como la corneta de Bix entrando y saliendo desde un tiempo diferente. [...] La Maga vino a sentarse en el suelo con un cigarrillo en la boca. En los ojos le brillaban las llamas de las velas verdes. Gregorovius la contempló extasiado, acordándose de una calle de Morlaix al anochecer, un viaducto altísimo, nubes. (Cortázar, *Rayuela* 44)

Ici, ce n'est pas seulement le verre qui est rempli de vodka, c'est le corps tout entier du personnage, jusqu'à lui faire franchir les limites de la rationalité. L'alcool est clairement dépeint comme le symbole du dérèglement des sens. C'est ce que suggère l'omniprésence de l'isotopie de la vue : « a través del vaso », « admiró », « velas », « ojos », « brillaban », « llamas », « contempló ». Malgré l'obscurité de la pièce, seulement illuminée par les bougies, Gregorovius voit, observe, comme si l'alcool lui octroyait le don d'une perception renforcée de son environnement. Ces observations aboutissent d'ailleurs à un monde autre, teinté de nostalgie, comme le souligne le rythme ternaire qui clôt l'extrait.

L'on retrouve un exemple assez similaire au chapitre 16, mais cette fois-ci avec Horacio : « Apoyándose en la manta esquimal, mirando las velas verdes a través de la copa de vodka (íbamos a ver los peces al Quai de la Mégisserie) era casi sencillo pensar que quizá eso que llamaban la realidad merecía la frase despectiva del Duke, *It don't mean a thing if it ain't that swing* [...] ». (Cortázar, *Rayuela* 63) Là encore, les motifs du verre de vodka et des bougies vertes sont à l'origine du dérèglement des sens chez le personnage. Une première connexion est établie entre le verre et les poissons du quai de la Mégisserie qu'Horacio et la Maga sont allés voir au mois de mars, comme on l'apprend dans le chapitre 8. Peut-être le verre lui a-t-il fait penser aux aquariums, les flammes des bougies ondoyant comme des poissons dans l'eau. Mais bien vite, c'est une réflexion sur la réalité qui s'impose. Sans l'ivresse (causée ici à la fois

par l'alcool et par le jazz), est-il seulement possible de discerner la réalité ? Qu'est-ce que la réalité au fond ? Ces questions, Horacio réussit à se les poser uniquement par le biais de l'alcool : le dérèglement des sens le pousse à voir au-delà de la pensée cartésienne occidentale et à remettre en question les évidences. En cela, l'association de l'alcool aux bougies n'est pas anodine : il semblerait que la boisson conduise le personnage vers le chemin de l'illumination. L'on pourrait également citer l'exemple du chapitre 35 dans lequel il est exposé qu'il n'est pas étonnant que Babs, après avoir bu une demi-bouteille de cognac, associe l'œuf pourri de l'appartement de Morelli à la mort de Rocamadour et à son enterrement (Cortázar, *Rayuela* 166). C'est bien l'alcool, une fois de plus, qui permet au personnage de faire des liens entre les deux événements. C'est ainsi qu'à plusieurs reprises l'alcool apparaît explicitement comme le symbole du dérèglement des sens et comme intermédiaire entre plusieurs réalités.

Enfin, alcool et drogue ont parfois une *fonction intertextuelle* dans le texte de Cortázar. Dans le chapitre 18, la mescaline renvoie directement à l'ouvrage *The Doors of Perception* de l'écrivain anglais Aldous Huxley, publié en 1954. Ce recueil (d'ailleurs présent dans la bibliothèque de Cortázar) relate le fonctionnement de la perception engendrée par la prise de mescaline. Ce que l'on doit noter ici, c'est que ce type d'expérience a également été menée par plusieurs écrivains de la *Beat Generation*, et en particulier par William Burroughs qui s'est beaucoup intéressé au fonctionnement et à l'impact de la consommation de drogue par exemple dans les ouvrages *Junkie* ou encore *Naked Lunch* dans lesquels une grande place est accordée à la sensation. Dans sa thèse dédiée à *la Beat Generation*, Julien Ortéga synthétise parfaitement ce phénomène :

Autrement dit – et c'est en cela que la Beat Generation est particulièrement importante au sein de l'écriture américaine –, la page sert de témoin à une transcription détaillée du dérèglement des sens. Elle prend des directions différentes selon les auteurs, des voies leur ressemblant ; dans le cas de Burroughs, le bout de sa route est intimement lié à l'extrême. Il cherche à avoir une vision panoramique de la drogue, en allant de fil en aiguilles, de surdose en cure de désintoxication. L'acte d'écrire est donc le support idéal afin d'exposer les faits tels qu'ils se sont présentés à lui. (Ortéga 222)

Huxley publie donc *The Doors of Perception* durant la décennie qui a été marquée par la *Beat Generation* et les explorations qu'il mène sont également au cœur de la réflexion des ouvrages des écrivains nord-américains. Dès lors, la référence à Huxley dans *Rayuela* peut aussi être perçue, par extension, comme un renvoi aux expériences *beat*. Si l'on s'appuie sur les *Clases de literatura* de Cortázar, un étudiant lui fait remarquer qu'il utilise l'expression « a tiny bit of mescalina » (Cortázar, *Rayuela* 71) en anglais dans *Rayuela*, ce qui n'est pas anodin. L'écrivain confirme qu'à cette époque, il lisait beaucoup de textes qui évoquaient l'ouverture mentale

permise par les drogues. (Cortázar, *Clases de literatura* 230) Par ailleurs, il décline l'idée selon laquelle il aurait repris l'expression d'une chanson de jazz, suggérant plutôt qu'il l'aurait lue quelque part sans se souvenir où, ce qui nous permet d'avancer l'hypothèse de la *Beat Generation*.

Au chapitre 28, c'est au vin qu'est accordé une *fonction intertextuelle* : « l'âme du vin » (Cortázar, *Rayuela* 128) chantée par Gregorovius renvoie à un poème de Baudelaire tiré des *Fleurs du mal* et peut, dans une plus large mesure, renvoyer à la chanson de Léo Ferré qui reprend le poème originel. Ici, la référence intertextuelle fait donc plutôt écho à la tradition littéraire du XIX^e siècle.

Dans les deux cas, l'on peut dire que l'alcool et la drogue ne sont pas des éléments anodins dans le texte cortazarien mais, au contraire, ont une dimension intellectuelle et littéraire fortes.

En résumé, il n'existe pas dans *Rayuela* une fonction précise pour un type de substance : tout est mouvant et un même alcool peut avoir plusieurs fonctions au sein du roman. Un réseau complexe de références aux substances illicites se tisse. En outre, autant de personnages féminins que de personnages masculins, à Paris ou à Buenos Aires, consomment des boissons alcoolisées dans le roman cortazarien. Ceci est un élément notable qu'il ne faut pas négliger : dans la tradition littéraire du XIX^e siècle, il est plutôt rare de rencontrer des personnages féminins consommer de l'alcool (à l'exception de prostituées ou de femmes de la haute société lors de repas mondains). De fait, ce type de comportement était considéré comme immoral, encore plus venant de la part d'un être féminin. En cela, l'on peut rapprocher *Rayuela* des romans *beat*, comme *On the Road*, dans lesquels personnages masculins et féminins consomment librement tout type de substances. Représenter des personnages dans cette posture est une façon pour les écrivains de la *Beat Generation* de dépasser les normes incombant à la société bourgeoise américaine, le but étant de la choquer ; pour Cortázar, il s'agit plutôt de s'extirper de certaines conventions littéraires. De plus, l'on retrouve dans *On the Road*, des références à l'alcool et à la drogue avec des fonctions assez similaires à ce que propose Cortázar dans son roman six ans plus tard. En effet, dans le roman nord-américain, de nombreuses références à l'alcool sont explicitement associées à la nuit, tout comme c'est le cas dans l'ouvrage argentin bien qu'elles ne soient pas exclusives (les réunions nocturnes du Club pour la première partie, la nuit à l'hôpital psychiatrique pour la seconde). Cela paraît assez logique puisque la nuit est le moment où l'obscurité domine, où l'on peut braver l'interdit sans être vu d'autrui. C'est en cela que la nuit est associée à la transgression.

Dans le roman de Kerouac, l'alcool est presque systématiquement consommé à l'excès et devient parfois une obsession pour les personnages, ce qui n'est pas tout à fait le cas dans *Rayuela* puisque les excès sont simplement suggérés. Toutefois, l'on retrouve déjà chez Kerouac trois des fonctions que l'on a développées dans le cas du roman argentin : à savoir référentielle, symbolique et intertextuelle. D'une part, l'on identifie dans *On the Road* l'idée de réunions informelles au travers, là aussi, de regroupements d'amis qui mènent des conversations sur le monde qui les entoure. Les moments de création littéraire et de lecture sont aussi parfois partagés entre les différents personnages :

At dawn I found Carlo. I read some of his enormous journal, slept there, and in the morning, drizzly and gray, tall, six-foot Ed Dunkel came in with Roy Johnson, a handsome kid, and Tom Snark, the clubfooted poolshark. They sat around and listened with abashed smiles as Carlo Marx read them his apocalyptic, mad poetry. »⁷⁴ (Kerouac, *On the Road* 52)

D'autre part, l'alcool contribue souvent, comme dans *Rayuela*, à définir les personnages : « He drank in this saloon like the ghost of his father; he slopped down wine, beer, and whisky like water. »⁷⁵ (Kerouac, *On the Road* 240) Ici, la boisson sert à qualifier le père de Dean et Dean lui-même : il y a presque une fusion entre la figure du père et celle du fils au travers de l'alcool. Par ailleurs, l'on retrouve aussi à plusieurs reprises la *fonction symbolique* de l'alcool qui conduit à l'ivresse des sens et qui permet de percevoir le monde réel avec un regard différent. Enfin, le vin est parfois associé à Hemingway dans *On the Road*, comme dans le chapitre 7 de la première partie du roman, lui conférant ainsi une *fonction intertextuelle*.

Il est possible de conclure que l'utilisation que fait Cortázar de l'alcool dans *Rayuela* est finalement assez proche de ce que l'on trouve dans l'œuvre de Kerouac. Toutefois, l'écrivain argentin en complexifie l'approche : si dans *On the Road*, les boissons alcoolisées caractérisent profondément les personnages et les accompagnent tout au long de leurs périples ; dans *Rayuela*, elles apparaissent en filigrane et sont peut-être plus travaillées d'un point de vue littéraire (comme on le voit avec la création d'analogies par exemple, qui n'existent pas dans le roman de Kerouac). Finalement, la différence fondamentale entre *Rayuela* et les romans *beat* demeure sûrement l'aspect biographique : les écrivains nord-américains, et peut-être plus encore Burroughs, ont consommé diverses substances illicites quasiment quotidiennement afin de proposer une nouvelle approche de l'écriture littéraire ; ce qui n'est pas tout à fait le cas de

⁷⁴ « À l'aube, je trouvai Carlo. Je lus une partie de son énorme journal, dormis là ; dans la matinée, pluvieuse et grise, le grand Ed Dunkel, long de six pieds, fit son entrée avec Roy Johnson, un beau gosse, et Tom Snark, le pied-bot qui régnait sur les salles de jeux. Ils s'installèrent et écoutèrent avec des sourires embarrassés Carlo Marx qui leur lisait sa poésie apocalyptique et loufoque. » [Traduction de Jacques Houbart]

⁷⁵ « Il buvait dans ce saloon comme le fantôme de son père ; il ingurgitait vin, bière, whisky comme il eût fait de l'eau. » [Traduction de Jacques Houbart]

Cortázar⁷⁶ même s'il aimait, lui aussi, accompagner ses journées de divers alcools⁷⁷ (Dalmau 381-382). Si les écrivains *beat* ont parfois mis à l'honneur une description extrêmement précise des effets de la drogue ou de l'alcool sur le corps humain afin d'apporter de nouveaux éléments à la création littéraire ; dans *Rayuela*, Julio Cortázar fait le choix de mettre le lecteur au centre de la création : les effets de l'alcool sur les personnages, à l'exception d'Horacio Oliveira, ne sont pas développés de façon détaillée, la suggestion domine. En effet, le chapitre 18 semble refléter la confusion du personnage principal laquelle est liée aux boissons alcoolisées qu'il a consommées avec ses amis durant la soirée. De manière générale, le lecteur est libre d'imaginer et d'interpréter les scènes plus ouvertement que dans les œuvres *beat* qui sont, elles, plus « documentées ». Dans ces œuvres, les écrivains jouent sur le contexte d'écriture (lié à la consommation de substances illicites) afin de créer une écriture originale alors que Cortázar privilégie la réception et la place du lecteur en suggérant plus qu'en explicitant. Mais il est important de souligner que le dérèglement des sens, que ce soit chez Cortázar ou chez les écrivains de la *Beat Generation*, passe non seulement par la consommation de substances illicites mais aussi par les expériences sexuelles qui permettent de découvrir de nouvelles sensations.

2) Libération sexuelle, place de la femme dans la relation et homosexualité

La libération sexuelle ainsi que le manque de pudeur dans les descriptions qui en sont faites font partie des éléments littéraires les plus marquants des œuvres de la *Beat Generation*. Si les écrivains de cette génération ont des projets littéraires non uniformes, tous abordent dans leurs ouvrages le thème de la sexualité. Celui-ci se décline en plusieurs motifs, traités plus ou moins spécifiquement selon chaque auteur : la libération sexuelle, la place de la femme au sein de la relation et l'homosexualité.

⁷⁶ Mario Vargas Llosa note toutefois que Cortázar, dans les dernières années de sa vie, avait changé et était plus ouvertement porté sur le sexe et la drogue : « La próxima vez que lo volví a ver, en Londres, con su nueva pareja, era otra persona. Se había dejado crecer el cabello y tenía unas barbas rojizas e imponentes, de profeta bíblico. Me hizo llevarlo a comprar revistas eróticas y hablaba de marihuana, de mujeres, de revolución, como antes de jazz y de fantasmas. » (Vargas Llosa) Cette mutation, impliquant une sorte de changement générationnel, peut s'expliquer par sa relation avec Carol Dunlop qui avait trente-deux ans de moins que lui.

⁷⁷ Miguel Dalmau affirme en effet à ce sujet : « ¿Acaso bebe Julio? Por supuesto. Bebe. Aunque no pertenece a la banda de alcohólicos ilustres –Poe, Verlaine, Hemingway, Scott Fitzgerald, Lowry– el alcohol es un compañero de viaje que cada vez le gusta más. [...] Los viajes además le han permitido conocer mundos: el ron de Cuba, el vino griego, los vermouths italianos, la manzanilla española, los aguardientes suizos, las cervezas belgas, los blancos alemanes, los rosados de la Provenza y los tintos de Borgoña. Todo ello sobre un fondo de *scotch*, siempre el *whisky on the rocks*, mientras escucha la última maravilla del jazz. *A love supreme*. » (Dalmau 381-82)

L'écriture de la sexualité forge le programme *beat* pour deux raisons majeures : d'une part, la volonté de choquer la société américaine de l'époque ; d'autre part, répondre à un bouleversement social qui s'opère progressivement dans la société occidentale. C'est effectivement ce qu'expose Julien Ortéga dans sa thèse : « La libération sexuelle est sans doute la forme de contestation la plus représentative de l'état d'esprit de l'époque, dans lequel chacun veut vivre ses propres expériences. Grandement popularisée par le mode de vie *beat*, elle touche désormais toutes les couches de la société. » (Ortéga 235) Cette affirmation peut toutefois être modulée. De fait, la libération sexuelle a d'abord touché les classes aisées et en particulier les jeunes générations qui s'opposaient alors à celles de leurs parents : « Les jeunes bourgeois refusent totalement les valeurs de leurs parents, soit les valeurs de consommation et de réussite propre à l'*American way of life* des années cinquante et soixante. » (Lopez et Primard 11) C'est bien ce rejet des valeurs américaines que Kerouac met en scène dans son roman le plus célèbre :

De relations sexuelles frénétiques hors mariage en cocktails coco-benzédrine, les femmes de la route se mettent au même pied d'égalité que leurs hommes. Elles existent non pas à travers eux, mais bien par elles-mêmes. Ainsi, malheureuse en ménage et délaissée par Neal Cassady, Carolyn trouve du réconfort auprès de Kerouac et répond avec enthousiasme à sa douceur, en accord avec son mari (!). [...] Celle qui est initialement désignée comme étant la « femme-objet » revendique à présent son pouvoir, affirme l'égalité des sexes, cherche les relations sexuelles hors mariage et demande à ce que son statut soit reconnu. (Ortéga 237)

La littérature devient donc un reflet des métamorphoses sociales. Il convient toutefois de nuancer cette position : si les femmes s'autorisent certes plus de libertés vers la fin des années 1950 et au début des années 1960 aux États-Unis et en France, il n'en demeure pas moins qu'elles sont encore souvent reléguées au second plan dans la société mais aussi dans les représentations qui en sont faites dans la littérature. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que la *Beat Generation* se compose majoritairement d'écrivains de sexe masculin (le travail des écrivaines est reconnu bien plus tardivement), c'est donc leur point de vue à eux qui est exposé dans leurs textes et une dimension machiste y est encore présente. S'ils n'ont pas peur de mettre en scène des personnages féminins aux multiples relations sexuelles, ceux-ci sont encore bien trop souvent décrits comme de simples objets de désir. La littérature *beat* propose une vision plus émancipée de l'être féminin, qui va au-delà de l'archétype de l'épouse et de la mère au foyer, mais l'égalité entre les sexes n'est pas encore un pari gagné.

À partir de ces considérations préliminaires, il convient de comprendre les spécificités propres à chaque auteur concernant la sexualité afin de pouvoir, ensuite, établir des points de comparaison avec *Rayuela*. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous pouvons nous appuyer sur le chapitre dédié aux écrivains *beat* et à la sexualité écrit par Polina Mackay au sein de l'ouvrage *The Cambridge Companion to the Beats*. En effet, cette étude constitue une base solide pour

appréhender le traitement de la sexualité dans les ouvrages de Kerouac, Ginsberg ou encore Burroughs. Les brèves considérations qui vont suivre nous montrent à quel point les projets littéraires de la *Beat Generation* étaient hétérogènes. À cet égard, Tanguy Harma souligne que le terme même de *Beat Generation* ne peut faire sens « du point de vue d'une stricte communauté d'intention littéraire et esthétique » (Harma 109). Selon lui, c'est avant tout « une profonde insatisfaction à l'égard du mode de vie conventionnel de cette époque » (Harma 110) qui est le dénominateur commun de cette génération. C'est pourquoi nous partons de l'écriture des marges, ici de la sexualité exacerbée, qui coïncide dans les différentes œuvres, bien que le traitement littéraire soit spécifique à chaque artiste.

Les écrivains nord-américains tentent de proposer une vision différente de la sexualité dans leurs œuvres en la poussant souvent jusqu'à l'indécence pour l'époque des années 1950-1960. En ce qui concerne les ouvrages de Kerouac par exemple, Polina Mackay insiste sur le fait que ce dernier associait très souvent la relation sexuelle à une connexion spirituelle, en tout cas pour ce qui concerne le personnage de Sal Paradise dans *On the Road*, au contraire du personnage de Dean Moriarty qui, lui, éprouve un désir sexuel insatiable et voit la relation plutôt comme une distraction et comme une expérience à vivre. (Mackay 183) Dans *Rayuela*, le rapport à la sexualité n'est pas aussi clair : d'une part Horacio est captivé par la Maga, laquelle pourrait lui permettre d'accéder à un pan supérieur de la réalité ; de l'autre, il la maltraite physiquement et psychologiquement et la voix narrative confie même : « Puesto que no la amaba, puesto que el deseo cesaría (porque no la amaba, y el deseo cesaría), evitar como la peste toda sacralización de los juegos. » (Cortázar, *Rayuela* 33)

Par ailleurs, l'on retrouve chez Kerouac une forme de libération sexuelle à travers la multiplication des relations : « *On the Road* [...] is filled with descriptions of sexual encounters of the narrator-protagonist, Sal Paradise, and his hero, Dean Moriarty, with various partners. Sex in the book becomes as fluid as the moving geographies the constant travelers pass through. »⁷⁸ (Mackay 182) C'est également ce que l'on perçoit dans le roman cortazarien : Horacio Oliveira dispose de plusieurs partenaires. Il faut remarquer que dans l'œuvre de Kerouac tout comme dans le roman argentin, la dimension idéale du couple va de pair avec l'idée d'éphémère. L'on pense au couple Sal Paradise et Terry dans *On the Road* et la Maga et Horacio dans *Rayuela*. Dans ces deux exemples, les relations offrent aux personnages masculins un certain accomplissement et leur permet d'atteindre une forme de bonheur. Mais ce sont des

⁷⁸ « *On the Road* [...] est rempli de descriptions de relations sexuelles entre le narrateur-protagoniste, Sal Paradise, et son héros, Dean Moriarty, et plusieurs partenaires. Dans le livre, la sexualité devient aussi indéterminée que les géographies mouvantes traversées sans cesse par les voyageurs. » [Traduction libre]

couples qui ne peuvent durer, ce qui explique peut-être le fait que les personnages masculins préfèrent se tourner vers les relations multiples.

Si chez Kerouac, l'on rencontre des représentations de relations hétérosexuelles comme homosexuelles, dans l'œuvre de Ginsberg, il en va tout autrement. Ce dernier a toujours revendiqué un anticonformisme dont l'homosexualité est une des formes d'expression. C'est pourquoi le poète n'hésite pas à utiliser des images choquantes (pour l'époque) et métaphoriques, tout comme un lexique sexuel cru (comme dans « Howl », « The Green Automobile », « In Society » ...). Ferlinghetti est d'ailleurs arrêté en 1957 pour avoir publié le poème « Howl ». Cependant, Polina Mackay insiste sur le fait que dans les poèmes de Ginsberg, la relation homosexuelle est érigée en utopie. Elle emploie même le terme de « queertopian (queer + utopian) » (Mackay 180) pour qualifier le monde homosexuel qu'il crée dans sa poésie. Selon elle, l'utopie homosexuelle de Ginsberg s'oppose à la maison, à l'épouse et aux enfants (Mackay 181), en d'autres termes, à la société américaine conventionnelle. Ce rejet est également perceptible dans *Rayuela* à travers le personnage principal, bien qu'il ne soit pas compensé par le fantasme d'une relation avec un personnage du même sexe, même si certaines allusions posent question comme on le verra plus en avant.

C'est encore une vision différente que propose Burroughs. Si les relations homosexuelles sont très présentes dans son œuvre, le traitement qu'il en fait se distingue assez profondément de celui de Ginsberg : « For Burroughs, the third writer most often associated with the Beat Generation, sex is the opposite of fulfillment; in Burroughs's work, sex is some sort of an emptying out of an inconsistent, inefficient body. »⁷⁹ L'idée d'acte physique dépasse la notion de plaisir ou même de sentiment. Pour Burroughs, ce qui est intéressant dans l'acte sexuel, c'est avant tout son fonctionnement physiologique, sa description clinique en quelque sorte. Et c'est aussi ce qui le captive dans les drogues. Ainsi, lorsque Daniel Odier demande à Burroughs si les relations sexuelles de ses personnages sont uniquement construites comme « des réflexes purement mécaniques » (Odier et Burroughs 109), l'écrivain répond :

Le corps humain est évidemment une machine très complexe qui ne veut pourtant pas dire que vous êtes votre corps. Il est évident que vous ne l'êtes pas, car un corps ne se déplace pas de lui-même. Il serait plutôt fait de la même matière que cette table, et nous ne nous attendons pas à ce qu'elle se déplace d'elle-même ; c'est la même chose pour le corps. En d'autres termes, c'est une machine très compliquée occupée par un pilote d'ordinaire très incompetent et maladroit. La stimulation sexuelle peut être provoquée par la manipulation électronique directe des centres nerveux de la même façon que l'on manipule une machine. C'est une machine. (Odier et Burroughs 109-110)

⁷⁹ « Selon Burroughs, le troisième écrivain le plus souvent associé à la Beat Generation, le sexe est le contraire de l'accomplissement ; dans l'œuvre de Burroughs, le sexe est une manière de vider des corps sans matière et dysfonctionnels. » [Traduction libre]

L'on voit bien à travers les termes de « stimulation » et « centres nerveux » que c'est la réponse neurologique qui intéresse Burroughs. Ce n'est pas tant le plaisir que les réactions corporelles et chimiques qui le passionnent dans ce cadre. Par ailleurs, il est important de signaler que très peu de personnages féminins apparaissent dans ses ouvrages, ce qui s'explique par sa misogynie exacerbée. Pour lui, les femmes « sont une parfaite malédiction », « une sorte d'erreur fondamentale, et l'univers dualiste entier évolue à partir de cette erreur. » (Odiar et Burroughs 111) Cette position est tout à fait singulière au sein de la *Beat Generation*. Les femmes ne sont pas rejetées ni détestées dans l'œuvre de Kerouac et bien que Ginsberg glorifie la relation homosexuelle, il ne semble pas misogyne pour autant. Pour ce qui est de *Rayuela*, il existe une dévalorisation de la femme : mépris de la Maga, réduction du personnage de Pola à la sphère sexuelle, ridiculisation de Berthe Trépat, d'Emmanuèle ou encore de Gekrepten, Talita devient une femme-objet dans le chapitre 41. Horacio va même jusqu'à déclarer « Las mujeres son la muerte » (Cortázar, *Rayuela* 279). Cependant, l'étude des personnages féminins ne peut se restreindre à cette dimension.

Enfin, Polina Mackay souligne que d'autres écrivains de la *Beat Generation* ont fait de la sexualité un thème majeur dans leur œuvre :

It is clear from the discussion above of the three most well-known Beat writers, Burroughs, Ginsberg, and Kerouac, that sexuality – their sexual behaviors and relationships, the representation of sexual identity, and depictions of sex – play a significant role in their works. We can make a similar observation of other male authors associated with the Beat movement. Examples include the work of sexual outlaw Gregory Corso in poems such as “God is a Masturbator” (1970), which shows God’s transformation into a sexual being; Gary Snyder’s orgasmic depictions of sexuality as the work of the sacred in poems such as “Fear Not,” “The Manichaeans,” and “Song of the Taste”; and Amiri Baraka’s *Preface to a Twenty Volume Suicide Note* (1961), replete with sexual imagery.⁸⁰ (Mackay 186)

L'écriture de la sexualité est donc fondamentale chez ces écrivains. L'on peut également ajouter un bref commentaire concernant *A Coney Island of the Mind*. Si l'on s'intéresse aux poèmes qui ont attiré l'attention de Cortázar l'on constate le récit d'une relation sans lendemain dans le poème 9 de la première section et une représentation assez animalisée de l'être féminin dans le poème 1 de la section « Pictures of the Gone World ». Il s'avère donc fructueux de confronter les différents traitements *beat* de la sexualité à ceux que l'on retrouve dans *Rayuela* : en quoi le

⁸⁰ « À partir du débat ci-dessus sur les trois écrivains Beat les mieux connus, Burroughs, Ginsberg et Kerouac, il est clair que cette sexualité – leurs comportements sexuels et leurs relations, la représentation de l'identité sexuelle, et les descriptions de la sexualité – joue un rôle majeur dans leurs œuvres. Nous observons le même phénomène chez d'autres écrivains masculins associés au mouvement Beat. Ces exemples comprennent le travail du criminel sexuel Gregory Corso dans des poèmes comme “God is a Masturbator” (1970), qui montre la transformation de Dieu en un être sexué ; la description orgasmique de la sexualité comme l'œuvre du sacré de Gary Snyder dans des poèmes comme “Fear Not”, “The Manichaeans” et “Song of the Taste” ; et *Preface to a Twenty Volume Suicide Note* (1961) d'Amiri Baraka, rempli d'images sexuelles. » [Traduction libre]

prisme de la sexualité nous permet-il d'établir un rapprochement entre le roman cortazarien et les ouvrages *beat* ?

Si l'on se penche tout d'abord sur l'idée de libération sexuelle, plusieurs éléments attirent notre attention : le nombre assumé de partenaires du personnage principal Horacio Oliveira tout comme ceux de la Maga, la mise en scène de couples non mariés, et enfin des allusions à des relations à trois (ou même quatre).

Tout au long du roman, le personnage d'Horacio se comporte de façon plutôt désinvolte, en particulier en matière de relations sexuelles. Il n'éprouve aucune gêne à enchaîner les rapports avec différents personnages : la Maga, Pola, Emmanuèle. Il semble également avoir certaines arrière-pensées à tendance sexuelle envers Berthe Trépat et envers Babs comme nous le verrons plus en avant et il va jusqu'à voler un baiser à Talita, la femme de son meilleur ami. Alors en quoi les différentes relations sexuelles d'Horacio illustrent-elles la notion de libération sexuelle ?

Si la Maga apparaît comme le personnage féminin central dans la vie d'Horacio, elle connaît l'existence de ses amantes et vice versa. Les aventures d'Horacio ne sont pas cachées et il n'hésite d'ailleurs pas à qualifier sa liaison avec Pola de « pura pornografía ». (Cortázar, *Rayuela* 383) Cette relation semble être initialement sans lendemain comme on l'apprend au chapitre 76 où Horacio est uniquement fasciné par ses mains qu'il ne connaît pas encore, qui ne l'ont pas encore parcouru mais qui font naître en lui un désir ardent. Pola n'est alors qu'une femme parmi d'autres dans le café, Horacio ne connaît pas même son nom (Cortázar, *Rayuela* 319). Mais le désir de ces mains féminines est bien trop fort pour être réprimé. C'est donc sans gêne qu'il alterne les relations sexuelles avec la Maga et avec Pola, allant jusqu'à les conduire dans le même hôtel, ce qui n'est pas sans rappeler le comportement de Dean dans *On the Road* avec Camille et Marylou : « And he told me that Dean was making love to two girls at the same time, they being Marylou, his first wife, who waited for him in a hotel room, and Camille, a new girl, who waited for him in a hotel room. »⁸¹ (Kerouac, *On the Road* 38) Dès lors, ce n'est pas tant la tromperie qui est novatrice dans *Rayuela* mais plutôt le fait qu'il ne s'agisse pas de relations cachées ou secrètes.

Quant à la rencontre avec Emmanuèle, au chapitre 36, Horacio se trouve dans un état de désespoir, tout comme elle après le départ de Célestin. Ils se mettent donc à consommer litre de

⁸¹ « Et il me dit que Dean faisait l'amour à deux filles à la fois, l'une étant Marylou, sa première femme, qui l'attendait dans une chambre d'hôtel, et l'autre Camille, une nouvelle, qui l'attendait aussi dans une chambre d'hôtel. » [Traduction de Jacques Houbart]

vin sur litre de vin afin d'oublier leur condition respective et s'abandonner au plaisir charnel. Si la clocharde rebute Horacio dans un premier temps, il accepte rapidement d'entamer une relation sexuelle sur la voie publique pour satisfaire son désir : « Le hacía gracia que amigablemente y de lo más matter of fact la mano de Emmanuèle lo estuviera desabotonando, y poder pensar al mismo tiempo que quizá el Oscuro se había hundido en la mierda hasta el cogote sin estar enfermo [...]. » (Cortázar, *Rayuela* 176) L'on comprend qu'Horacio accepte cette expérience dans le seul but d'atteindre l'orgasme. Il n'éprouve aucun sentiment pour Emmanuèle : elle le dégoûte plus qu'elle ne l'attire. Il la perçoit plutôt comme une sorte d'instrument qui lui permettrait d'atteindre le plaisir et d'accéder à un état extatique⁸², soit le « kibbutz » qu'il recherche tant. Par ailleurs, l'on peut se demander ce que vient faire l'expression anglaise « matter au fact » ici puisque ni Horacio ni Emmanuèle ne sont anglophones. Est-ce une manière de créer un pont entre ce chapitre et la littérature nord-américaine ? Si cette expression, qui relève du registre courant, ne peut être associée à une œuvre ou à un auteur en particulier, il est possible de la mettre en lien avec la *Beat Generation* si l'on prend en compte le contexte dans lequel elle se trouve, à savoir le moment d'un acte sexuel débridé. Le chapitre 36, très explicite, a pu être perçu comme choquant au début des années 1960 comme c'était le cas pour les œuvres *beat*.

L'on apprend également, au chapitre 27, qu'Horacio aurait eu une relation, aussi passagère soit-elle, avec une certaine Françoise. (Cortázar, *Rayuela* 120) L'on peut donc imaginer que Pola, ou même Emmanuèle, ne sont pas des « erreurs de parcours ». Horacio multiplie les relations sexuelles sans que cela n'ait de conséquence pour lui ; et la Maga, tout comme Pola, connaissent l'existence l'une de l'autre. D'ailleurs, que ce serait-il passé avec Berthe Trépat s'il avait pu monter chez elle ou si elle avait accepté qu'il l'emmène à l'hôtel de la rue Valette, ce même hôtel où il conduit la Maga et Pola ? Qu'aurait-il pu se passer avec Babs lors de leurs soirées arrosées ? Un désir entre cette dernière et Horacio est explicitement confié par le narrateur qui décrit les gestes qu'ils ont l'un pour l'autre : « Quemándose la boca con un largo trago de vodka, Oliveira pasó el brazo por los hombros de Babs y se apoyó en su cuerpo confortable. » (Cortázar, *Rayuela* 50) ; « —No llorés —le dijo Oliveira a Babs, hablándole al oído . » (Cortázar, *Rayuela* 51) ; « —Será —dijo Oliveira, besándola en la mejilla— pero no es la verdad. » (Cortázar, *Rayuela* 51). La dimension tactile, à laquelle s'ajoutent les murmures qui instaurent une certaine intimité entre les personnages, esquisse un rapport plus qu'amical. Cette hypothèse peut être avancée d'autant plus qu'Horacio n'a pas ce genre de geste avec les

⁸² Nous pouvons nous demander ici si Horacio n'appréhenderait pas l'état orgasmique comme une façon de sortir de son corps pour atteindre une dimension spirituelle.

autres personnages : la dimension tactile est en revanche très développée avec les personnages féminins avec qui il a des relations sexuelles. En outre, dans le chapitre suivant, l'on apprend que Babs a déjà éprouvé un réel désir pour Horacio :

Babs condescendía a mirar hacia abajo por entre los párpados entornados y veía a Oliveira en el suelo, [...] con una cara sudamericana resentida y amarga donde la boca sonreía a veces entre pitada y pitada, los labios de Oliveira que Babs había deseado alguna vez (no ahora) se curvaban apenas mientras el resto de la cara estaba como lavado y ausente. (Cortázar, *Rayuela* 52)

L'aveu de ce désir est d'autant plus intrigant lorsque l'on songe à la description considérablement sexuelle du morceau de jazz qu'ils écoutent au même moment.

Mais si Horacio apparaît comme un personnage très libre sexuellement, la Maga, elle aussi, peut être considérée ainsi. Elle a un enfant, dont on ne sait quasiment rien du père, mais côtoie Horacio sans que cela ne pose problème. Le double rôle de la mère et de l'amante lui est donc assigné. Bien qu'elle soit fidèle à Horacio (contrairement à lui) et malgré les soupçons de ce dernier envers Gregorovius, il n'en demeure pas moins qu'elle a eu, avant lui, de multiples relations :

—Una especie de ceremonia expiatoria, y por qué no propiciatoria. Primero el negro.
—Sí —dijo la Maga, mirándolo—. Primero el negro. Después Ledesma.
—Después Ledesma, claro.
—Y los tres del callejón, la noche de carnaval.
—Por delante —dijo Oliveira, cebando el mate.
—Y monsieur Vincent, el hermano del hotelero.
—Por detrás.
—Y un soldado que lloraba en un parque.
—Por delante.
—Y vos. (Cortázar, *Rayuela* 78)

Dans ce chapitre, la Maga énumère les hommes avec qui elle a déjà eu une relation sexuelle comme pour prouver sa bonne foi à Horacio (Gregorovius n'apparaît pas dans cette liste). Ce n'est pas tant le nombre de relations qui interpelle ici que la mention de « los tres del callejón ». Cette déclaration ébauche une forme de libération sexuelle très forte : il s'agit d'un rapport sexuel entre quatre personnes. Bien qu'il s'agisse d'une conséquence du carnaval, nous comprenons que, durant cette soirée, la Maga et ses compagnons ont consommé des boissons alcoolisées qui les ont conduits au dévergondage. L'on constate en effet que le lieu dans lequel l'acte sexuel a été commis renvoie à la sphère publique et non privée comme pourrait l'être une chambre d'hôtel par exemple. Ce type de relation à plusieurs est également ébauché dans le chapitre 12 alors qu'Horacio se perd dans ses pensées :

Gregorovius le acarició el pelo, y la Maga agachó la cabeza. «Ya está», pensó Oliveira, renunciando a seguir los juegos de Dizzy Gillespie sin red en el trapezio más alto, «ya está, tenía que ser. Anda loco por esa mujer, y se lo dice así, con los diez dedos. Cómo se repiten los juegos. Calzamos en moldes más que usados, aprendemos como idiotas cada papel más que sabido. Pero si soy yo mismo acariciándole el pelo,

y ella me está contando sagas rioplatenses, y le tenemos lástima, entonces hay que llevarla a casa, un poco bebidos todos, acostarla despacio acariciándola, soltándole la ropa, despacito, despacito cada botón, cada cierre relámpago, y ella no quiere, quiere, no quiere, se endereza, se tapa la cara, llora, nos abraza como para proponernos algo sublime, ayuda a bajarse el slip, suelta un zapato con un puntapié que nos parece una protesta y nos excita a los últimos arrebatos, ah, es innoble, innoble. (Cortázar, *Rayuela* 49)

Cet extrait est particulièrement révélateur de la jalousie éprouvée par Horacio. Gregorovius est d'ailleurs présenté comme son double à Paris. Dans cet exemple, l'action de caresser les cheveux de la Maga est répétée mais le sujet est modifié tout comme le temps verbal : l'on passe de Gregorovius, au passé, à Horacio, au présent. S'il y a un jeu de miroir évident, on observe progressivement une sorte de fusion entre les deux personnages : l'opposition entre « Gregorovius » et « yo mismo » disparaît peu à peu au profit d'un « nous ». Alors comment intervient cette fusion ? Il semblerait que le désir sexuel soit plus fort que la jalousie : c'est bien le fait d'imaginer ramener la Maga chez elle et la déshabiller jusqu'à l'acte sexuel qui permet cette fusion entre les deux personnages. Horacio et Gregorovius ne sont plus des ennemis : ce sont des hommes qui éprouvent le même désir pour le même personnage féminin. Si la Maga leur propose quelque chose de « sublime », il est évident qu'il s'agit d'une aventure sexuelle. Durant un court instant, Horacio réussit donc à perdre son animosité au profit d'une relation à trois. Peut-être s'agit-il d'un fantasme. Cet extrait nous montre que les pensées servent au personnage de compensation mentale : il développe des images qu'il sait irréalisables. Cette scène peut, là encore, nous faire penser à *On the Road* lorsque Dean demande à Sal d'avoir un rapport avec sa compagne Marylou : « Marylou lay there, with Dean and myself on each side of her, poised on the upjutting mattress-ends, not knowing what to say. »⁸³ (Kerouac, *On the Road* 119) La seule différence entre les deux situations est que la jalousie d'Horacio ressurgit très rapidement alors que dans le roman de Kerouac Dean est entièrement d'accord pour que Sal et Marylou aient un rapport sexuel, il est un véritable voyeur.

De manière générale, dans *Rayuela*, la relation amoureuse est presque systématiquement triangulaire⁸⁴ ce qui renforce la démonstration qui vient d'être effectuée au sujet de relations à trois. L'on pense à Horacio-la Maga-Pola, Horacio-la Maga-Emmanuèle, Horacio-Pola-Emmanuèle, Horacio-Emmanuèle-Célestin, Horacio-Babs-Ronald, Horacio-la Maga-Gregorovius, Horacio-la Maga-Talita, Horacio-Talita-Traveler, Horacio-Gekrepten-la Maga. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer les jeux de miroirs qui existent entre les relations précédemment évoquées : par exemple à Paris, c'est l'ami d'Horacio qui se rapproche de la

⁸³ « Marylou était couchée là, avec Dean et moi-même de part et d'autre, en équilibre sur les deux côtés escarpés du matelas, ne sachant quoi dire. » [Traduction de Jacques Houbart]

⁸⁴ À ce sujet, consulter les travaux de René Girard sur le désir, notamment l'ouvrage *Mensonge romantique et vérité romanesque*.

Maga tandis qu'à Buenos Aires, c'est Horacio qui est attiré par la compagne de son meilleur ami Traveler.

Mais la libération sexuelle est également perceptible à travers les couples non mariés qui peuplent le roman de Cortázar : la Maga et Horacio à Paris, Gekrepten et Horacio à Buenos Aires. Quant à Ronald et Babs, ils forment un couple mais rien n'assure qu'ils se soient épousés. Seuls Talita et Traveler semblent incarner la stabilité du couple marié comme on l'apprend au début du chapitre 42, tout comme la Cuca et Ferraguto. Ce constat est assez notable lorsque l'on sait que durant la période d'après-guerre, en France, le nombre de mariages était exponentiel. C'est ce que confirment les études menées par France Prioux et par Guy Desplanques et Michel de Saboulin : « La période qui suit la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la fin des années 1960 a parfois été qualifiée d'âge d'or du mariage : le mariage triomphait, le célibat n'ayant jamais été si rare et, même si les divorces étaient déjà fréquents dans certains pays, ils étaient très souvent suivis d'un remariage. » (Prioux 38) et « Après la fin de la seconde guerre mondiale et jusque dans les années soixante, la nuptialité atteint une intensité rarement connue. [...] Durant cette période de forte fécondité, l'attrait du mariage participe du désir retrouvé de fonder une famille. » (Desplanques et de Saboulin 47) Il en est de même pour les États-Unis comme le montre Christen Bryson dans sa thèse dédiée à l'histoire socioculturelle du couple américain dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Pour les Américains de l'époque, se tourner vers le mariage apparaît comme une nécessité afin de contrecarrer le sentiment d'insécurité et les pressions engendrés par la Seconde Guerre mondiale. (Bryson 38) La représentation littéraire de couples libres contraste donc avec la réalité de l'époque et dessine les prémices de la libération sexuelle. De même, si l'on regarde du côté des recueils de Cortázar publiés avant *Rayuela*, l'on constate que ce sont plutôt des relations normées de couples qui sont représentées, à l'exception du conte « El perseguidor » comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre de cette étude.

Ces différentes observations nous amènent donc à nous questionner sur la place de la femme au sein de la relation. Si les critiques ont souvent proposé une vision plutôt manichéenne du traitement des personnages féminins dans le roman cortazarien, il est possible de nuancer ces positions. D'un côté, Martha Paley Francescato et Alicia Helda Puleo proposent une vision féministe de l'œuvre de Cortázar et montrent de quelle manière les personnages féminins sont souvent réduits à de simples stéréotypes :

Pero su manera de entender la liberación sexual es sumamente representativa de la forma en que ésta fue asumida en muchos casos por la progresía de la época: aunque en el discurso racional declare que la

sexualidad será entre iguales, a menudo emergen las antiguas convicciones patriarcales, convirtiendo la liberación sexual en libre acceso al cuerpo de las mujeres tras haber eliminado los obstáculos religiosos y morales. (Puleo 85)

À l'opposé, Gordana Yovanovich est convaincue que Cortázar n'est pas un écrivain machiste. Son objectif est de montrer que les personnages féminins dans *Rayuela*, et en particulier Talita, sont à l'égal des personnages masculins :

En este estudio se analiza desde el punto de vista del lector la relación entre las mujeres de Rayuela con el propósito de mostrar que Cortázar no es, como se ha creído y como él mismo ha dicho, un escritor "machista". [...] La novela presenta un desarrollo de la mujer, no en la manera realista de retratar una gran heroína (sic) sino en la manera cervantina de crear una relación intercalada en que los personajes se crean mutuamente y son extensiones uno del otro. (Gordana 541)

Ces deux positions sont effectivement recevables et il est possible de les illustrer par des exemples précis. Pour ma part, je fais le choix de la nuance : plusieurs personnages, plusieurs scènes, sont issus d'une vision particulièrement machiste et patriarcale mais il n'en demeure pas moins qu'une autonomie de la femme est également perceptible lors de certains passages. Cortázar ne propose-t-il pas un portrait complexe des personnages féminins ? Afin de répondre à cette question, il est important de garder en tête que le personnage principal du roman est masculin. C'est à travers les yeux d'Horacio que le lecteur perçoit la plupart des événements et des personnages, c'est donc sa vision à lui que nous offre la voix narrative et pas nécessairement celle de Cortázar.

Si l'on prend pour point de départ les deux stéréotypes de la femme dans l'œuvre de Cortázar établis par Alicia Puleo, à savoir la « mujer-Naturaleza » et la « reprimida-represora, mujer-araña » (Puleo 80), l'on se rend vite compte qu'il n'est pas possible de classer les personnages féminins de *Rayuela* uniquement dans ces deux catégories. Par exemple, pour Alicia Puleo la Maga relève de la première catégorie de femme alors que ce personnage appartient aux deux : sa posture en tant que mère de Rocamadour gêne Horacio, lui qui rejette la maternité et tout ce qu'elle implique. D'emblée, Cortázar construit des personnages complexes qui ne peuvent être réduits à une catégorisation univoque. C'est lorsque l'on se penche sur les détails que l'on discerne mieux la complexité des personnages féminins, et parfois même leurs contradictions.

À l'exception de Gekrepten, les personnages féminins de *Rayuela* sont tous très complexes. Cette dernière apparaît plutôt comme un personnage anecdotique qui incarne le stéréotype de la bonne épouse : telle Pénélope, elle reste fidèle à Horacio et attend son retour avec impatience et c'est elle qui s'occupe du foyer : « Gekrepten representa otros valores como la lealtad de la mujer hacia el hombre, expresada en la adscripción de cualidades y mandatos que debe cumplir la mujer como parte de la evaluación del hombre. » (Ortiz Valencia, 41) Mais il s'agit d'une

caricature du personnage homérique, qui devient totalement burlesque : Horacio n'hésite pas à qualifier le comportement de sa compagne argentine de « penelopismo exacerbado ». (Cortázar, *Rayuela* 219) Il y a donc une sorte de réécriture du mythe présent dans *L'Odyssee* d'Homère. Cortázar se réapproprie les personnages nobles d'Ulysse et de Pénélope et en propose une version vulgaire au travers du couple Horacio/Gekrepten. Si cette dernière est tant méprisée par le personnage principal du roman c'est parce que, d'une certaine manière, elle a une attitude très maternelle envers lui. Mais il n'en demeure pas moins qu'il reste avec elle, par contrainte financière notamment. Il y a donc tout de même un renversement au sein de cette relation : le personnage masculin vit aux dépens du personnage féminin qui travaille dans une boutique comme on l'apprend au chapitre 40. (Cortázar, *Rayuela* 190) Et même s'il existe ce que l'on appelle le « mantenido », c'est-à-dire une personne qui vit aux dépens de son amant(e), ce n'était pas la norme dans l'Argentine des années 1950. Cela signifie que même un personnage comme Gekrepten, qui est entièrement stéréotypé, pose question quant à la place de la femme.

Le personnage féminin central du roman, à savoir la Maga, est probablement le plus énigmatique. Elle est à la fois la muse, l'amante, la femme-enfant et la mère. Le côté insaisissable de son monde l'inscrit dans la tradition littéraire de la femme-muse. Comme l'indique Gordana Yovanovich : « The novel begins with the question “¿Encontraría a la Maga?” (119) or a search for a type of a woman who traditionally, like the muse, has brought inspiration to men. »⁸⁵ (Gordana 543) Mais la Maga est aussi et surtout l'amante d'Horacio. Dans cette perspective, le lecteur se trouve face à un personnage ambivalent : à la fois passif et méprisé mais aussi parfois actif dans son désir. Le chapitre 5 met en lumière cette ambiguïté : alors que les prémices de la scène sexuelle s'annoncent relativement mécaniques⁸⁶, un peu dans l'esprit de Burroughs, la notion de plaisir féminin entre rapidement en scène :

A Oliveira le gustaba hacer el amor con la Maga porque nada podía ser más importante para ella y al mismo tiempo, de una manera difícilmente comprensible, estaba como por debajo de su placer, se alcanzaba en él un momento y por eso se adhería desesperadamente y lo prolongaba, era como un despertarse y conocer su verdadero nombre, y después recaía en una zona siempre un poco crepuscular que encantaba a Oliveira temeroso de perfecciones, pero la Maga sufría de verdad cuando regresaba a sus recuerdos y a todo lo que oscuramente necesitaba pensar y no podía pensar, entonces había que besarla profundamente, incitarla a nuevos juegos, y la otra, la reconciliada, crecía debajo de él y lo arrebatava, se daba entonces como una bestia frenética, los ojos perdidos y las manos torcidas hacia adentro, mítica y atroz como una estatua

⁸⁵ « Le roman commence par la question “¿Encontraría a la Maga?” (119) ou la recherche d'un type de femme qui traditionnellement, telle une muse, a apporté l'inspiration aux hommes. » [Traduction libre]

⁸⁶ « Debía tener un esquema prefabricado de esas cosas, o quizá le sucedían siempre de la misma manera, primero se dejaba la cartera en la mesa, se buscaban los cigarrillos, se miraba la calle, se fumaba aspirando a fondo el humo, se hacía un comentario sobre el empapelado, se esperaba, evidentemente se esperaba, se cumplían todos los gestos necesarios para darle al hombre su mejor papel, dejarle todo el tiempo necesario la iniciativa. » (Cortázar, *Rayuela* 31)

rodando por una montaña, arrancando el tiempo con las uñas, entre hipos y un ronquido quejumbroso que duraba interminablemente. (Cortázar, *Rayuela* 31-32)

Ce passage semble, à première vue, mettre en avant l'importance du plaisir féminin dans la relation sexuelle alors même que le point de vue narratif est ici interne et correspond à la vision d'Horacio Oliveira. Celui-ci connaît et anticipe les réactions de son amante afin de la satisfaire pleinement ce qui permet de décentrer le désir masculin au profit du plaisir féminin. Mais l'expression « se daba entonces como una bestia frenética » est assez ambiguë : l'animalisation de la femme dans le cadre de l'acte sexuel peut être perçue à la fois comme un pied d'égalité avec l'homme, souvent associé à l'instinct animal durant ce type de rapport, et comme un abaissement de l'être féminin, réduit à une « bête » dénuée de raison. En outre, l'emploi du verbe « se daba » laisse entendre une certaine passivité de la part du personnage féminin qui ne maîtrise plus son corps : c'est l'homme qui en prend le contrôle. De même, le fait de désigner l'être aimé uniquement par le substantif « la otra » s'avère assez méprisant : Horacio ne semble pas éprouver de véritables sentiments pour la Maga, ce qui compte pour lui ici, c'est le plaisir. L'on a donc une libération sexuelle très contrastée : la voix narrative tente d'ouvrir les perspectives du plaisir féminin sans réussir à s'affranchir d'un certain machisme. La suite du chapitre est tout aussi équivoque et les rôles se renversent en permanence : alors que la Maga dompte, dans un premier temps, le corps d'Horacio en le mordant, c'est ce dernier qui s'érige en conquérant, véritable « matador » qui maltraite le personnage féminin en exigeant d'elle « las servidumbres de la más triste puta » (Cortázar, *Rayuela* 32). La voix narrative souligne d'ailleurs : « vejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego » (Cortázar, *Rayuela* 32). L'on a donc une tentative de libération sexuelle de la part du personnage féminin qui revendique le droit au plaisir. Mais cet épisode se solde par un échec, l'homme domine encore la femme. La posture du narrateur est systématiquement ambivalente : le personnage féminin est-il vraiment l'égal du personnage masculin ? N'est-il pas contradictoire d'associer « en el cielo de los cuartos de hotel se enfrentaban iguales y desnudos » à « después que él la hubiera estrangulado deliciosamente, dejándole caer un hilo de baba en la boca abierta, mirándola extático como si empezara a reconocerla, a hacerla de verdad suya, a traerla de su lado. » (Cortázar, *Rayuela* 33) ? Il y a une tentative, de la part de la Maga, de s'extraire de la domination masculine et on le voit aussi dans le chapitre 27 dans lequel elle se permet de dire à Gregorovius : « Ossip, en realidad yo no estaba muy enojada, yo también podría acostarme con usted ahora mismo si me diera la gana. » (Cortázar, *Rayuela* 121), ce qui est assez osé de la part d'un être féminin si l'on se replace dans le contexte des années 1950. Toutefois, il reste difficile de sortir du schéma classique : homme-fort, femme-faible. La Maga est souvent

moquée par Horacio ou les autres membres du Club du Serpent car elle n'a pas le bagage culturel qu'eux se targuent de maîtriser. Elle éprouve un sentiment de honte qui la fait souffrir, comme elle le dit elle-même : « Es tan violeta ser ignorante » (Cortázar, *Rayuela* 115). À ce sujet, Gordana Yovanovich conclut : « When Oliveira leaves her she knows her weaknesses and admits that he leaves her because she does not know how to think. »⁸⁷ (Gordana 546)

Quant à Pola, elle a l'avantage selon le point de vue d'Horacio de ne pas être mère : elle est donc considérée comme une amante à plein temps. Si ce personnage féminin est également souvent soumis aux caprices d'Horacio (c'est par exemple lui qui choisit l'hôtel où ils vont passer la nuit dans le chapitre 92), il n'en demeure pas moins que Pola semble avoir un rôle bien plus actif que la Maga, souvent réduite à la passivité d'un point de vue sexuel. Au chapitre 101, par exemple, Pola est libre de son corps et de celui d'Horacio qu'elle parcourt sans crainte : « Pegando la cara al hombro de Oliveira besó una piel transpirada, tabaco y sueño. Con una mano lejanísima y libre le acariciaba el vientre, iba y venía por los muslos, jugaba con el vello, enredaba los dedos y tiraba un poco, suavemente, para que Horacio se enojara y la mordiera jugando. » (Cortázar, *Rayuela* 374) Dans ce passage, c'est bien le personnage féminin qui est le sujet des différents verbes d'action et non Horacio. Pola s'approprie véritablement le corps de son amant et anticipe même ses réactions comme le laisse entendre l'emploi de la locution conjonctive « para que ». Alors qu'Horacio domine le corps de la Maga, ici c'est la situation inverse qui est exposée : c'est le personnage féminin qui maîtrise le corps masculin. De fait, Pola est souvent présentée comme entreprenante d'un point de vue sexuel : « Después a Oliveira no le pareció extraño que Pola se mostrara perversa, que fuese la primera en abrir el camino a las complacencias, que la noche los encontrara como tirados en una playa donde la arena va cediendo lentamente al agua llena de algas. » (Cortázar, *Rayuela* 348) Cet extrait ébauche une certaine émancipation de la femme : c'est elle qui décide, elle est parfaitement consentante et il ne s'agit plus de répondre uniquement aux caprices masculins. Ce type de représentation du désir féminin dans la littérature fait directement écho à la libération sexuelle qui inonde les sociétés occidentales des années 1950-1960. Pola apparaît donc comme un personnage ambivalent qui questionne la société de ces mêmes années : comment lutter contre le patriarcat et comment se repositionner en tant que femme dans l'intimité sexuelle ?

Ce personnage se situe finalement entre deux pôles opposés : le patriarcat et la libération sexuelle, de la femme « traditionnelle » à la femme nouvelle. C'est parce qu'elle se trouve en quelque sorte à mi-parcours que l'on ne peut avoir une vision tranchée sur la représentation de

⁸⁷ « Quand Horacio la laisse, elle a conscience de ses faiblesses et admet qu'il la quitte parce qu'elle ne sait pas comment penser. » [Traduction libre]

l'être féminin dans *Rayuela* : ce sont des personnages contradictoires, parfois soumis à la domination masculine, parfois libres des schémas préconçus sur la sexualité. En cela, la construction de Babs fait écho à celle de Pola. D'un côté, elle dépend de Ronald, il se permet par exemple de la toucher en public alors qu'elle est ivre⁸⁸ et donc ne peut exprimer un véritable consentement ; mais de l'autre, elle est aussi elle-même demandeuse de contact physique : « Babs había tomado tantos trenes en la vida, le gustaba viajar en tren si al final había algún amigo esperándola, si Ronald le pasaba la mano por la cadera, dulcemente como ahora, dibujándole la música en la piel [...]. » (Cortázar, *Rayuela* 66)

Enfin, peut-être qu'Emmanuèle est le personnage féminin qui se rapproche le plus des personnages qui peuplent les œuvres de la *Beat Generation*. Elle erre parmi les différents clochards, discute avec tous, prend les décisions (elle est très souvent le sujet des verbes dans le chapitre 36) et c'est elle qui entre en contact physique avec Horacio. (Cortázar, *Rayuela* 174) C'est une femme libre d'un point de vue social, corporel et aussi d'un point de vue langagier : « Pero hubiera sido vano hablarle a Emmanuèle de Delius a pesar de que era una mujer sensible que no se conformaba con la poesía y se expresaba manualmente, frotándose contra Oliveira para sacarse el frío, acariciándole el brazo, ronroneando pasajes de ópera y obscenidades contra Célestin. » (Cortázar, *Rayuela* 176) L'emploi de la négation avant le verbe « conformarse » laisse entendre qu'Emmanuèle fait partie des anticonformistes. C'est ce même terme qui est associé aux écrivains de la *Beat Generation* et aux personnages qu'ils mettent en scène dans leurs œuvres. Et la figure du clochard est souvent reprise dans leurs ouvrages comme nous le verrons à la fin de ce chapitre.

De la même manière, Talita apparaît comme le personnage féminin le plus accompli du roman cortazarien, mais d'un point de vue intellectuel cette fois-ci : elle a fait des études, travaille et elle est tout à fait capable de répondre aux « jeux intellectuels » d'Horacio comme ceux du chapitre 41. Talita et Traveler incarnent la stabilité du couple, cette stabilité qu'Horacio n'expérimente jamais. Ils sont quasiment inséparables et apparaissent toujours liés dans le texte : « Talita y Traveler ». Talita ne représente donc pas spécifiquement une forme de libération sexuelle puisqu'elle est déjà libre dans son couple. L'amour réciproque qui unit les personnages et leur respect mutuel font d'eux l'incarnation du couple moderne, si l'on se place dans le contexte des années 1950, dans lequel homme et femme sont égaux. C'est probablement pour cette raison qu'aucune scène sexuelle entre eux n'est développée dans le roman, au risque de retomber dans une description machiste de l'acte.

⁸⁸ « Ahora Ronald tendía a estirar la mano y meterla entre las piernas de Babs [...]. » (Cortázar, *Rayuela* 167)

Somme toute, la dimension patriarcale perceptible dans le roman provient fondamentalement du regard qu'Horacio porte sur les personnages féminins. Et lorsqu'il n'arrive pas à les dominer totalement, ils disparaissent violemment : la Maga s'est probablement suicidée dans la Seine, Pola est malade et va mourir, Emmanuèle est maltraitée par les policiers. Il y a donc une forme de répression assez récurrente envers les personnages féminins dans la première partie du roman, ce qui abonde dans le sens des arguments avancés par Martha Paley Francescato et Alicia Helda Puleo. Toutefois, l'on ne peut restreindre les personnages féminins à cette dimension. Au contraire, il faut aussi s'attarder sur les passages qui ne sont pas issus du point de vue narratif d'Horacio, lequel restreint la potentialité des personnages féminins, afin d'avoir une vision plus globale :

Para comenzar, hay que hacer una precisión. En *Rayuela*, los diálogos se registran en su mayoría como monólogos y reflexiones en los que las y los personajes expresan sus puntos de vista. Hecha esta salvedad, contamos con que la voz de Horacio Oliveira, voz que ha sido priorizada en la novela por su recepción como personaje y como formulación de Julio Cortázar, es omnipresente junto a las voces de los otros hombres como Traveler o Morelli en casi que toda la estructura narrativa, atravesando los capítulos "Del lado de allá", "Del lado de acá", los "Capítulos prescindibles" y las "morellianas", lo cual constituye un elemento clave que nos dice cuál es el lugar que ocupa la mujer a lo largo de la novela, al momento de analizar el discurso masculino según las expresiones que denominamos machistas en los diferentes discursos en la novela, como vehículo de comunicación y de sentidos que construyen a la mujer. (Ortiz Valencia, 25)

Il est évident que les points de vue masculins (machistes à l'égard des femmes) sont les plus présents dans *Rayuela* et, par conséquent, c'est par ceux-ci que se construisent les personnages féminins. Mais ces derniers ne sont pas toujours assujettis aux personnages masculins. Bien que cela reste occasionnel, ils disposent d'une autonomie propre qu'il semble intéressant d'explorer. Leur parcours individuel et notamment leur rapport à la sexualité nous montre qu'ils sont parfois capables d'incarner une forme de libération et de détachement face au schéma patriarcal traditionnel. Bien entendu, ce sont des nuances qui sont perceptibles et non des positions très tranchées. L'on se trouve plutôt face à des personnages qui cherchent à se construire en se détachant progressivement des personnages masculins, ce qui explique les va-et-vient entre le patriarcat et la libération sexuelle.

Les réflexions sur la place de la femme au sein de la relation sexuelle amènent également à questionner la notion même de couple. Si la libération sexuelle passe par l'émancipation de la femme, elle passe aussi par l'émancipation des normes sociales de l'époque, à savoir l'hétérosexualité : « l'hétérosexualité [...] socialement constituée en étalon universel de toute pratique sexuelle "normale", c'est-à-dire arrachée à l'ignominie du "contre nature". » (Bourdieu, *La Domination masculine* 117). Et l'on retrouve aussi ces questionnements dans

Rayuela. Les références à l'homosexualité ou à la bisexualité sont subtilement disséminées dans le roman cortazarien mais ne sont pas développées, comme par pudeur. Toutefois, elles existent malgré tout. Le motif de l'homosexualité est donc beaucoup moins osé chez Cortázar comparativement aux ouvrages *beat*, et en particulier l'œuvre de Ginsberg, mais elles sont suffisamment explicites pour les percevoir et les mettre en lien avec la notion de libération sexuelle.

Ce que l'on constate dans un premier temps c'est que le lesbianisme est encore moins présent que l'homosexualité entre hommes. Seul une allusion apparaît dans le chapitre 4 entre la Maga et une serveuse du café de la rue de Provence : « —A ella la conozco, trabaja en un café de la rue de Provence. Le gustan las mujeres, el pobre tipo está sonado. » (Cortázar, *Rayuela* 28) Si l'attirance sexuelle pour le même sexe ne concerne pas directement la Maga, il n'en demeure pas moins qu'elle a fait l'expérience de cette rencontre. Le court dialogue qui suit est particulièrement ambigu et ludique :

—¿Se tiró un lance con vos, la negrita?

—Por supuesto. Pero lo mismo nos hicimos amigas, le regalé mi rouge y ella me dio un librito de un tal Retef, no... esperá, Retif...

—Ya entiendo, ya. ¿De verdad no te acostaste con ella? Debe ser curioso para una mujer como vos.

—¿Vos te acostaste con un hombre, Horacio?

—Claro. La experiencia, entendés. (Cortázar, *Rayuela* 28)

Le livre auquel fait allusion le personnage est probablement un livre de Rétif de la Bretonne, lequel a écrit de nombreux textes érotiques. La Maga a-t-elle eu une aventure avec la serveuse ? Horacio a-t-il vraiment déjà eu une expérience sexuelle avec un autre homme ? Finalement, ce n'est pas tant la réponse à ces questions qui est importante mais plutôt ce qu'elles impliquent : l'homosexualité (qu'elle soit féminine ou masculine) apparaît clairement comme une transgression. Horacio répond à la Maga qu'il a déjà eu une relation homosexuelle plus par provocation que véritablement par conviction. L'on perçoit ici un renversement de l'ordre social qui va à l'encontre de la conception traditionnelle du couple et c'est ce qui a mis Horacio mal à l'aise. Alors que ce dernier commente de manière assez banale « Mirá ese tipo que anda siguiendo a la negrita. » (Cortázar, *Rayuela* 28), la Maga brise immédiatement les normes de l'hétérosexualité en affirmant que l'homme en question n'a aucune chance puisque la serveuse est lesbienne. Tout au long du roman, la Maga est présentée comme le personnage de la transgression par excellence : elle réussit, contrairement à Horacio, à vivre en dehors des contraintes imposées par la société occidentale. En revanche, c'est uniquement par défi qu'Horacio répond à la Maga qu'il a déjà eu une aventure avec un homme, pour en connaître l'expérience. C'est sa façon à lui de s'affirmer et de faire croire aux autres, et se persuader lui-

même, qu'il est également capable de briser les normes bien que cela soit illusoire. Ici, l'homosexualité n'est pas invoquée comme une forme d'utopie du couple, comme c'est le cas chez Ginsberg, mais plutôt comme une façon de transgresser les normes et d'aller en marge de ce qui est toléré par la société. Cet extrait est donc assez proche de ce qui est proposé par Kerouac dans ses ouvrages : l'homosexualité comme libération des mœurs et transgression sociale. L'on retrouve le même type de scène à la fin du chapitre 36 bien que cela concerne directement Horacio dans ce cas. Alors que celui-ci se retrouve dans un fourgon de police à cause de son excès avec Emmanuèle, il est observé et jugé physiquement par des homosexuels : « —Il est beau —dijo uno de los pederastas, mirando a Horacio con ternura—. Il a l'air farouche. / El otro pederasta había sacado un tubo de latón del bolsillo y miraba por un agujero, sonriendo y haciendo muecas. » (Cortázar, *Rayuela* 178) Si le contact est simplement visuel et non physique entre les personnages anonymes et le personnage principal du roman, l'on constate cependant que l'homosexualité est une fois de plus associée à l'idée de marge. Ce sont des personnages exclus de la société, réprimés par la police, qui sont définis comme homosexuels.

D'autres personnages du roman cortazarien sont aussi concernés par le thème de l'homosexualité, bien que cela soit moins explicite. Dans le chapitre 9, Wong et Gregorovius sont décrits comme étonnamment proches :

Casi al mismo tiempo vieron a Gregorovius que desembocaba en la esquina de la rue de Babylone, cargando como de costumbre con un portafolios atiborrado de libros. Wong y Gregorovius se detuvieron bajo el farol (y parecían estar tomando una ducha juntos), saludándose con cierta solemnidad. En el portal de la casa de Ronald hubo un interludio de cierraparaguas comment ça va a ver si alguien enciende un fósforo está rota la minuterie qué noche inmunda ah oui c'est vache, y una ascensión más bien confusa interrumpida en el primer rellano por una pareja sentada en un peldaño y sumida profundamente en el acto de besarse. (Cortázar, *Rayuela* 41)

Le premier élément qui interpelle dans cet extrait est la ponctuation. En effet, les parenthèses créent une rupture dans la phrase, ce qui invite le lecteur à être particulièrement attentif à ce qu'elles contiennent. Elles comportent un commentaire descriptif sur la rencontre de Wong et Gregorovius. Mais il y a un véritable écart entre l'intimité évoquée par la douche et le substantif « solemnidad » qui suit la parenthèse et qui suggère une rencontre plutôt formelle. Une tension se crée entre espace privé et espace public, entre amitié et amour. Cette tension se retrouve immédiatement dans la phrase suivante qui se caractérise par une polyphonie renforcée par l'absence de ponctuation. Les voix des personnages (Wong, Gregorovius, Etienne) fusionnent dans les escaliers. Cette cacophonie débouche sur la collision avec un couple s'embrassant dans l'obscurité. Le fait que ce paragraphe débute par l'image de la douche et termine sur l'expression « el acto de besarse » accentue l'atmosphère amoureuse. Dans cet extrait,

l'homosexualité est donc à peine suggérée et est laissée en suspens : le lecteur n'a pas d'indice suffisant pour déterminer si les parenthèses contiennent un commentaire ironique ou bien authentique. Toutefois, Wong étant un personnage associé à la transgression du fait qu'il soit en possession de photographies de tortures, il n'est pas impossible qu'il transgresse également les normes sexuelles imposées par la société.

Un passage du chapitre 28 abonde en ce sens :

—Acercate aquí —le dijo Oliveira a Ronald—. Vas a estar mejor que en esa silla, tiene una especie de pico en el medio que se clava en el culo. Wong la incluiría en su colección pekinesa, estoy seguro.
—Estoy muy bien aquí —dijo Ronald— aunque se preste a malentendidos.
—Estás muy mal. Vení, Y a ver si ese café marcha de una vez señoras.
—Qué machito está esta noche —dijo Babs—. ¿Siempre es así con vos?
—Casi siempre —dijo la Maga sin mirarlo—. Ayúdame a secar esa bandeja.
Oliveira esperó a que Babs iniciara los imaginables comentarios sobre la tarea de hacer café, y cuando Ronald se bajó de la silla, se puso a lo sastre cerca de él, le dijo unas palabras al oído. (Cortázar, *Rayuela* 133)

La métaphore de la pointe qui pénètre le derrière de Ronald est suffisamment explicite pour être assimilée à une référence homosexuelle laquelle est, une fois de plus, associée à Wong. Mais c'est la posture d'Horacio qui pose véritablement question ici. Dans un premier temps, il interpelle Ronald pour qu'il vienne s'asseoir près de lui, puis lui susurre quelques mots. La proximité physique se mêle à l'éveil des sens, ici l'ouïe. En outre, la réponse de Ronald « aunque se preste a malentendidos » est particulièrement douteuse : c'est cette partie de sa réponse qui intrigue le lecteur et insinue une possible inclination pour la sodomie et donc pour l'homosexualité ou la bisexualité. De même, l'emploi de l'adjectif « machito » par Babs, renforcé par le diminutif, laisse penser qu'Horacio serait porteur de caractéristiques viriles contrairement à Ronald qui se laisse pénétrer. Le fait que ce soit ce dernier qui descende de sa chaise pour aller s'installer près d'Horacio dessine une certaine servilité : le premier répond au désir du second. Cet extrait est donc suggestif. L'on ne peut pas dire qu'il y a une revendication explicite de l'homosexualité mais l'on comprend tout de même, à travers le comportement des deux personnages masculins, qu'une certaine libération des mœurs existe.

Enfin, le dernier cas de figure est celui de Valentin. Ce personnage, que fréquente Berthe Trépat, n'apparaît qu'à travers son point de vue à elle et uniquement dans le chapitre 23. Contrairement aux exemples précédents, aucun doute n'est possible concernant l'homosexualité de Valentin. Il est identifié dans le texte par le terme « pederasta » (Cortázar, *Rayuela* 99, 101) comme le sont d'ailleurs les personnages de la fin du chapitre 36 dans le fourgon de police. Il convient de souligner le sens de ce terme qui renvoie à un délit sexuel, ce qui donne une vision très négative de l'homosexualité. En outre, Berthe Trépat apprend à Horacio que Valentin n'a pas seulement une relation avec Alix Alix, lequel est bien de sexe

masculin malgré ce que laisse penser son pseudonyme (Cortázar, *Rayuela* 93), mais avec un nombre indéterminé de partenaires : « Yo no sé si Valentin habrá vuelto, es capaz de andar por ahí buscando a sus amigos. En estas noches se enamora terriblemente de cualquiera, es como un perrito, créame. » (Cortázar, *Rayuela* 105) Le pluriel du substantif « amigos » tout comme l'utilisation de l'indéfini « cualquiera » employé ici avec une valeur nominale et ayant le sens péjoratif de « n'importe qui », « premier venu », insistent sur la pluralité des relations. De plus, l'adverbe « terriblemente » traduit une forme d'excès et donne l'impression de quelque chose d'intolérable. Quant à la comparaison péjorative entre Valentin et un « perrito », elle est le reflet du dégoût ressenti par Berthe Trépat. Son discours construit une vision particulièrement négative de l'homosexualité laquelle est soulignée par une métaphore de l'inconvenance : « “Por esa porquería de individuo [...] » (Cortázar, *Rayuela* 101) Le point de vue de la musicienne représente le rejet éprouvé alors par une grande partie de la société de l'époque qui était peu tolérante envers les personnes qui s'affichaient comme homosexuelles. Et pourtant, face à cette réaction radicale, Horacio semble comme fasciné :

Oliveira trataba de imaginarse a Valentin llorando boca abajo en la cama, pero lo único que conseguía era ver a un Valentin pequeñito y rojo como un cangrejo, en realidad veía a Rocamadour llorando boca abajo en la cama y a la Maga tratando de ponerle un supositorio y Rocamadour resistiéndose y arqueándose, hurtando el culito a las manos torpes de la Maga. Al viejo del accidente también le habrían puesto algún supositorio en el hospital, era increíble la forma en que estaban de moda, habría que analizar filosóficamente esa sorprendente reivindicación del ano, su exaltación a segunda boca, a algo que ya no se limita a excretar sino que absorbe y deglute los perfumados aerodinámicos pequeños obuses rosa verde y blanco. (Cortázar, *Rayuela* 102)

Cet extrait exprime très clairement l'attraction anale éprouvée par Horacio. L'on passe de la vision de Valentin nu au postérieur de Rocamadour puis à celui de Morelli. Chaque catégorie d'âge est représentée : l'enfant, l'adulte et le vieillard. Ce n'est donc pas l'âge qui importe mais le fait que le postérieur puisse recevoir un suppositoire, comparé à un obus, ce qui n'est pas sans rappeler la forme d'un phallus. L'obsession d'Horacio pour la pénétration anale se confirme dans le chapitre 28 comme nous l'avons vu précédemment. Il est alors légitime de se demander si, finalement, Horacio ne serait pas un personnage incarnant la bisexualité. Dans ce cas, l'on retrouve un nouveau point commun avec les œuvres *beat* qui mettent souvent en scène des personnages masculins ayant des rapports avec les deux sexes, notamment les personnages qui renvoient à Neal Cassady. Pour Horacio, il s'agit d'une bisexualité fantasmée ou refoulée tandis que pour les personnages *beat*, il s'agit souvent d'une bisexualité réalisée.

L'on retrouve donc dans *Rayuela*, et exclusivement dans la partie qui se déroule à Paris, diverses allusions à l'homosexualité. Toutefois, il s'agit systématiquement d'extraits courts, qui ne sont pas développés et plus suggestifs que réellement revendicatifs. Il y a une approche

beaucoup moins osée de l'homosexualité dans *Rayuela* alors que c'est un motif très marqué et plus assumé dans les œuvres de la *Beat Generation* qui cherchent à choquer les lecteurs et à bousculer les mœurs en jouant sur les descriptions très explicites, voire très crues.

Ainsi, le thème de la sexualité, fondamental dans les ouvrages de la *Beat Generation*, apparaît également dans le roman cortazarien et se décline en trois motifs principaux : la libération sexuelle, la place de la femme au sein du couple et l'homosexualité (voire la bisexualité comme on l'a vu brièvement dans les lignes qui précèdent). Si l'on trouve plusieurs scènes particulièrement érotiques et sexuelles dans *Rayuela*, demeure tout de même une certaine censure : l'on ne trouve pas de description très crue de l'acte sexuel (en dehors peut-être de l'expérience sur la voie publique avec Emmanuèle) et le chapitre qui contient une tension sexuelle très forte est écrit en « glíglico » comme si Cortázar contournait l'écriture de la sexualité.

Là où les œuvres *beat* et *Rayuela* se rejoignent, c'est avant tout dans le traitement des personnages féminins qui se trouvent à la croisée entre deux schémas : celui du machisme et celui de la libération de la femme revendiquant son autonomie et ses droits. L'on a une écriture moins brute de la sexualité chez Cortázar bien que les différents motifs *beat* soient bien présents dans son roman. Les écrivains de la *Beat Generation* utilisent une écriture directe et explicite pour tenter de briser les tabous de la société : « The Beats remind us of the value of free speech as a weapon against taboos; of the force of culture itself in the struggle against political, psychic, and cultural constrictions. »⁸⁹ (Stimpson 392) En revanche, Cortázar utilise une écriture beaucoup plus suggestive, empreinte d'implicites, ce qui amène le lecteur à réfléchir plus profondément sur les interprétations possibles du texte qu'il est en train de lire. Il convient d'ailleurs de se pencher plus précisément sur le chapitre 36. Est-ce vraiment la description de l'acte sexuel qui est osée ou bien le fait que cela arrive avec une clocharde, c'est-à-dire avec un personnage qui permet d'explorer les marges ?

3) La figure du clochard dans la littérature beat et dans *Rayuela*

La figure du clochard est issue d'une longue tradition dans la littérature nord-américaine⁹⁰. En effet, comme le rappelle Alice Béja dans son article dédié au « hobo » américain, ce personnage

⁸⁹ « Les Beats nous rappellent la valeur de la liberté d'expression comme une arme contre les tabous ; la force de la culture elle-même dans la lutte contre les restrictions politiques, psychiques et culturelles. » [Traduction libre]

⁹⁰ À titre d'exemple, l'on peut citer l'œuvre de Jack London ou encore de John Dos Passos.

« s'est figé au cours du XX^e siècle en une icône culturelle symbolisant l'esprit pionnier, la liberté de mouvement, le romantisme de la grand-route. » (Béja 77) Les écrivains de la *Beat Generation* étaient fascinés par les vagabonds, eux qui vivent en marge de la société et peuvent jouir de la liberté. C'est pourquoi, dans un certain nombre de leurs ouvrages, l'on retrouve des personnages de clochards, et en particulier dans l'œuvre de Kerouac. Toutefois, pour cette étude, l'on prendra plus spécifiquement en compte les personnages de clochards qui vivent en ville, contrairement aux vagabonds qui errent sur les routes de l'Amérique.

Ce qui est notable dans *Rayuela*, c'est que Cortázar laisse une place importante aux clochards parisiens, le chapitre 36 en est l'exemple le plus développé. L'écrivain argentin ne se contente pas de créer des personnages, comme Emmanuèle ou Célestin : il va jusqu'à transformer son personnage principal, Horacio Oliveira, en clochard, ce qui est loin d'être anodin. En outre, des allusions à la figure du clochard sont disséminées dans d'autres chapitres, tels les chapitres 3, 4, 20, 23 ou encore 108. L'on peut d'ores et déjà établir un premier constat concernant le roman argentin : le clochard est présent uniquement à Paris et disparaît dans la partie qui se déroule à Buenos Aires, c'est pourquoi Cortázar emploie principalement l'expression directement en français. Le terme castillan « vagabundo » est utilisé à deux reprises seulement (Cortázar, *Rayuela* 86, 171), tout comme le substantif « linyera » (Cortázar, *Rayuela* 382), le nom commun « mendigo » apparaît une fois (Cortázar, *Rayuela* 382) contre trente-huit occurrences du terme « clochard » en français (féminin, masculin, singulier et pluriel confondus). Cette information est essentielle si l'on se rappelle que la plupart des écrivains nord-américains de la *Beat Generation*, jouant parfois aux clochards, ont séjourné à Paris, en particulier dans le quartier latin et y ont beaucoup écrit.

Finalement, la figure du clochard, aussi bien dans la littérature *beat* que dans *Rayuela* peut se résumer en trois grands axes : le clochard comme incarnation de la marge sociale, des personnages tentant d'imiter la vie de clochard et enfin, un lien avec la notion de spiritualité.

Tout d'abord, l'on retrouve dans *Rayuela* une vision assez traditionnelle de la figure du clochard, à savoir l'association entre celui-ci et l'idée de marge, au sens de marginalité et du refus des normes sociales. C'est également ce qui transparaît dans les œuvres *beat* comme le souligne Alice Béja : « Il incarne, dans sa disparition même, une opposition culturelle, morale, à l'*American way of life* telle qu'elle se développe et s'impose au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ce modèle de la famille nucléaire, de la domesticité et de la stabilité incarné par le couple, les enfants et le pavillon de banlieue. » (Béja 87) Dans l'imaginaire collectif, le

clochard est souvent associé à la saleté, à la pauvreté et à l'alcoolisme, ce qui en fait nécessairement un personnage marginal. Chez Kerouac aussi il est possible d'observer ponctuellement ce type de portrait : « Dean was the son of a wino, one of the most tottering bums of Larimer Street [...]. »⁹¹ (Kerouac, *On the Road* 35) En plus du caractère alcoolique du personnage, l'on trouve ici l'idée d'hérédité et de filiation : n'est pas clochard n'importe qui.

La première description du clochard dans *Rayuela* se trouve au chapitre 23 :

Los albañiles, los estudiantes, la señora, y ahora un clochard desembocaba de una calle transversal, con una botella de vino tinto saliéndole del bolsillo, empujando un cochecito de niño lleno de periódicos viejos, latas, ropas deshilachadas y mugrientas, una muñeca sin cabeza, un paquete de donde salía una cola de pescado. (Cortázar, *Rayuela* 92)

Tous les éléments mentionnés précédemment sont évoqués ici : la bouteille de vin rouge est presque un euphémisme pour désigner l'alcoolisme, quant aux adjectifs péjoratifs « viejos » et « deshichaladas y mugrientas », ils contribuent à accentuer la saleté et la pauvreté du personnage. Toutefois, le lexique renvoyant à l'enfance comme « una muñeca sin cabeza » et « un cochecito de niño », dont le diminutif exprime à la fois la petitesse (et donc la pauvreté) et une certaine affectivité de la part de la voix narrative que l'on peut interpréter comme un sentiment soit d'affection soit d'ironie, est fondamental pour appréhender le personnage de clochard. En effet, ce dernier vit par-delà les règles imposées par la société, il jouit donc d'une liberté presque enfantine : il n'a pas, ou plus, peur du regard d'autrui et vit de manière insouciant, tel un enfant. Une lecture minutieuse du roman cortazarien nous permet de déduire que la mention de ce clochard annonce en fait le personnage de Célestin, dans le chapitre 36, lequel est décrit en ces termes : « [...] y supo que Célestin se había marchado en plena noche llevándose el cochecito de niño lleno de sardinas (en mal estado) que por la tarde les habían regalado en el ghetto del Marais. » (Cortázar, *Rayuela* 171) La poussette tout comme les boîtes de conserve apparaissent comme des accessoires révélateurs de l'identité du clochard non identifié dans le chapitre 23. En outre, le prénom de ce dernier rappelle étrangement *La Celestina*, personnage littéraire de l'entremetteuse par excellence, incarnant une forme de subversion et très fortement liée à la sexualité. Célestin, de par son nom qui pourrait être une référence intertextuelle à l'œuvre attribuée à Fernando de Rojas, devient donc un personnage subversif : d'une part, il fait partie des clochards ce qui l'associe à une certaine marginalité ; d'autre part, il abandonne Emmanuèle, ce qui la pousse à entreprendre une relation sexuelle

⁹¹ « Dean était le fils d'un ivrogne, une des cloches les plus titubantes de Larimer Street [...]. » [Traduction de Jacques Houbart]

avec Horacio. Célestin et Emmanuèle personnifient le sexe et la subversion, à la manière d'un couple de « clochards célestes » si l'on songe à Kerouac.

Se baser sur l'étude d'Alice Béja, nous mène au constat suivant : dans *Rayuela* aussi l'on retrouve un croisement des écritures mêlant fiction et réalité sociologique comme on le note dans le chapitre 36. D'une part, lorsque Horacio décide de descendre dans les bas-fonds de la société parisienne, il se dirige naturellement vers les quais de Seine, et en particulier sous un pont. (Cortázar, *Rayuela* 170) Ce premier indicateur spatial intègre à la fois une dimension mythique, l'imaginaire collectif visualise souvent le clochard sous un pont, et une dimension sociologique puisque c'est effectivement sur les quais de Seine que l'on retrouvait un certain nombre de clochards dans les années 1950. D'autres rues mentionnées dans le chapitre 36 sont aussi à mettre en lien avec les écrivains de la *Beat Generation* et la localisation des clochards :

La clocharde le explicaba las costumbres de Célestin y el nuevo se acordaba de las tardes en que la habían visto abrazada a Célestin en todos los bancos y pretilos del Pont des Arts, en la esquina del Louvre frente a los plátanos como tigres, debajo de los portales de Saint-Germain l'Auxerrois, y una noche en la rue Gît-le-Coeur, besándose y rechazándose alternativamente, borrachos perdidos, Célestin con una blusa de pintor y la clocharde como siempre debajo de cuatro o cinco vestidos y algunas gabardinas y sobretodos, sosteniendo un lío de género rojo de donde salían pedazos de mangas y una corneta rota, tan enamorada de Célestin que era admirable, llenándole la cara de rouge y de algo como grasa, espantosamente perdidos en su idilio público, metiéndose al final por la rue de Nevers [...]. (Cortázar, *Rayuela* 172)

Le premier marqueur spatial qui doit interpeler est bien la rue Gît-le-Cœur. De fait, c'est au numéro 9 que l'on trouvait, dans les années 1950, le Beat Hotel. Cet établissement, alors tenu par Mme Rachou, a accueilli nombre d'écrivains *beat* (par exemple Allen Ginsberg, Gregory Corso ou encore William Burroughs) durant leurs séjours en France comme on l'a déjà mentionné au premier chapitre de cette étude. La spécificité de cet hôtel est que Mme Rachou acceptait d'héberger des personnes modestes, et en particulier des artistes, tolérant qu'ils la payent en toiles ou en manuscrits. Plusieurs œuvres majeures de la *Beat Generation* y ont été écrites ou finalisées comme *Naked Lunch* de William Burroughs ou encore le poème « Bomb » ou le recueil *The Happy Birthday of Death* de Gregory Corso. À quelques pas d'ici se trouvait la librairie de George Whitman. Dans le documentaire *George and Co. Portrait d'une librairie en vieil homme (George and Co)*, le libraire évoque le fait que Ginsberg envoyait souvent des personnes sans argent, donc probablement des clochards, vers sa librairie où l'on pouvait loger gratuitement en échange de petits travaux au sein du magasin (entretien, rangement...). L'extrait de *Rayuela* nous permet donc d'une part d'établir un lien direct avec la *Beat Generation* et, d'autre part, de confirmer la dimension sociologique. De plus, si l'on en croit les propos de Barry Miles, le Beat Hotel était considéré comme le centre de l'avant-garde littéraire (Miles, *The Beat Hotel* 20), notamment grâce à la *Beat Generation*, ce qui permet de créer un nouveau

lien : les projets *beat* et *Rayuela* avaient pour objectif de renouveler la conception de la littérature. Par ailleurs, si l'on reprend les autres rues mentionnées au chapitre 36 du roman argentin, nous voyons qu'elles correspondent au périmètre que les écrivains *beat* avaient pour habitude d'explorer tout comme de nombreux clochards : « Inexpansive and run-down, the area around the rue Saint Séverin was a traditional center for clochards—tramps, bums—who once had a street of their own, the rue de Brèvre (sic), in the days when the area near Place Maubert was frequented by boatmen and tawyers. »⁹² (Miles, *The Beat Hotel* 8-9)

Le chapitre 108 nous éclaire aussi plus précisément sur la place du clochard au sein de la société : « —A veces los meten presos —dijo Oliveira—. Para despiojarlos, supongo, o para que la ciudad duerma tranquila a orillas de su río impasible. Un clochard es más escándalo que un ladrón, es sabido; en el fondo no pueden contra ellos, tienen que dejarlos en paz. » (Cortázar, *Rayuela* 382-383) L'on notera ici la construction binaire qui, d'un côté associe la ville à des termes mélioratifs renvoyant à l'idée de calme comme « tranquila » et « impasible » et de l'autre, combine les termes « clochard » et « escándalo ». Le comparatif de supériorité qui initie la dernière phrase établit une hiérarchie au sein de la société, faisant du clochard l'être le plus redouté. Mais cet extrait, finalement construit comme une antithèse, « A veces los meten presos » / « tienen que dejarlos en paz », souligne toute l'ambivalence du clochard : il est marginal mais libre. L'on retrouve d'ailleurs la répression policière dans le chapitre 36, puisque les forces de l'ordre interviennent violemment afin d'endiguer l'acte sexuel sur la voie publique entre Horacio et Emmanuèle. La scène est décrite comme une agression : le comportement des policiers à l'égard d'Horacio, et plus encore d'Emmanuèle, est empreint d'une grande animosité. C'est ce type de répression que dénonce Kerouac, en particulier dans son texte intitulé « The Vanishing American Hobo », publié en 1960, et qui débute ainsi : « The American Hobo has a hard time hoboining nowadays due to increase in police surveillance of highways, railroad yards, sea shores, river bottoms, embankments and the thousand-and-one hiding holes of industrial night. »⁹³ (Kerouac, *Lonesome Traveler* 148) La dénonciation du comportement policier envers les clochards n'est toutefois pas développée dans *Rayuela*. Les faits sont exposés, avec violence, sans pour autant que la voix narrative ne s'y attarde. De fait, ce qui compte dans le roman cortazarien, c'est surtout la trajectoire du personnage principal.

⁹² « Bon marché et délabré, la zone autour de la rue Saint Séverin était un lieu incontournable pour les clochards – mendiants, vagabonds – qui jadis avaient une rue attitrée, la rue de Bièvre, à l'époque où les environs de la Place Maubert était fréquentée par des bateliers et des parieurs » [Traduction libre]

⁹³ « Le vagabond américain a bien du mal à mener sa vie errante aujourd'hui avec l'accroissement de la surveillance que la police exerce sur les routes, dans les gares, sur les plages, le long des rivières et des talus, et dans les mille et un trou où se cache la nuit industrielle. » [Traduction de Jean Autret]

Alors quel est le lien entre Horacio et les clochards de Paris ? Si le personnage principal de *Rayuela* apprécie de vagabonder dans les rues de la capitale française, la fin de « Del lado de allá » est marquée par sa tentative de métamorphose en clochard, laquelle aboutit une fois de plus à un échec. Horacio, vient d'expérimenter plusieurs déconvenues : la mort de Rocamadour, la disparition de la Maga et la dissolution du Club. Il se retrouve seul, sans toit, et c'est pour ces mêmes raisons qu'il se tourne vers la Seine traversée par des ponts qui symbolisent la transition. Au sujet des personnages kérouciens, Lennon déclare : « Kerouac's hobos lose themselves and exist in the "timeless shadows" of the ecstatic state, offering a spiritual roadmap for Kerouac to follow. The role of the hobo is most clearly understood in the figure of a wandering hobo searching for a magical bridge. »⁹⁴ (Lennon 162) Ce constat pourrait très bien s'appliquer au personnage principal du roman argentin. De fait, il cherche à atteindre le « kibbutz del deseo » (Cortázar, *Rayuela* 170), qui renvoie finalement à cet « état extatique » ; et en se dirigeant vers les quais, il est à la recherche, lui aussi, d'un « pont magique » qui lui permettrait de dépasser la pensée occidentale : « buscó un puente para meterse debajo y pensar un rato en lo del kibbutz, hacía rato que la idea del kibbutz le rondaba, un kibbutz del deseo. ». (Cortázar, *Rayuela* 170) C'est ainsi que peu à peu, Horacio semble intégrer le monde des clochards comme le suggère l'extrait suivant : « Hojo, Horacio », hanotó Holiveira sentándose en el parapeto debajo del puente, oyendo los ronquidos de los *clochards* debajo de sus montones de diarios y arpilleras. » (Cortázar, *Rayuela* 170) Si la modification orthographique à valeur emphatique est avant tout humoristique, elle incarne également la métamorphose du personnage. De même, signalons le recours à l'italique. C'est le seul extrait du chapitre 36 où le terme « clochard » apparaît ainsi, comme pour insister sur le processus de transformation d'Horacio. Si le personnage principal perd temporairement son identité et se fait passer pour un clochard (il est appelé « el nuevo » à plusieurs reprises), il n'en demeure pas moins qu'il ne s'agit que d'un masque. À l'image du « h » simplement ajouté devant son patronyme, il se travestit en clochard. Mais il est bien vite démasqué : « —Pero usted trabaja, se ve —lo acusó la clocharde. » (Cortázar, *Rayuela* 173) Être clochard, ce n'est pas seulement vivre dehors, c'est un mode de vie, une manière d'être en dehors des normes imposées par la société, en l'occurrence ici, se soustraire à l'activité professionnelle. Le verbe « acusar » dénote le délit commis par Horacio, à savoir celui d'usurpation d'identité. Cette problématique rejoint ce que

⁹⁴ « Les clochards de Kerouac se perdent et existent dans "les ombres éternelles" de l'état d'extase, en offrant à Kerouac une carte spirituelle à suivre. Le rôle du clochard est très clairement représenté par la figure du clochard vagabond cherchant un pont magique. » [Traduction libre]

l'on trouve dans les textes de Kerouac, qui imite sans jamais être. Jacqueline Starer souligne avec pertinence : « Les écrivains beats, et tout particulièrement Kerouac, ont imité les “hobos” pour échapper à la ville-prison. » (Starer, *Les écrivains de la Beat Generation* 51) Cette remarque s'applique évidemment non seulement à la vie biographique de l'écrivain mais aussi aux personnages de ses livres puisqu'ils sont directement inspirés de sa vie et des personnes qu'il côtoyait. En un sens, Horacio aussi cherche à échapper à la « ville-prison » dans laquelle il se trouve. Paris est souvent comparée à un labyrinthe dans le texte comme si, finalement, le personnage était condamné à errer sans jamais trouver de sortie. Seule l'expulsion du territoire français lui permettra de quitter ce labyrinthe, du moins temporairement puisqu'il va en réintégrer un autre en Argentine : l'hôpital psychiatrique. Somme toute, Horacio ne peut qu'imiter le clochard sans véritablement le devenir, à l'image du narrateur dans « The Vanishing American Hobo » de Kerouac :

I myself was a hobo but only of sorts, as you see, because I knew someday my literary efforts would be rewarded by social protection – I was not a real hobo with no hope ever except that secret eternal hope you get sleeping in empty boxcars flying up the Salinas Valley in hot January sunshine full of Golden Eternity toward San Jose where mean-looking old bo's 'll look at you from surly lips and offer you something to eat and a drink too – down by the tracks or in the Guadalupe Creekbottom.⁹⁵ (Kerouac, *Lonesome Traveler* 148)

À ce propos, Jacqueline Starer commente : « Mais le temps des “hobos” est passé et les écrivains beats s'en rendent bien compte. Kerouac fait remarquer qu'il est bien difficile de les imiter dans l'Amérique des années cinquante. Il sait bien que c'est un jeu [...] et il doit reconnaître qu'il est loin d'être un véritable “hobo”. » (Starer, *Les écrivains de la Beat Generation* 53) Ainsi, dans *Rayuela* tout comme dans les romans de Kerouac, l'on retrouve de vrais personnages de clochards tandis que d'autres, les personnages principaux, se font passer pour des sans-abris, tentent de se comporter comme eux mais n'en sont pas réellement, d'où la notion d'imitation. Il est donc légitime de se demander ce qui crée cette attraction vers la vie de clochard au-delà de l'idée de marginalité ? Ne serait-ce pas là une nouvelle approche de la spiritualité ?

Dès le chapitre 4 de *Rayuela*, le clochard apparaît explicitement comme un guide :

⁹⁵ « J'étais moi-même un vagabond, mais d'une espèce particulière, comme vous l'avez vu, parce que je savais qu'un jour mes efforts littéraires seraient récompensés par la protection de la société. – Je n'étais pas un vrai chemineau qui ne nourrit aucun autre espoir que cette espérance éternelle et secrète que l'on peut concevoir quand on dort dans des wagons de marchandises vides qui remontent la vallée du Salinas, par une journée chaude et ensoleillée de janvier, pleine d'une Éternité Splendide, en direction de San Jose où des clochards d'aspect minable vous regarderont, la bouche hargneuse, et vous offriront à boire et à manger – le long de la voie ou au bord de la rivière, à Guadalupe. » [Traduction de Jean Autret]

Así habían empezado a andar por un París fabuloso, dejándose llevar por los signos de la noche, acatando itinerarios nacidos de una frase de *clochard*, de una bohardilla iluminada en el fondo de una calle negra, deteniéndose en las placitas confidenciales para besarse en los bancos o mirar las rayuelas, los ritos infantiles del guijarro y el salto sobre un pie para entrar en el Cielo. (Cortázar, *Rayuela* 26)

Les rencontres entre la Maga et Horacio se caractérisent par l'errance et le hasard, tels les mouvements des clochards dans les villes. Ils se déplacent selon les paroles de ces personnages qu'ils observent ou côtoient, comme s'il s'agissait de guides qui pouvaient illuminer leurs pas dans l'obscurité. Les clochards sont comparés à des « signes de la nuit », tels des esprits fantomatiques, un peu à la manière de Kerouac si l'on s'appuie sur l'analyse dressée par John Lennon : « In Kerouac's hands, there is no subculture to begin with: they are individualists portrayed as ghosts, spiritual guides circulating around the country ready to lead those who can recognize them. »⁹⁶ (Lennon 158) La différence majeure entre Kerouac et Cortázar, c'est que le premier érige la figure du clochard en une sorte de héros, il reprend et crée un véritable mythe autour du « hobo » américain, tout comme Ginsberg qui n'hésite pas à clamer « « The bum's as holy as the seraphim ! »⁹⁷ (Ginsberg, *Howl et autres poèmes* 30) ; tandis que l'Argentin en propose une vision beaucoup plus terre à terre. Dans *Rayuela*, seule la Maga semble percevoir la sincérité et l'authenticité incarnées par les clochards parisiens. De par sa sensibilité naturelle, elle est capable d'analyser leur comportement : elle devine par exemple qu'Emmanuèle est très amoureuse, « Se ve que está enamorada –dijo la Maga–. Y cómo se ha pintado, mirale los labios. Y el rimmel, se ha puesto todo lo que tenía. » (Cortázar, *Rayuela* 383) ou encore « Pobrecita, cómo lo espera, mirá cómo ha dejado el paquete en el suelo para hacerle señas, está tan enamorada. » (Cortázar, *Rayuela* 384) Horacio, en revanche, est incapable de décrypter ce qui se passe lors de cette scène. Comme à son habitude, il est plutôt moqueur et sarcastique en comparant la clocharde à Grock, qui n'est autre qu'un clown, ou à des personnages de tableaux du peintre belge James Ensor qui a souvent puisé son inspiration dans le milieu carnavalesque. D'ailleurs, il est insensible aux sentiments d'Emmanuèle et se demande simplement comment elle peut avoir un rapport sexuel en portant tant de vêtements.

L'observation du couple de clochards n'est finalement qu'un reflet des relations qu'entretient Horacio avec les personnages féminins : il n'éprouve aucun sentiment et se contente du plaisir sexuel reçu lors de leurs contacts physiques. À l'inverse, la Maga est touchée par les regards échangés entre le couple : « Mirá cómo se quieren –dijo la Maga–. Se miran de una manera. » (Cortázar, *Rayuela* 384) Elle aimerait, elle aussi, partager un amour sincère et

⁹⁶ « Selon Kerouac, l'idée de base est qu'il n'y a pas de sous-culture : ce sont des personnes individualistes représentées comme des fantômes, des guides spirituels circulant au sein du pays et prêtes à mener ceux qui peuvent les reconnaître. » [Traduction libre]

⁹⁷ « Le clochard est aussi sacré que le séraphin ! » [Traduction de Robert Cordier et Jean-Jacques Lebel]

profond avec Horacio, mais il en est incapable. La Maga a compris que la relation qui unit les deux clochards leur donne accès à une autre dimension du monde : « mirando a la clocharde que se acariciaba con su enamorado debajo del puente. » (Cortázar, *Rayuela* 384) Le pont symbolise en effet une sorte d'épreuve initiatique permettant de passer d'un lieu à un autre. Il marque donc une rupture entre le monde occidental d'Horacio et un monde autre, dépouillé des artifices du langage et de la pensée, un monde fait de gestes authentiques et qui renverrait plutôt au « mundo-Maga » (Cortázar, *Rayuela* 13). Mais le personnage principal du roman n'est pas prêt à le traverser, bien qu'il s'y essaie dans le chapitre 36 en imitant Célestin qu'il avait pu observer avec la Maga au chapitre 107. Celui-là était saoul lors de sa rencontre avec Emmanuèle (Cortázar, *Rayuela* 384) tout comme l'est Horacio au chapitre 36 (Cortázar, *Rayuela* 174). Ils portent également tous deux des pantalons qui sont « tan manejables » (Cortázar, *Rayuela* 384) selon Horacio ; ce qui, dès lors, annonce la scène du dernier chapitre de la première partie lorsque Emmanuèle s'apprête à lui faire une fellation. La fin des deux chapitres est d'ailleurs assez similaire puisque, à chaque fois, c'est l'intervention des forces de l'ordre qui clôt la scène.

On a aussi quelque chose de l'ordre du fantasmagorique dans *Rayuela*. Horacio est comme hanté par certaines images, d'ailleurs très souvent associées au symbole du pont : « el nuevo se acordaba de las tardes en que la habían visto abrazada a Célestin en todos los bancos y pretilles del Pont des Arts [...] » ; « admirando a la clocharde enamorada formaba parte de una confusa lista de ejercicios a contrapelo que había que hacer, aprobar, ir dejando atrás. » (Cortázar, *Rayuela* 172) Dès lors, la clocharde devient une possibilité d'atteindre le kibbutz tant désiré par le personnage principal. (Cortázar, *Rayuela* 172) Le kibbutz, selon Horacio, serait une sorte d'utopie renvoyant à la notion de béatitude. Mais il ne réussit pas à atteindre cet état spirituel, peut-être parce qu'il se trompe dans son approche du clochard. Alors que dans l'œuvre de Kerouac ce type de personnage est plutôt associé au bouddhisme, il suffit de penser au roman *The Dharma Bums* d'ailleurs présent dans la bibliothèque de Cortázar : « I was about to the next week, or heard anything about “Dharma Bums” although at this time I was a perfect Dharma Bum myself and considered myself a religious wanderer. »⁹⁸ (Kerouac, *The Dharma Bums* 8) ; dans *Rayuela*, c'est l'association à la philosophie qui prévaut. D'emblée, Horacio assimile son expérience avec Emmanuèle à la mort d'Héraclite. On a donc quelque chose de beaucoup moins noble chez Cortázar puisque le personnage principal lie la clocharde à une anecdote scatologique : « Heráclito se había hecho enterrar en un montón de estiércol para

⁹⁸ « J'ignorais tout des “clochards célestes” alors que j'en étais un moi-même, dans toute l'acception du terme, et me considérais comme un pèlerin errant. » [Traduction de Marc Saporta]

curarse la hidropesía [...]. Entonces tal vez fuera eso, estar en la mierda hasta el cogote y también esperar, porque seguramente Heráclito había tenido que quedarse en la mierda días enteros [...]» (Cortázar, *Rayuela* 175) La comparaison entre la situation d'Horacio et la mort d'Héraclite établit un parallèle entre la vie de clochard à laquelle il a recours en dépit de sa volonté et le fumier avec lequel s'est enduit le philosophe. Ainsi, Emmanuèle est indirectement comparée à du fumier, ce qui est loin de l'image de Bouddha. Toutefois, l'on perçoit l'idée de mort, de catabase, qui permettrait ensuite une renaissance, celle de l'esprit pour Horacio.

L'on retrouve donc dans *Rayuela* la présence de clochards dont la représentation avait été largement reprise par les écrivains *beat* quelques années avant sa parution, et plus particulièrement par Kerouac. Si ce dernier en propose une vision très positive, ce n'est pas tout à fait le cas dans le roman argentin. Kerouac associe la figure du clochard à une dimension presque mystique tandis que Cortázar en fait un personnage ambivalent : d'un côté, il offre la possibilité à Horacio de vivre une expérience unique, en dehors de la société occidentale, mais de l'autre, ce sont des descriptions empreintes d'ironie et de mépris qui dominent. Si la vie de clochard aurait pu conduire le personnage principal vers une révélation, vers le satori tant désiré, il reste égal à lui-même et se contente d'une expérience intéressée et non authentique, ce qui ne peut qu'aboutir à un échec.

L'écriture des marges dans *Rayuela* est fondamentale et peut être associée aux écrits *beat* qui se construisent sur des expériences marginales en tout genre. C'est également ce qu'avance Ilan Stavans, bien qu'il ne développe pas cette idée : « His unconventional style, his interest in drugs and in altered states of consciousness, his love of jazz and his passion for experimentalism, make him a contemporary of the Beat Generation. »⁹⁹ (Stavans 289) Si Cortázar traite les marges de manière singulière, il n'en demeure pas moins qu'il existe de nombreux points communs avec la *Beat Generation*. Ceux-ci vont bien au-delà des motifs précédemment évoqués : le fond et la forme du roman majeur de Cortázar semblent faire écho à plusieurs œuvres *beat* emblématiques comme *On the Road* ou encore *The Naked Lunch*. D'autres croisements entre les œuvres sont donc possibles, notamment si l'on s'attarde sur la notion d'espace, si fondamentale dans *Rayuela*.

⁹⁹ « Son style inconventionnel, son intérêt pour les drogues et les états altérés de conscience, son amour pour le jazz et sa passion pour l'expérimentalisme, font de lui un contemporain de la Beat Generation. » [Traduction libre]

PARTIE II. L'espace formel, symbolique et culturel : des croisements possibles

Chapitre 1. Etude de l'espace formel dans *Rayuela*, *Naked Lunch* et *On the Road*

Le roman *Rayuela* a souvent été comparé à d'autres œuvres et notamment à celles du mouvement surréaliste dont *Nadja* d'André Breton est l'exemple le plus emblématique. L'ouvrage *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* d'Evelyn Picón Garfield nous éclaire à ce sujet : « en toda su obra literaria se patentiza de la influencia de la cosmovisión surrealista. » (Picón Garfield 248) Au travers de *Rayuela*, Cortázar propose de mettre le lecteur au défi avec le « Tablero de dirección » dans lequel la deuxième lecture peut être assimilée à un collage surréaliste. C'est du moins la thèse avancée par Yvonne David-Peyre : « Imprégné de surréalisme, admirateur et lecteur fervent de Cocteau, Cortázar transpose consciemment ou non, en littérature, les procédés, techniques ou trouvailles que la peinture du XX^e siècle avait accueillis. » (David-Peyre 74) Toutefois, le surréalisme n'est pas la seule influence que l'on peut déceler sur la structure de l'œuvre majeure de l'Argentin. En effet, son roman dispose également de similitudes formelles avec certains ouvrages de la *Beat Generation*.

La seconde lecture du roman, à cause de son aspect fractionné et des ruptures narratives qui en découlent, ne fait-elle pas penser à l'écriture morcelée de William Burroughs ? Oliver Harris qualifie en effet le texte burroughsien de mosaïque et souligne sa dimension métatextuelle (Harris 131), éléments tout aussi fondamentaux dans *Rayuela*. Dès lors, en insérant dans la section « De otros lados » de nombreuses coupures de journaux, extraits littéraires ou chapitres narratifs et en incorporant dans son propre texte nombre de références intertextuelles et intermédiaires, Cortázar ne revisite-t-il pas la méthode du *cut-up* mise au point en 1959 par Brion Gysin et William Burroughs ? Bien que les coupures de journaux soient également en lien avec le domaine pictural (l'on pense aux papiers collés de Pablo Picasso ou de Georges Braque), dans le domaine littéraire c'est bien la technique du *cut-up* qui semble en privilégier l'usage à la fin des années 1950 et au début des années 1960.

De même, l'impression de hasard dans l'organisation des chapitres ne résulte-t-elle pas d'un arrangement méticuleux et réfléchi comme a pu l'être le roman phare de Jack Kerouac malgré les mythes entretenus par les deux écrivains autour de la genèse de leurs œuvres ?

Travailler sur l'espace formel, c'est-à-dire sur la structure, du roman cortazarien nous permet d'établir des croisements aussi étonnants que fascinants avec certaines œuvres de la *Beat Generation* qui soulevaient, quelques années avant la publication de *Rayuela*, des questions littéraires assez proches. Afin d'illustrer notre propos, nous nous appuyerons notamment sur *Naked Lunch* de William Burroughs, puis sur *On the Road* de Jack Kerouac.

1) L'écriture kaléidoscopique de William Burroughs et la lecture intercalée cortazarienne : deux poétiques de la déconstruction

Outre la coïncidence entre l'année de naissance de Julio Cortázar et celle de William Burroughs, des similitudes sont perceptibles dans leur approche de la littérature et en particulier dans le cas du roman.

Quatre ans avant la publication de *Rayuela*, le monde littéraire a été marqué par la parution de *Naked Lunch*, œuvre emblématique de l'écrivain nord-américain William Burroughs ; puis, dans les années suivantes, par la parution d'ouvrages (*The Soft Machine* en 1961 et *The Ticket that Exploded* en 1962) résultant de la collaboration entre l'écrivain en question et Brion Gysin. Ces œuvres du début des années 1960 mettent en avant la technique du *cut-up*.

Si le roman cortazarien a bouleversé les codes littéraires dès sa sortie, les ouvrages de Burroughs ont probablement créé plus de scandale encore. Ayant été publiés à Paris, il semble assez probable que Cortázar ait eu vent de ces livres atypiques, d'autant plus qu'ils ont été conçus au 9 rue Gît-le-Cœur, cette même rue qui est mentionnée dans *Rayuela* (Cortázar, *Rayuela* 172) et dans « El perseguidor » (Cortázar, *Las armas secretas* 135). La période qui a précédé la publication du roman argentin est donc particulièrement riche pour Burroughs. C'est en effet à cette époque qu'il développe et perfectionne ses techniques de création :

Between 1957 and 1963, the Beat Hotel was the base for two separate, almost antagonistic periods: the nine months to July 1958 when Ginsberg lived there, and the remaining four and a half years when Burroughs stayed on and off, working with his new creative partner, the painter Brion Gysin. During that time, Burroughs completed *Naked Lunch*, began the cut-up collaborations with Gysin that resulted in the manifestos *Minutes to Go* and *The Exterminator* (both 1960), and composed two volumes of the Cut-Up Trilogy, *The Soft Machine* (1961) and *The Ticket That Exploded* (1962). Therefore, 9 rue Gît-le-Cœur ought to go down in cultural history not as "the Beat Hotel" but as "Burroughs's Cut-Up Headquarters."¹⁰⁰ (Harris 132-133)

¹⁰⁰ « Entre 1957 et 1963, le Beat Hotel fut à l'origine de deux périodes distinctes, presque antagonistes : les neuf mois jusque juillet 1958 lorsque Ginsberg y vivait, et les quatre ans et demi restants lorsque Burroughs y séjourna, travaillant avec son nouveau partenaire créatif, le peintre Brion Gysin. Durant cette période, Burroughs acheva *Naked Lunch*, commença ses collaborations de cut-up avec Gysin qui furent à l'origine des manifestes *Minutes to Go* et *The Exterminator* (tous deux de 1960), et qui composèrent deux volumes de la Trilogie de Cut-Up, *The Soft Machine* (1961) et *The Ticket That Exploded* (1962). Par conséquent, le 9 rue Gît-le-Cœur devrait apparaître dans

Il y a une évolution notable dans l'approche littéraire de Burroughs entre la publication de *Naked Lunch* puis le début de la publication des ouvrages constituant la *Nova Trilogy*. Nous ne pourrions développer en détails ces différentes œuvres puisqu'il ne s'agit pas de l'objet de cette étude. Toutefois, il convient d'en comprendre les mécanismes principaux afin de les confronter à la structure de *Rayuela*.

Si *Naked Lunch* ne repose pas, à proprement parler, sur la technique du *cut-up*, il n'en demeure pas moins que l'on discerne une profonde déconstruction de la structure de l'œuvre. Déconstruction ne signifie d'ailleurs pas destruction ; il s'agit plutôt d'une décomposition de la structure romanesque usuelle et d'une recombinaison de celle-ci. Burroughs qualifie ainsi son ouvrage : « This book spill off the page in all directions, kaleidoscope of vistas, medley of tunes and street noises, farts and riot yipes and the slamming steel shutters of commerce [...]. »¹⁰¹ (Burroughs, *Naked Lunch* 229) Le terme de « kaléidoscope » est à relever ici puisqu'il permet de définir l'écriture de Burroughs et de mieux en comprendre l'essence. Il s'agit en effet d'un instrument permettant « une suite rapide d'impressions, de sensations vives et variées » (É. Larousse, *Définitions*) En outre, par un jeu de miroirs, il permet de multiplier à l'infini les combinaisons de mêmes objets, tout comme le fait Burroughs avec ses propres textes qu'il découpe et réorganise perpétuellement, en particulier pour *The Nova Trilogy* que Benoît Delaune qualifie d'« hybridation » (Delaune 2).

S'attarder quelque peu sur le terme de « kaléidoscope » semble nécessaire puisqu'il s'agit d'un motif littéraire cher à Julio Cortázar. Il apparaît d'ailleurs à plusieurs reprises dans son roman de 1963. L'intérêt du kaléidoscope pour l'écrivain argentin, c'est qu'il offre une multitude de possibilités et nous permet de renouveler sans cesse notre vision du monde. La voix narrative confie même dans le chapitre 36, alors même que la tension est à son comble (Horacio et Emmanuèle viennent de se faire surprendre par les forces de l'ordre) : « eso no podía ser el mundo, la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado ». (Cortázar, *Rayuela* 179) Ce commentaire, qui renvoie au point de vue interne du personnage principal, souligne le fonctionnement de l'objet : il suffit de le retourner pour voir des images différentes, par une simple reconfiguration de celles-ci. Dans le cas de *Rayuela*, ce motif littéraire transcende également la structure du texte. Le commentaire de Burroughs peut donc aussi s'appliquer à la

l'histoire culturelle non comme "le Beat Hotel" mais comme "le QG de Burroughs dans lequel il inventa le Cut-Up" ». [Traduction libre]

¹⁰¹ « Ce livre expulse ses pages dans toutes les directions, kaléidoscope de panoramas divers, pot-pourri d'assiettes et de bruits de rue, de vesses et de cris de guerre et de grincements de rideaux de fer dans les ruelles commerçantes [...]. » [Traduction d'Éric Kahane]

deuxième lecture du roman cortazarien qui semble, de la même manière, expulser « ses pages dans toutes les directions ».

Afin de mieux appréhender ce phénomène, il semble nécessaire de revenir sur la genèse du projet romanesque. Cortázar explique en effet qu'au début, l'écriture d'un roman n'était pas envisagée :

Rayuela no es de ninguna manera el libro de un escritor que planea una novela (aunque sea vagamente), se sienta ante su máquina y empieza a escribirla. No, no es eso. *Rayuela* es una especie de punto central sobre el cual se fueron adhiriendo, sumando, pegando, acumulando, contornos de cosas heterogéneas que respondían a mi experiencia en esa época en París, cuando empecé a ocuparme ya a fondo del libro. (Prego 108)

Il est possible de parler d'écriture morcelée dans le cas de ce livre puisque, selon l'auteur, il résulte d'un assemblage de notes et fragments divers, écrits indépendamment les uns des autres et sans intention initiale de les rassembler. Cortázar qualifie même cet amas textuel de « patchwork ». (Cortázar, *Clases de literatura* 206) Le point de vue de l'auteur sur son œuvre rejoint donc notre analyse critique de l'œuvre.

Quelques années auparavant, c'est un phénomène assez similaire qui s'est produit pour l'ouvrage qui deviendra *Naked Lunch*. En effet, Burroughs avait amassé un certain nombre de textes difficilement combinables. Le titre initialement envisagé par l'auteur était d'ailleurs tout autre, à savoir *Interzone*. Finalement, ce sont Jack Kerouac et Allen Ginsberg¹⁰² qui vont aider leur ami à organiser son manuscrit et tenter de lui donner une certaine cohérence lors de leurs visites à Tanger, puis à Paris :

Quand Kerouac vient lui rendre visite en février 1957, il découvre la masse énorme d'un manuscrit décousu. Il fait remarquer à son auteur que le titre n'est pas assez marquant et lui en attribue un nouveau : *The Naked Lunch*. Et au printemps de la même année, Allen Ginsberg et son compagnon Peter Orlovsky arrivent à leur tour. Ils sont effarés par ce chantier littéraire vertigineux. Ginsberg, qui fait office d'agent à Burroughs tente de mettre de l'ordre dans ce gigantesque désordre [...]. Ginsberg, malgré l'immensité de la tâche, s'emploie à dactylographier les parties les plus facilement déchiffrables tout en essayant de trouver une sorte de classement chronologique. (Lemaire VI-VII)

Alors que Ginsberg est amené à voyager en Espagne, Kerouac persévère et dactylographie les fragments accumulés par Burroughs, non sans mal puisque ce dernier continue d'écrire. (Lemaire VI-VII) Finalement, c'est à Paris, au Beat Hotel, que l'agencement final du texte se réalise ; mais cette fois-ci, c'est l'artiste Brion Gysin qui lui prête main-forte. Ensemble, ils donnent un titre à chacun des chapitres et tentent de « trouver un sens et une chronologie à ses histoires en apparence décousues et disparates ». (Lemaire VIII) L'organisation du roman cortazarien et celle du roman burroughsien reposent donc sur des techniques voisines (une

¹⁰² Ce type d'entraide était assez courant entre écrivains. À titre d'exemple, nous pouvons citer le cas de *The Waste Land* de T. S. Eliot qui a été grandement aidé et conseillé par Ezra Pound. (Ford)

accumulation de textes de nature hétérogène) même si dans le cas de *Naked Lunch* la collaboration amicale est bien plus présente.

Ce processus d'arrangement combinatoire du texte est en réalité assez proche de ce que Julio Cortázar revendique avoir entrepris pour son roman publié en 1963. Dans les *Clases de literatura*, l'écrivain argentin revient sur sa technique : il se serait rendu chez un ami avec l'ensemble des chapitres qu'il avait écrits, les aurait disposés sur le sol et les aurait ensuite assemblés au hasard. (Cortázar, *Clases de literatura* 208-209) Il ajoute même le commentaire suivant : « Creo que no me equivoqué; tuve que modificar dos o tres capítulos porque la acción empezaba a ir hacia atrás en vez de adelantar, pero en la inmensa mayoría esa ordenación en diferentes capas funcionó de manera bastante satisfactoria para mí y el libro se editó en esa forma. » (Cortázar, *Clases de literatura* 209) Cette compilation n'est pas sans rappeler la genèse de l'organisation de *Naked Lunch* quelques années plus tôt, même si, nous le verrons un peu plus tard, les propos de Cortázar peuvent être nuancés.

Toutefois, la composition de *Naked Lunch* a probablement été plus complexe encore puisque, comme le souligne Barry Miles, plusieurs sections du livre ont circulé avant sa publication définitive, lesquelles sont révélatrices des hésitations de l'auteur quant à l'organisation définitive de son texte : « So many sections in so many different arrangements and versions had been circulated—mostly by Allen—that Bill no longer had a final form in his head. »¹⁰³ (Miles, *The Beat Hotel* 176) Ce phénomène, qui rappelle les différentes combinaisons que propose un kaléidoscope, multiplie inévitablement les possibilités de lecture et nous reviendrons sur la place du lecteur un peu plus loin.

Au-delà d'une genèse complexe, qui repose sur des fragments textuels dans les cas de *Rayuela* et de *Naked Lunch*, s'ajoute la notion de collage associée à chacune de ces œuvres. Afin de mieux comprendre ce concept, nous nous appuyerons sur la définition formulée par le Groupe Mu en 1978 : « la technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des messages déjà existants et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers. » (Dubois et al. 13) Il s'agit donc pour l'écrivain d'une appropriation d'éléments textuels (et parfois visuels) écrits par lui-même ou par d'autres et de les intégrer à son œuvre en cours. Clémentine Hougue, dans son ouvrage dédié au *cut-up* dans l'œuvre de William Burroughs utilise le terme d'« intertextualité brute » pour qualifier le collage littéraire. (Hougue, *Le cut-*

¹⁰³ « Il y avait eu tant de sections, avec de nombreux arrangements et versions différentes, mises en circulation — surtout par Allen — qu'elles ont conduit Bill à ne plus avoir de forme finale en tête. » [Traduction libre]

up de William S. Burroughs 13) Cette expression nous permet de mieux saisir les enjeux du collage, à savoir avoir recours à des textes d'origines et de natures diverses et les intégrer à son œuvre tout en laissant visibles les ruptures, rendant ainsi l'hétérogénéité du texte explicite : « il s'agirait d'exposer explicitement les *sutures* (et donc les déchirures préliminaires, le prélèvement) d'un texte traversé par l'idée de faille, de transparence. » (Delaune 4)

Dans le cas de *Rayuela*, la notion de collage est perceptible à deux niveaux : à la fois dans la macrostructure du texte, mais aussi dans sa microstructure. Le premier niveau de collage est appréciable si l'on s'en tient à la seconde lecture proposée par le « Tablero de dirección ». En effet, dans ce cas, le lecteur a accès d'une part aux textes écrits par Cortázar lui-même (qui constituent également une forme d'hétérogénéité puisque l'on distingue des textes narratifs, les « Morellianas » et autres extraits rapportant le contenu de certaines notes de Morelli) ; d'autre part à des fragments textuels de natures diverses et qui constituent la majeure partie de la section intitulée « De otros lados ». L'on y trouve des citations d'ordre anthropologique (Cortázar, *Rayuela* 293), théologique (Cortázar, *Rayuela* 308), essayistique (Cortázar, *Rayuela* 329), musical (Cortázar, *Rayuela* 380), littéraire (Cortázar, *Rayuela* 110, 399, 410, 412, 453, 456, 457), juridique (Cortázar, *Rayuela* 398), journalistique (Cortázar, *Rayuela* 400, 418, 454), encyclopédique (Cortázar, *Rayuela* 431), épistolaire (Cortázar, *Rayuela* 449), étymologique (Cortázar, *Rayuela* 452) ou encore des commentaires anonymes (Cortázar, *Rayuela* 437). Cet agencement particulier surgit également dans la genèse de *Naked Lunch*. En effet, comme l'expose Burroughs dans l'une de ses lettres adressées à Ginsberg :

Je compte alterner chapitres d'extraits de lettres et de journaux et chapitres de narration classique, comme le chapitre premier. Ou, éventuellement, reléguer les chapitres de lettres et journaux en appendice. [...] Les chapitres d'extraits forment une espèce de mosaïque, dotée de la signification cryptique de toute juxtaposition, comme des objets abandonnés dans un tiroir de chambre d'hôtel, une espèce de nature morte. (Burroughs, *Lettres de Tanger à Allen Ginsberg* 176)

Les deux possibilités d'agencement évoquées par l'écrivain font écho aux deux possibilités de lecture de *Rayuela* : la première étant linéaire et reléguant dans une section finale des chapitres facultatifs (ce qui correspond à ce que Burroughs nomme « appendice ») et la seconde permettant d'alterner des « chapitres de narration classique » avec des extraits de textes de nature diverse. Chacun des deux écrivains, du fait de la conception fragmentaire de leur œuvre, a donc envisagé des structures très proches pour son roman. Toutefois, il faut noter qu'avec le « Tablero de dirección », Cortázar propose d'accompagner le lecteur dans cette nouvelle démarche, ce qui n'est absolument pas le cas chez Burroughs. Dans *Naked Lunch*, le lecteur est livré à lui-même et se retrouve seul dans sa confrontation au texte.

Par ailleurs, dans certains chapitres de *Rayuela*, les citations s'invitent directement dans les textes de Cortázar, formant ainsi des sortes de chapitres hybrides : ils mêlent l'écriture de Cortázar à celle d'autres artistes, ce qui crée un entrelacement de différentes voix et permet de retracer, en quelque sorte, l'histoire culturelle et littéraire des années 1950. À titre d'exemples, citons les chapitres 87, 89, 111, 121, 129, 133 ou encore 136. En outre, dans certains chapitres, identifier l'auteur du fragment devient une tâche ardue. L'écrivain argentin semble parfois utiliser le collage pour rendre le lecteur confus. Trois chapitres attirent particulièrement l'attention, à savoir les chapitres 104, 114 et 120. Dans le cas du premier chapitre concerné, le lecteur se retrouve face à un texte très court qui semble être de la prose poétique étant donné la présence de l'anaphore « La vida » (Cortázar, *Rayuela* 378) et les retours à la ligne. Aucune mention de personnage ne permet de faire de lien explicite avec le récit cortazarrien : il pourrait aussi bien s'agir des pensées intérieures d'un personnage que d'une citation d'un autre auteur. Ici, c'est le tapuscrit du roman qui nous permet de trancher sur la nature de ce texte puisqu'initialement, il était intitulé « *Moreliana* » (Cortázar, *Rayuela* 378). Il s'agit donc bien d'un texte écrit par Cortázar et qui renvoie à un écrit de Morelli dans la fiction romanesque.

En ce qui concerne le chapitre 114, l'écrivain sème encore la confusion. Dans un premier temps, la typographie interpelle : la police est réduite par rapport au reste du roman et le contenu laisse entendre qu'il s'agit d'un texte journalistique. Toutefois, si tel était le cas, la source n'est pas citée et des informations clés sont manquantes telle l'année qui inaugure l'extrait. Les points de suspension employés de manière récurrente indiquent également des troncatures. Il est donc assez probable qu'il s'agisse d'un texte écrit par Cortázar lui-même, lequel a eu recours aux codes utilisés habituellement dans les articles de presse.

Enfin, le chapitre 120 se détache singulièrement des autres du fait de sa forme et de son contenu. L'absence de début (pas de majuscule) et de fin (pas de ponctuation forte pour clore l'extrait) laisse le texte en suspens et aucune information complémentaire ne permet d'en déterminer la provenance. Par ailleurs, les personnages du roman n'y apparaissent pas ce qui permet d'émettre l'hypothèse selon laquelle il s'agit d'un passage indépendant du récit principal. Le lecteur est alors en droit de se demander si ce fragment est le fruit de l'écriture de Cortázar ou d'un autre. Le seul nom mentionné dans ce chapitre est celui d'Ireneo, à savoir le même nom que le violeur de la Maga (Cortázar, *Rayuela* 63). Le chapitre 120 correspondrait-il à une analepse et renverrait-il à l'enfance du criminel décrit par le personnage féminin au chapitre 15 ? Cortázar ouvre ici les possibilités d'interprétation.

Ces considérations confirment qu'un certain nombre de prélèvements de textes déjà existants a été réalisé par l'écrivain argentin avant d'être intégrés à son œuvre, ce qui répond à la

définition de collage énoncée précédemment. La consultation du tapuscrit de *Rayuela*, dans les archives d’Austin, nous montre également un collage concret de la part de Cortázar : certains fragments de pages sont scotchés¹⁰⁴ les uns aux autres ou agrafés¹⁰⁵ ce qui signifie que l’auteur a rassemblé, « collé », des textes initialement distincts. (Cortázar, *Julio Cortázar Literary Manuscripts*)

Toutefois, pour ce qui est de la macrostructure de *Rayuela* dans sa globalité, la question suivante se pose : s’agit-il d’un collage à proprement parler ? Qu’en est-il de la notion de montage ? Ces deux concepts sont assez proches et seul le résultat final les différencie vraiment. En effet, Clémentine Hougue explique que le montage, contrairement au collage, résulte d’un dispositif permettant d’assurer la cohésion entre des éléments hétérogènes. (Hougue, *Le cut-up de William S. Burroughs* 110) Si la question se pose pour *Rayuela*, c’est parce que Cortázar, via le « Tablero de dirección », invite à lire le roman de façon non linéaire. Cette proposition de lecture répond malgré tout à un agencement précis, que l’auteur a lui-même établi. C’est d’ailleurs pourquoi Yvonne David-Peyre dans son article « La technique des collages et des montages dans *Rayuela* de Julio Cortázar » emploie le terme de montage (David-Peyre 83) que l’on peut mettre en lien avec le domaine cinématographique. Cette notion correspond au fait d’associer des séquences filmiques dans le but de créer un tout cohérent : le montage crée du sens et crée du rythme en déterminant la durée de chaque plan. Il s’agit également d’un concept qui répond assez bien à la théorie du roman que propose l’écrivain argentin : « Una película es como una novela, un orden abierto, un juego donde la acción y la trama podrían o no prolongarse; el director de la película podría multiplicar incidentes sin malograrla, incluso acaso mejorándola [...]. » (Cortázar, *Clases de literatura* 30) Jesús Sánchez Lobato a d’ailleurs mené un travail sur le style cinématographique de Cortázar dans *Rayuela* dont les éléments essentiels sont les suivants : « El estilo nominal, las elipsis y la adjetivación plástica son medios necesarios para la consecución por medio del lenguaje del estilo cinematográfico. » (Sánchez Lobato 453) Le propos de l’écrivain tout comme les analyses dirigées par Sánchez Lobato laisseraient donc penser que le roman répondrait à la notion de montage en ce que plusieurs éléments le rapprochent du septième art.

¹⁰⁴ À titre d’exemple, nous pouvons citer le chapitre qui comporte le numéro 109 dans le tapuscrit. (Cortázar, *Julio Cortázar Literary Manuscripts*)

¹⁰⁵ À titre d’exemple, nous pouvons citer les chapitres qui comportent les numéros 31, 40 ou encore 98 dans le tapuscrit. (Cortázar, *Julio Cortázar Literary Manuscripts*)

Cependant, appliquer le terme de collage à *Rayuela* semble également envisageable. En effet, bien qu'il soit possible d'établir des liens entre les différents chapitres (montage), il n'y a pas d'éléments véritablement concrets conduisant à leur cohésion : c'est au lecteur d'interpréter les textes, de leur donner un sens et de construire des liens entre eux. C'est plutôt à la manière des peintres ou des *cut-up* burroughsiens (pour le domaine littéraire) que Cortázar a découpé, accumulé puis organisé les extraits sélectionnés afin de les intégrer à son propre texte. La distinction établie entre collage et montage par Benoît Delaune nous permet de mieux saisir l'ambiguïté de *Rayuela* :

Nous pouvons avancer la conception suivante : le montage est peut-être à considérer comme le procédé qui consiste à intégrer des éléments dans un ensemble cohérent et construit, que ces éléments soient d'origine externe ou de la main de l'auteur. Dès lors qu'il y a agencement des éléments d'un ou plusieurs textes selon une structure définie (suivant une volonté de « continuité »), il y a montage. Lorsque des éléments extérieurs préexistants sont insérés dans un texte selon une logique de rupture, nous tombons par contre du côté de la catégorie du collage. (Delaune 4)

Dans le roman cortazarien, il y a effectivement une intégration d'éléments hétérogènes à un ensemble cohérent qui correspond en réalité à la lecture linéaire conventionnelle. Même dans la seconde lecture proposée par le « Tablero de dirección », les chapitres 1 à 56, bien qu'ils soient entrecoupés des fragments de la section « De otros lados », apparaissent dans cet ordre. Nonobstant, les chapitres 57 à 155 (à l'exception des chapitres narratifs) sont insérés dans cette lecture linéaire de façon à créer des ruptures : rupture spatio-temporelle, rupture générique, rupture narrative. Il semble impossible de déterminer quel terme serait le plus approprié pour qualifier la macrostructure du roman cortazarien. De fait, l'écrivain a recours à la fois à la technique du montage (Cortázar agence les chapitres de son roman selon une certaine logique) et à celle du collage (les chapitres sont organisés de telle sorte qu'ils rompent avec la linéarité habituelle d'une narration). L'auteur de *Rayuela* joue ouvertement sur l'ambiguïté et la complémentarité de ces deux méthodes et crée une sorte d'hybridation entre les deux. Les chapitres sont agencés d'une telle manière qu'ils sont à la fois à l'origine de ruptures tout en constituant un tout cohérent.

Mais l'écrivain argentin va plus loin encore dans son collage textuel : au-delà de la macrostructure, c'est la microstructure même du roman qui est impactée. Le collage se fait omniprésent dans son œuvre. Milagros Ezquerro en a relevé un certain nombre d'éléments dans le roman de Cortázar :

Rompe con la noción tradicional de la novela negando todo lo que puede definirla: ya no hay unidad de autor, Julio Cortázar es sólo el constructor de un collage cuyos elementos no son todos de él; ya no hay unidad de escritura: múltiples lenguas, múltiples modos expresivos, múltiples temas; y, por fin, se acabó el

lector tranquilo, poseedor de un objeto inofensivo y dócil, hecho para proporcionar un goce apacible y sin problemas. (Ezquerro 622)

Tout d'abord, le recours à diverses langues peut effectivement être perçu comme un collage linguistique. C'est d'ailleurs le point de vue adopté par Clémentine Hougue au sujet de l'œuvre de Burroughs : « Par le collage et l'assemblage de langues diverses, une réflexion sur le langage – comme moyen de communication, mais aussi dans le sens de langue poétique – conduit également à une réflexion sur les sources de notre civilisation. » (Hougue, *Le cut-up de William S. Burroughs* 81) À partir de cette considération, Hougue identifie une réflexion profonde autour du mythe de Babel dans l'œuvre burroughsienne. L'objectif serait alors de séparer « les mots de leur contexte originel pour recomposer une langue unique, à partir des textes de toutes cultures et toutes provenances. » (Hougue, *Le cut-up de William S. Burroughs* 81) Dans *Naked Lunch*, bien que ce ne soit pas l'œuvre la plus emblématique de Burroughs à ce sujet, plusieurs langues coexistent dans le texte : l'anglais, l'espagnol (Burroughs, *Naked Lunch* 28, 59, 61, 66, 68, 85, 144, 146), le français (Burroughs, *Naked Lunch* 116, 140, 144, 148) et l'allemand (Burroughs, *Naked Lunch* 79). Si cette coexistence linguistique reste assez timide dans cet ouvrage, elle annonce néanmoins un processus bien plus marqué dans la *Nova Trilogy*¹⁰⁶. De même, Cortázar, en mêlant plusieurs langues dans son roman, soulève la question du langage. En effet, dans *Rayuela*, l'espagnol, langue dominante, se mêle à l'anglais, mais aussi au français. L'écrivain va même jusqu'à intégrer à son roman des langues inventées comme le « glíglico » (Cortázar, *Rayuela* 80), conçue dans la fiction par le personnage de la Maga (mais c'est bien Cortázar qui en est l'auteur originel), et la « lengua ispamerikana » (Cortázar, *Rayuela* 244) teintée d'une valeur identitaire et culturelle forte puisqu'il s'agirait d'une transcription d'une langue espagnole propre à l'Amérique latine. L'objectif est en fait de chercher une forme de langage plus adéquate pour les habitants d'Amérique latine, ce qui rappelle l'importance de l'oralité pour les écrivains de la *Beat Generation*.¹⁰⁷ Sans véritablement inventer de langue dans *Naked Lunch*, Burroughs renouvelle malgré tout, de façon plus large, notre rapport au langage. Son texte, à l'écriture kaléidoscopique, brouille le lecteur et bien qu'il utilise l'anglais, certains passages sont si opaques qu'ils en deviennent parfois incompréhensibles comme si le lecteur devait finalement se confronter à une langue inventée. À titre d'exemple, l'on peut citer l'extrait suivant :

¹⁰⁶ À titre d'exemple, l'on peut citer l'extrait suivant de *Nova Express* qui synthétise la notion de collage linguistique : « And I went to see my amigo who was taking medicina again [...]. » (Burroughs, *Nova Express* 29) Ici l'introduction de mots espagnols au sein du texte anglais crée des ruptures dans la lecture. Le lecteur doit mener un travail de déchiffrement supplémentaire.

¹⁰⁷ « The Beats offered an emphasis on orality [...]. » (Carmona 65)
« Les Beat proposèrent une emphase sur l'oralité [...]. » [Traduction libre]

Naked lifeguards carry in iron-lungs full of paralyzed youths.

Blind boys grope out of huge pies, deteriorated schizophrenics pop from a rubber cunt, boys with horrible skin diseases rise from a black pond (sluggish fish nibble yellow turds on the surface).

A man with white tie and dress shirt, naked from the waist down except for black garters, talks to the Queen Bee in elegant tones. (Burroughs, *Naked Lunch* 80)¹⁰⁸

Dans ce fragment, le lecteur comprend que les personnages décrits sont monstrueux. Mais certaines images, en plus d'être surprenantes, demeurent peu compréhensibles. Les passages de *Naked Lunch* semblent en outre s'enchaîner sans de véritables liens logiques ce qui pose nécessairement des problèmes de compréhension et d'interprétation alors même que la langue utilisée est l'anglais. Burroughs ouvre donc une réflexion profonde sur le langage et la place de celui-ci au sein d'une œuvre littéraire et souhaite « sortir de la prison des mots » (Odiar et Burroughs 43).

Quant à *Rayuela*, les chapitres 9 à 18 qui correspondent à la nuit durant laquelle le Club du Serpent se retrouve dans l'appartement de Babs et Ronald illustrent parfaitement la notion de collage au sein de la microstructure du texte. En effet, au cours de ces chapitres, les personnages écoutent du jazz et c'est ainsi que les paroles des chansons se mêlent directement à la narration. D'autres exemples peuvent être mentionnés comme le chapitre 96, notamment le passage qui se distingue typographiquement par les noms des personnages indiqués sur le bord gauche de la narration. Cette typographie particulière fait penser au genre théâtral, comme s'il y avait soudainement intégration d'une micro-représentation au sein du roman. Une première rupture est donc perceptible du point de vue du genre littéraire. De surcroît, ce court extrait entremêle, une fois de plus, les langues des personnages : l'espagnol, le français et l'anglais. Mais les enchaînements de paroles n'ont pas de lien direct avec ce qui précède : « Maldita llave, se ha herrumbrado, el viejo la guardaba dentro de un vaso con agua. Mon copain, mon copain, c'est pas mon copain. No creo que venga. No lo conocés. Mejor que vos. Qué va. Wanna bet something? Ah merde, mais c'est la tour de Babel, ma parole. » (Cortázar, *Rayuela* 357) La référence biblique à la tour de Babel est assez éloquente dans ce contexte plurilingue et fait écho aux propos de Clémentine Hogue au sujet des textes de Burroughs. Dans cet extrait du chapitre 96, les voix et les langues s'alternent et brouillent la communication. Le message à délivrer est peu clair : la polyphonie domine. Soulignons que le passage se clôt par l'intervention de Ronald « A callarse » (Cortázar, *Rayuela* 357). Seul le silence permet un

¹⁰⁸ « De grands maîtres nageurs nus charrient des poumons d'acier bourrés de jeunes paralytiques. Des gamins aveugles affleurent comme des taupes à la surface d'énormes gâteaux, des schizophrènes décatés jaillissent d'une vulve de caoutchouc, des garçonnetts pourris d'eczéma émergent d'un bassin noir où des poissons grignotent nonchalamment les étrons jaunes qui flottent entre deux eaux. / Un homme en plastron et cravate blanche, nu de la taille aux pieds à l'exception de ses fixe-chaussettes de soie noire, devise d'une voix précieuse avec la Reine des Abeilles. » [Traduction de Éric Kahane]

retour à l'ordre et peut dissiper ce collage vocal et linguistique. La référence à la Tour de Babel annonce déjà la dissolution prochaine du Club : les personnages ne s'écoutent pas et ne sont pas disposés à se comprendre ce qui aboutira à la désagrégation de la communauté.

Aux côtés des multiples langues présentes dans *Rayuela*, la focalisation de la voix narrative n'est pas linéaire. Au contraire, elle ne cesse de fluctuer entre focalisation zéro, focalisation interne ou focalisation externe, perdant parfois le lecteur qui doit constamment se poser la question : à qui appartiennent ces pensées ? Quant aux divers thèmes mentionnés par Milagros Ezquerro, nous en avons déjà étudié une petite portion dans la première partie de cette étude. Enfin, la pluralité des références artistiques (musicales, cinématographiques, littéraires, picturales, sculpturales etc.) pourrait également être interprétée comme faisant partie d'un immense collage culturel.

Même si mentionner la technique du *cut-up* utilisée par Burroughs dépasse un peu le cadre de cette étude (*Rayuela* ne résulte pas de cette approche), il est indispensable de l'évoquer puisqu'elle rejoint, finalement, la notion de collage. Qu'est-ce que le *cut-up* si ce n'est une forme extrême de collage littéraire ? (Hougue, *Le cut-up de William S. Burroughs* 14) Cette technique, qui n'est d'ailleurs pas exclusive à la littérature (le collage renvoie initialement au domaine pictural), a été mise au point par le peintre et écrivain Brion Gysin, lors de son séjour parisien au Beat Hotel. Dans *The Third Mind*, Burroughs revient sur cette découverte qui a profondément marqué son approche de la littérature :

In the summer of 1959 Brion Gysin painter and writer cut newspaper articles into sections and rearranged the sections *at random*. "Minutes to Go" resulted from this initial cut-up experiment. "Minutes to Go" contains unedited unchanged cut-ups emerging as quite coherent and meaningful prose.¹⁰⁹ (Burroughs et Gysin 29)

C'est principalement sur cette technique de collage « extrême » que Burroughs va construire sa *Nova Trilogy* au début des années 1960. Toutefois, Gysin reconnaît que Burroughs utilisait déjà, d'une certaine manière, cette méthode sans en avoir pleinement conscience. Il confie en effet que son acolyte, lors de l'élaboration de *Naked Lunch*, juxtaposait les chapitres comme ils venaient. (Parkinson 42-43)

Quelques considérations sont à prendre en compte au sujet du *cut-up* afin de mieux saisir les intentions de Burroughs. Alors que dans *Rayuela* et dans *Naked Lunch*, une certaine

¹⁰⁹ « Durant l'été 1959, le peintre et écrivain Brion Gysin coupa des articles de journaux en sections et les réarrangea au hasard. "Minutes to Go" fut le résultat de cette première expérience de cut-up. "Minutes to Go" contiens des cut-ups non révisés, non modifiés, produisant un ensemble suffisamment cohérent et compréhensible. » [Traduction libre]

organisation entre les chapitres est perceptible, ce n'est plus le cas lorsque l'auteur recourt systématiquement à la technique du *cut-up* :

Dans l'écriture du *cut-up*, le texte se libère de la linéarité et de la hiérarchie qu'impose le langage à la construction du sens. Plus de narration, de déroulement ou de chronologie : le texte est envisagé comme un ensemble d'unités à la fois autonomes et interdépendantes, comme une surface mouvante sans architecture ni organisation, un « corps sans organes ». (Hougue, « Le cut-up » 6)

Le *cut-up* est un acte subversif qui va plus loin que la lecture déconstruite proposée par Cortázar dans *Rayuela*.

Toutefois, un point commun entre les *cut-up* de Burroughs et le roman argentin se dégage : la présence d'un métadiscours en toile de fond. De fait, Burroughs semble donner au *cut-up* un double rôle :

En donnant au *cut-up* un double statut, à la fois technique d'écriture et motif fictionnel, l'auteur crée un texte performatif qui *fait* en même temps qu'il *dit*, présente et représente, agit et raconte dans le même mouvement. Cette performativité est le socle même de la politique de l'écriture que le *cut-up* permet de mettre en place. (Hougue, « « La réalité est un film ». Enjeux et actualité du cut-up de William Burroughs » 159)

Ici, un parallèle peut être établi avec *Rayuela* étant donné que le discours de Morelli rejoint souvent ce que Cortázar met en place dans son roman comme le montrent les exemples suivants : l'importance du rôle du lecteur (Cortázar, *Rayuela* 359, 326), la réflexion sur la forme (« La eliminación del pseudo conflicto del fondo y la forma volvía a plantearse en la medida en que el viejo denunciaba, utilizándolo a su modo, el material formal; al dudar de sus herramientas, descalificaba en el mismo acto los trabajos realizados con ellas. » (Cortázar, *Rayuela* 441)), le travail de la citation (Cortázar, *Rayuela* 448, 402, 303), les différentes possibilités de lecture (Cortázar, *Rayuela* 461), l'influence du jazz sur l'écriture (Cortázar, *Rayuela* 330). Certains éléments du discours de Morelli sont donc directement mis en application dans le roman cortazarien ce qui génère une certaine performativité du texte.

En outre, les chapitres 55 et 129 attirent l'attention puisqu'ils s'ouvrent sur des phrases strictement identiques. S'agit-il d'une réécriture ou d'une tentative de *cut-up* proche de ce que propose Burroughs dans la *Nova Trilogy* ? En effet, Delaune explique au sujet de la trilogie burroughsienne : « Chacun des trois tomes propose des reprises quasi mot à mot de passages textuels des autres tomes [...]. » (Delaune 2) L'on peut donc se demander si les chapitres 55 et 129 de *Rayuela* seraient également issus d'une reprise textuelle, à la manière de Burroughs, conduisant à la création d'un nouveau passage. Cet exemple est bien évidemment moins poussé que ce que fait Burroughs puisque seul le début du texte est repris, ce qui a une portée assez limitée dans la réécriture et que le chapitre 55 disparaît dans la deuxième lecture ne laissant plus que le texte du chapitre 129.

Enfin, le chapitre 34, qui mêle l'écriture de Cortázar à celle de Galdós ne peut-il être perçu comme une sorte de *cut-up* ? Peter Standish identifie ce chapitre comme une « interlineación de dos textos » (Standish 397), ce qui est effectivement le cas puisque les lignes paires correspondent au texte cortazarrien tandis que les lignes impaires sont issues du roman *Lo prohibido* de l'écrivain espagnol Benito Pérez Galdós. Ce processus semble faire écho aux propos de Clémentine Hougue au sujet de la *Nova Trilogy* :

Le principe général du cut-up dans la trilogie Nova est donc le suivant : il consiste à découper de manière systématique deux textes au moins et à les agencer suivant un ordre prédéterminé pour composer un nouveau texte, lequel peut donner lieu à un nouveau découpage et à un nouvel agencement ; ainsi le cut-up est régi par un principe de *génération*. (Hougue, *Le cut-up de William S. Burroughs* 17)

Le chapitre 34 de *Rayuela* répond à cette même technique. Deux textes sont découpés et sont réagencés afin de composer un nouvel énoncé. De surcroît, ce type de texte implique davantage le lecteur, ce qui est également l'objectif du *cut-up* : « C'est alors au spectateur de participer à la construction du sens : la libération de la signification qui est au cœur de l'entreprise du cut-up ne vise rien d'autre que la participation du lecteur-spectateur, son engagement dans la création et son émancipation des réflexes conditionnés de récepteur passif. » (Hougue, « « La réalité est un film ». Enjeux et actualité du cut-up de William Burroughs » 160) Toutefois, Cortázar n'est pas aussi radical que Burroughs dans sa démarche puisqu'il laisse au lecteur la possibilité de reconstruire les deux textes sources en alternant les lignes durant la lecture. Cortázar insiste plutôt sur le dédoublement entre personnage et auteur : dans la fiction, Horacio réfléchit en même temps qu'il lit l'œuvre de Galdós de même que, dans la réalité, Cortázar commente et critique le texte de l'écrivain espagnol à mesure qu'il lit l'extrait en question. Ces différentes possibilités (lire le texte de manière linéaire ou le lire en sautant les lignes) mettent cependant en lumière la notion de kaléidoscope précédemment mentionnée : dans le cas de Cortázar, ce même chapitre peut être lu de différentes façons (comme un reflet du roman), tout comme un kaléidoscope propose des compositions visuelles singulières chaque fois qu'il est retourné.

Dans son article dédié au jeu dans l'œuvre de Julio Cortázar, Martha Paley Francescato associe le motif du kaléidoscope à la notion de « figure », omniprésente dans l'œuvre cortazarrienne. (Paley Francescato 274) Mais bien plus qu'à l'origine d'une « figure », cet objet se présente, dans le roman de 1963, comme une proposition de lecture. Le schéma de lecture soumis dans le « *Tablero de dirección* » n'est-il pas, lui aussi, une reconfiguration kaléidoscopique de l'ensemble des chapitres ?

Néanmoins, soulignons dès à présent que Burroughs va plus loin dans sa démarche puisqu'il indique à Ginsberg, dans une lettre datant du 23 janvier 1957, qu'il peut envisager la lecture de son texte en commençant par n'importe quel chapitre (Burroughs, *Lettres de Tanger à Allen Ginsberg* 267), d'où l'idée de lecture kaléidoscopique. Ce n'est pas tout à fait le cas pour *Rayuela* même si certains lecteurs ont tenté l'expérience « con procedimientos a veces un poco mágicos -tirando dados, por ejemplo, o sacando números de un sombrero- habían leído el libro en un orden totalmente distinto. Y a todos ellos el libro les había llegado de alguna manera. » (Prego 112) Cortázar souligne également d'autres possibilités de lectures, accidentelles ou volontaires : « Y se llegó a la locura surrealista, de la que estoy bien orgulloso (por ahí tengo cartas) de gente que me ha dicho que se había equivocado al saltar los capítulos y que entonces leyeron *Rayuela* de una tercera manera. » (Prego 112) ou encore « E incluso se puede leer de otras maneras ya que hay gente que ha buscado otras combinaciones empezando por el final y terminando por el principio... ». (Cortázar, *Clases de literatura* 223) Ces différentes tentatives de lectures ne seraient pas valides pour un livre à la structure plus conventionnelle mais s'expliquent ici parce que le roman cortazarrien invite à l'expérimentation en rendant le lecteur particulièrement actif : il doit collaborer avec l'auteur.

Ce qui compte avant tout dans le roman de 1963, c'est une prise en compte plus marquée du lecteur, lequel est amené à ne plus rester passif face aux pages qu'il parcourt. Il a désormais un rôle décisif dès les premières lignes du roman : il doit choisir à quelle lecture se confronter. La seconde, à savoir la lecture intercalée, énoncée dans le « Tablero de dirección », invite le lecteur à véritablement s'appropriier l'objet qu'il tient entre ses mains en le manipulant constamment grâce aux va-et-vient entre les chapitres et en l'impliquant davantage dans l'interprétation du texte qui devient plus hermétique à cause de la rupture de la linéarité et de l'intercalation de fragments hétérogènes, plus ou moins courts et de natures diverses, entre les chapitres narratifs. Ce jeu, l'écrivain le formule clairement dans ses *Clases de literatura* de Berkeley : « La intención de *Rayuela* es eliminar toda pasividad en la lectura en la medida en que sea posible y colocar al lector en una situación de intervención continua, página a página o capítulo a capítulo. » (Cortázar, *Clases de literatura* 223) *Rayuela* se présente donc comme une œuvre ouverte¹¹⁰, selon la terminologie d'Umberto Eco. En effet, ce dernier, dans l'étude qu'il a menée sur le rôle du lecteur dans le texte littéraire, postule qu'il est « un tissu d'espaces blancs,

¹¹⁰ « Plus généralement encore, nous avons vu que toute œuvre d'art, même si elle est explicitement ou implicitement le fruit d'une poétique de la nécessité, reste ouverte à une série virtuellement infinie de lectures possibles : chacune de ces lectures fait revivre l'œuvre selon une perspective, un goût, une "exécution" personnelle. » (Eco, *L'œuvre ouverte* 35)

d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis [...]. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. » (Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs* 66-67) *Rayuela*, en laissant une place importante au lecteur, répond tout à fait à cette définition.

Dans son roman de 1963, Cortázar n'explique pas les liens entre les chapitres de la section « De otros lados » et ceux des deux autres sections. C'est au lecteur de créer du sens, de mettre les textes en relation les uns avec les autres afin de combler les « espaces blancs » engendrés par la structure non-linéaire. L'on constate cette même volonté dans les textes burroughsiens de la même époque.

Faire participer activement le lecteur est également perceptible dans *Rayuela* au travers les commentaires métalittéraires associés à l'œuvre de Morelli, par exemple : « Posibilidad tercera : la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. » (Cortázar, *Rayuela* 326) Si l'ouvrage de Morelli n'est pas un reflet exact du roman de Cortázar, il n'en demeure pas moins qu'il existe des similitudes importantes avec *Rayuela*. Milagros Ezquerro affirme ainsi : « Este conjunto configura una *mise en abyme* de la novela, quizá no de *Rayuela*, pero sí de lo que quisiera ser *Rayuela*. » (Ezquerro 616)

Enfin, aussi bien pour *Rayuela* que pour *Naked Lunch* ou la *Nova Trilogy*, c'est bien le collage littéraire qui entraîne une plus grande implication du lecteur. La déconstruction de la structure, entraînant avec elle une déconstruction narrative, est à l'origine d'un rapport plus fort entre le texte et son lecteur. Il est possible de percevoir les deux romans, *Rayuela* et *Naked Lunch*, comme des premières expérimentations de la part de leurs auteurs. Burroughs indique en effet : « Dans *Nova Express*, je crois que je m'éloigne davantage du roman conventionnel, de la forme conventionnelle que je ne l'ai fait dans *Naked Lunch*. » (Odier et Burroughs 17) De la même manière, chez Cortázar, le processus de collage est probablement plus assumé encore dans *Último Round*. La quatrième de couverture en résume l'hétérogénéité :

En un intento de romper las fronteras ortodoxas de los géneros literarios, Julio Cortázar ha empleado en los breves textos que componen *Último Round* la técnica del collage, con recortes periodísticos, comentarios y mezcla de poesía y prosa y un predominio en todos ellos del humor, la ternura y la ironía en la búsqueda de una nueva expresión de la realidad. (Cortázar, *Último Round*)

Au-delà de la structure littéraire, c'est le genre romanesque dans son ensemble que les écrivains questionnent. Saúl Yurkievich avait déjà pressenti cette abolition des frontières dans *Rayuela* : « Abolir los límites entre lo narrativo y lo poético provoca una infusión lírica que genera un texto andrógino dotado de la doble propiedad o potencia comunicativas: la *novelapoema*, llave

de acceso a lo humano global. » (Cortázar, *Obra crítica* /1 26) De la même manière, Dominique Aury, en 1964, qualifie *Naked Lunch* d'« extraordinaire poème ». En mettant au défi le langage, Burroughs et Cortázar cherchent à le purifier et à transcender les genres littéraires. Il s'agit de cette même sensation qu'a eu Ginsberg au sujet de l'œuvre de Kerouac : « un grand événement venait de se produire, une fusion mémorable de la poésie et du roman en Amérique. » (Gifford et Lee 79)

2) *On the Road et Rayuela : des confluences structurelles*

Si des points communs formels existent entre *Naked Lunch* et *Rayuela*, d'autres œuvres de la *Beat Generation* peuvent être invoquées, et notamment *On the Road* de Jack Kerouac. En effet, la genèse de *Rayuela* (que l'on a mentionnée dans l'étude précédente) peut être nuancée : quelle est la véritable part de hasard dans l'organisation des chapitres ? De la même manière, la spontanéité de l'écriture chez Kerouac est discutable. Il semble alors intéressant de se pencher sur la légende de ces deux œuvres et de les démanteler afin d'en comprendre les tenants et les aboutissants.

Un premier niveau à considérer est celui de la sensation première laissée sur le lecteur. Dans le cas de *Rayuela*, et en particulier si l'on prend en compte la deuxième lecture suggérée dans le « Tablero de dirección », le lecteur peut avoir une sensation de discontinuité. Le collage perceptible à la fois dans la macro et la microstructure du roman, nous l'avons vu précédemment, a pour conséquence de créer une désorientation car il élimine les points de repères habituels¹¹¹. Pour ce qui est de *On the Road*, c'est sa spontanéité apparente qui peut, au premier abord, laisser une sensation de désorganisation.

Toutefois, une étude poussée de ces deux œuvres nous montre que ces impressions, qui ont d'ailleurs été relayées par leurs auteurs, sont trompeuses. Cortázar affirme par exemple que la structure définitive de *Rayuela* résulte d'une association aléatoire de ses chapitres. (Cortázar, *Clases de literatura* 208-209) Cette remarque est probablement exagérée. D'une part, la seconde lecture contient la première, et exactement dans le même ordre : elle est simplement alimentée par l'intercalation des chapitres de la section « De otros lados ». D'autre part, les chapitres qui viennent s'agglomérer à la narration principale semblent, après analyse, ne pas être placés au hasard parmi les chapitres narratifs. L'association aléatoire des chapitres repose

¹¹¹ Le premier élément perturbateur coïncide avec un nouveau rapport matériel et spatial entre le lecteur et l'objet livre ; le second, qui en découle, correspond aux ruptures narratives.

donc sur un hasard contrôlé par l'auteur. Afin d'appuyer cette hypothèse, l'on peut rappeler les liens qui ont été établis dans le chapitre 2 de la première partie¹¹² entre les chapitres 35, 121 et 36. Mais d'autres exemples peuvent également être mentionnés. Pour nourrir notre propos, analysons le cas des chapitres 14, 114, 117 et 15.

Alors que le chapitre 14 est marqué par l'épisode des photographies de torture qui appartiennent à Wong et qu'il montre à ses amis ; le chapitre 114 renvoie à l'exécution de Lou Vincent, en Californie. Le 117, quant à lui, rapporte une réflexion sur la peine de mort, en particulier dans le cas des enfants. Enfin, le chapitre 15 contient une analepse fondamentale : le récit du viol subi par la Maga durant son enfance. Ces quatre chapitres ont donc des liens évidents, à savoir la notion d'inhumanité (torture, peine de mort, viol). Les chapitres « facultatifs » 114 et 117 ont véritablement leur place entre les chapitres narratifs 14 et 15 : il est donc peu probable que cette organisation soit fortuite. Le *Cuaderno de bitácora* vient étayer notre hypothèse : plusieurs commentaires métascripturaux de l'auteur témoignent des réflexions qu'il mène pour structurer son projet romanesque. (Cortázar, « Cuaderno de bitácora » 509, 512-513) Danielle Constantin, ayant mené une étude de grande ampleur sur la genèse de *Rayuela*, affirme également :

En fait, les notes de régie du dactylogramme d'Austin, les nombreuses traces d'agrafage et de dégrafage pour plusieurs de ses chapitres tout comme la présence de plusieurs morceaux assemblés matériellement selon la technique couper-coller suggèrent un intense travail d'organisation des fragments textuels au cours de l'étape de la rédaction. (Constantin 37)

Dès lors, si une partie de l'originalité de *Rayuela* repose sur les deux lectures possibles, il n'en demeure pas moins que la deuxième répond, elle aussi, à un agencement précis. Le point de vue de Jaime Alazraki au sujet de la structure du texte peut donc être nuancé. Lorsqu'il affirme que le roman « *deja de ser un camino ya hecho para convertirse en camino en constante construcción y para recorrerlo ya no es posible seguir la dirección unívoca y fija de la novela cerrada* » (Alazraki 633), il n'est pas dans l'exactitude. Bien sûr, *Rayuela* est une œuvre ouverte qui nécessite un lecteur complice, actif dans l'interprétation du texte. Mais celui-là est tout de même restreint dans les lectures possibles, à moins de faire fi du « *Tablero de dirección* » qui sert de guide. La lecture intercalée est certes inhabituelle et rompt avec les habitudes, mais elle pose, malgré tout, un schéma fixe et univoque. Le lecteur n'est donc pas tout à fait libre de créer son propre livre : le « hasard » de la lecture demeure contrôlé par l'auteur.

Quant au roman de Kerouac, Clément Moisan constate, lui aussi, une certaine discipline dans l'organisation textuelle : « D'abord, je me suis intéressé à la construction de ses romans, qui

¹¹² Consulter les pages 81-83.

ont toujours paru désorganisés, débraillés, faits de bric-à-brac, de linéarités simples. En fait, ce qui semble déconstruit est au contraire construit avec raffinement et grande rigueur. » (Moisan 14) Selon lui :

Même si *Sur la route* est un prototype de récit linéaire qui suit une ligne simple, celle du déroulement de plusieurs voyages à travers l'Amérique (États-Unis et Mexique compris), avec sa trame de rencontres insolites, de bars fréquentés, de hasards provoqués, de petits rebondissements, il n'en reste pas moins un objet construit, sous des airs déconstruit. (Moisan 72)

Les archives de Kerouac ont récemment permis aux chercheurs de mettre au jour une partie de la genèse de *On the Road*. Ce roman, écrit sur un rouleau de papier de plus de 30 mètres, est connu pour avoir été écrit, *a priori*, d'un seul jet. Les notes personnelles de l'écrivain montrent qu'il s'agit d'une légende. Douglas Brinkley, en publiant les journaux de Kerouac, a donné accès au grand public aux coulisses de l'écriture de *On the Road* :

Cette fable entourant la création de *Sur la route*, comme le produit d'une explosion fébrile d'inspiration divine, est une exagération. Un coup d'œil rapide à ce que Kerouac appelait « ses cahiers secrets gribouillés » met en évidence que le manuscrit tapé à Chelsea en avril 1951 est le résultat d'un processus laborieux comprenant esquisses, élaborations des personnages, brouillons de chapitres, coupes méticuleuses. Non seulement Kerouac disposait d'un plan cohérent et détaillé pour la plupart des chapitres, mais de larges portions de dialogue avaient été écrites avant le mois d'avril. (Kerouac, *Journaux de bord* 28-29)

Ces *Journaux de bord*, composés des notes prises par Kerouac dans 10 cahiers tenus entre juin 1947 et février 1954, démontrent effectivement que le roman le plus célèbre de l'écrivain est le fruit d'une longue réflexion et de plusieurs tentatives d'écriture. Par exemple, l'un des cahiers contient des descriptions des voyages entrepris par Kerouac au sein des États-Unis à partir de 1949, lesquelles se retrouvent romancées dans *On the Road*. (Kerouac, *Journaux de bord* 411) L'ouvrage publié par Brinkley contient également des extraits de cahiers de travail pour *On the Road*, datés du 26 juillet 1950. (Kerouac, *Journaux de bord* 520-531) Si Kerouac a finalement dissimulé ce travail préparatoire, c'est probablement pour entretenir la légende autour du concept, qu'il a lui-même théorisé (Kerouac, *Good Blonde & Others* 69-71), de prose spontanée. Brinkley semble également de cet avis :

Ce que ces notes pour *Sur la route* révèlent aussi, c'est le fait que Kerouac, loin de s'en tenir à l'idée romantique d'une éruption spontanée de la prose, avait travaillé sur différentes parties du roman entre 1948 et 1950, avant de les taper sur son rouleau. Kerouac a nié le soin qu'il y avait apporté en grande partie parce que cela allait à l'encontre de la légende qu'il avait créée et faisait de lui un génie de la « prosodie bop ». Il a exagéré l'acte de création littéraire, certes intense pendant ces fameuses semaines, pour établir qu'il avait été aussi spontané que le pianiste aveugle George Shearing, le trompettiste Chet Baker et le guitariste Slim Gaillard. (Kerouac, *Journaux de bord* 30)

L'on comprend donc que la genèse du roman de Kerouac a été forgée sur plusieurs mythes que Matt Theado résume ainsi :

The most significant of the long-lasting myths are these: that Kerouac wrote the novel while he was high on Benzedrine; that he wrote the scroll on teletype paper; that the typescript's prose was unpunctuated; that Kerouac was unwilling to revise; that the reaction of his editor, Robert Giroux, upon seeing the scroll format caused Kerouac to withdraw the novel, refusing to change a word; and that the prose style of the scroll was significantly different from Viking's 1957 publication. Getting the facts on the stages of *On the Road*'s publication is no easy matter, and the entire path may never be completely retraced.¹¹³ (Theado 11)

Il est alors possible d'imaginer que Cortázar, tout comme Kerouac, ont été particulièrement attentifs à l'effet premier de leurs romans sur le lecteur. De fait, l'impression de désorganisation a contribué à créer une forme de légende autour de leurs textes respectifs : une structure aléatoire pour Cortázar, une structure spontanée pour Kerouac. C'est probablement la raison pour laquelle ils n'ont pas nié le côté fortuit de la structure de leur texte mais, au contraire, l'ont alimenté. Si Cortázar s'inspire du concept de collage et si Kerouac met en avant la spontanéité de son écriture, des limites sont toutefois perceptibles. En effet, l'écrivain argentin joue sur une alternance ambiguë entre collage et montage, tandis que l'auteur de *On the Road* s'appuie sur un long travail préliminaire. Dans chacun de ces cas, deux modes de structuration du récit se superposent et se complètent. Finalement, lorsque Clément Moisan affirme que le roman de Kerouac « n'en reste pas moins un objet construit, sous des airs déconstruits » (Moisan 72), il en est de même pour *Rayuela*.

Un autre aspect de l'espace formel des textes peut être mis en parallèle, à savoir leur circularité. Bien que cette particularité soit visible à des niveaux un peu différents dans les deux romans, il s'agit d'un point commun intéressant à soulever.

Dans le cas de la seconde lecture de *Rayuela*, le texte n'a pas de fin. Le chapitre 58 est suivi du chapitre 131, lui-même suivi du chapitre 58 et ainsi de suite. Cette lecture nous propose donc une boucle infinie (théorie) à laquelle seul le lecteur peut mettre fin (pratique). Ce cercle textuel peut être une façon de représenter la quête interminable et obsessionnelle d'Horacio. Que ce soit à Paris ou à Buenos Aires, ce personnage traverse une crise spirituelle profonde, mais ses tentatives pour la résoudre aboutissent systématiquement à un échec. S'il passe son temps à critiquer le monde occidental, il ne réussit pas pour autant à s'en défaire : il en demeure prisonnier et ne trouve pas de solution alternative. Copeland résume les questions existentielles du protagoniste ainsi : « Que es lo que busca? No sólo la reconciliación con Dios, sino la

¹¹³ « Les mythes les plus anciens et les plus significatifs sont les suivants : que Kerouac a écrit le roman sous Benzedrine ; qu'il a écrit sur un grand rouleau de papier ; que la prose du tapuscrit était sans ponctuation ; que Kerouac était réticent à le corriger ; que la réaction de son éditeur, Robert Giroux, en voyant le format du rouleau, obligea Kerouac à retirer son roman, car il refusait d'en changer un mot ; et que le style de la prose du rouleau était significativement différent de la publication de 1957 de Viking. Examiner les étapes de publication de *On the Road* n'est pas tâche facile, et l'histoire complète du roman ne sera probablement jamais entièrement retracée. » [Traduction libre]

fraternidad del hombre, la comunión entre la humanidad [...]. » (Copeland 101) Horacio est en effet en quête d'authenticité et de spiritualité. Celle-ci passe nécessairement par une rencontre avec soi qui permettra ensuite une rencontre avec autrui ce qui conduirait à une forme de communion humaine (l'amour et l'amitié sont deux thèmes centraux dans le roman). Cette rencontre, Horacio le sait, est conditionnée par un moment d'illumination, de satori, d'expérience épiphanique. C'est pourquoi, tout au long du roman, il part à la recherche de ce qu'il nomme son « kibbutz del deseo » (Cortázar, *Rayuela* 170), sans jamais parvenir à l'atteindre définitivement. Ces considérations préliminaires permettent de mieux saisir la raison pour laquelle Cortázar a choisi le jeu de la marelle comme titre de son roman. S'il s'agit d'un jeu pour enfants, une dimension religieuse et spirituelle lui est aussi fortement associée. Roger Callois explicite ainsi le lien avec la religion :

Dans l'antiquité, la marelle est un labyrinthe où l'on pousse une pierre – c'est-à-dire l'âme – vers la sortie. Avec le Christianisme, le dessin s'allonge et se simplifie. Il reproduit le plan d'une basilique : il s'agit de faire parvenir l'âme, de pousser le caillou jusqu'au Ciel, au Paradis, à la Couronne ou à la Gloire, qui coïncide avec le maître-autel de l'église, schématiquement représentée sur le sol par une suite de rectangles. (Caillois, *Les jeux et les hommes* 161)

L'ensemble du roman cortazarien repose sur le schéma de la marelle : Horacio, le protagoniste, part de la Terre (le monde occidental) et tente de trouver un moyen pour s'élever vers le Ciel. Mais s'il n'y parvient pas, c'est parce que le schéma même de la marelle, en forme de croix, est issu du Christianisme, donc du monde occidental, ce même monde qu'il cherche pourtant à fuir et à dépasser. Sa quête devient stérile. À l'image du cercle sans fin formé par les chapitres 58 et 131, Horacio revient systématiquement sur son point de départ. Lorsqu'il s'élève ponctuellement, il retombe aussitôt : son exil en France aboutit à un retour en Argentine, lequel aboutit lui-même à une tentative de suicide. Quant aux chapitres 58 et 131, ils suggèrent qu'Horacio devient prisonnier du quotidien avec Gekrepten en plus d'être atteint d'« histeria matinensis yugulata ». (Cortázar, *Rayuela* 419) Cette pathologie, qui ne semble pas exister dans la réalité, laisse supposer que le protagoniste devient l'un des patients de l'hôpital. Daniel González Dueñas explicite la signification de cette affection :

La histeria es una afección psicológica perteneciente al grupo de las neurosis y que, de acuerdo con esa oficialidad ordenadora llamada "psicología moderna", se encuadra dentro de los "trastornos de conversión", es decir, síntomas que afectan al comportamiento y que se asemejan a una enfermedad neurológica pero que no proceden de ninguna enfermedad conocida ni se pueden explicar por ella. Esto significa que el individuo sufre angustia en cuanto supone que padece diversos problemas físicos o psíquicos. (González Dueñas 160)

Au sujet du qualificatif « matinensis », il précise : « sugiere el hecho de que los pacientes experimentan las peores crisis a primeras horas de la mañana (y, en efecto, el capítulo 56 sucede

en la transición de la noche a las primeras luces del alba.) » (González Dueñas 161) Enfin, il indique : « La palabra *yugulata* implica una congestión en la vena yugular, que transporta sangre al cerebro, cara y cuello; de ahí los trastornos de congestión de la sangre. » (González Dueñas 161) Ces précisions nous permettent de mieux appréhender le chapitre 56 de *Rayuela* au cours duquel Horacio est sujet à des hallucinations qui ont un lien direct avec ses angoisses existentielles. C'est ainsi que le personnage principal se retrouve condamné à errer dans le schéma occidental qu'incarne la marelle. En outre, signalons que la fin de la partie de ce jeu n'est pas régie par des règles : « la partie de marelle n'a pas de fin dictée par un principe interne, par une règle, de sorte que seuls la lassitude, les parents, l'âge adulte ou la mort peuvent espérer y mettre un terme. » (Tinguely 427) Cette caractéristique permet, elle aussi, d'expliquer la boucle infinie créée par les chapitres 58 et 131. À l'image du joueur de marelle, c'est au lecteur de décider de mettre fin au roman.

Quant à *On the Road*, la circularité est perceptible à un niveau assez proche bien que la structure ne soit pas tout à fait la même¹¹⁴ : le paragraphe final fait directement écho au début du roman, comme si la voix narrative restait prisonnière de Dean Moriarty. Le roman débute en effet sur ce personnage, « I first met Dean [...] »¹¹⁵ (Kerouac, *On the Road* 3) et se clôt également sur lui, « I think of Dean Moriarty. »¹¹⁶ (Kerouac, *On the Road* 281) Le narrateur admire son compère, même s'il en est parfois déçu, et cette admiration se transforme en véritable obsession tout au long du récit. En parallèle, s'attarder sur les détails de *Rayuela* nous permet de constater qu'une circularité entre la fin et le début se dessine aussi dans ce roman. Tandis que le chapitre 131 se clôt sur Ceferino Piriz, Horacio se fait la remarque suivante : « Che, ahora que lo pienso, Cefe es uruguayo. » (Cortázar, *Rayuela* 419). Or, quel autre personnage a la même nationalité sinon la Maga, faisant écho au chapitre 1 qui s'ouvre sur la question : « ¿Encontraría a la Maga? » (Cortázar, *Rayuela* 11) Finalement, le roman cortazarien se construit lui aussi sur l'obsession du protagoniste pour l'Autre. C'est bien le personnage de la Maga qui transcende les sections « Del lado de allá » et « Del lado de acá » et qui rythme les expériences et le cheminement spirituel d'Horacio Oliveira. Si *On the Road* se fonde sur des rencontres manquées entre Sal Paradise et Dean Moriarty, *Rayuela* se base sur un modèle similaire avec les personnages d'Horacio Oliveira et de la Maga. Chacun des deux protagonistes (Sal Paradise et Horacio Oliveira) rejoignent leur point de départ respectif à la fin des romans comme s'ils étaient finalement prisonniers d'une sorte de labyrinthe dont la sortie leur serait

¹¹⁴ L'on ne trouve pas, dans *On the Road*, de boucle textuelle comme c'est le cas dans *Rayuela*.

¹¹⁵ « J'ai connu Dean » [Traduction de Jacques Houbart]

¹¹⁶ « Je pense à Dean Moriarty. » [Traduction de Jacques Houbart]

dissimulée. Dans le cas de *Rayuela*, c'est le jeu même de la marelle qui emprisonne Horacio. Pareillement, dans *On the Road*, c'est également le titre qui comporte la clé de la quête spirituelle et identitaire du narrateur : parcourir les routes de l'Amérique ne lui permet pas réellement d'avancer. Sal revient toujours sur son point de départ, à l'image de la marelle que l'on pourrait qualifier de jeu circulaire. Les quêtes d'Horacio et de Sal ont donc un fonctionnement assez proche qui repose sur la circularité. La nuance qui pourrait être apportée entre les deux, c'est le chemin emprunté par les protagonistes : vertical chez l'un (de la Terre vers le Ciel, bien que la marelle soit dessinée au sol donc de manière plane), horizontal chez l'autre (route).

L'ouvrage de Kerouac est jonché de multiples routes : celles qui traversent l'Amérique. Mais malgré divers voyages, le narrateur revient systématiquement à New York, ville dans laquelle il rencontre Dean pour la première fois (Kerouac, *On the Road* 3) au début de la première partie et dans laquelle il le quitte à la fin du roman (Kerouac, *On the Road* 280). Jason Haslam remarque ainsi que : « The novel, split into five parts, consists of several separate trips across the United States, leading to a circular structure, wherein the narrator, Sal Paradise, and the ostensible hero, Dean Moriarty, careen from east to west and back again. »¹¹⁷ (Haslam 446) Ces considérations amènent Clément Moisan à qualifier *On the Road* de « roman circulaire » dans lequel le voyage, sous une forme répétitive, ramène toujours au point de départ. (Moisan 76-77) Ce voyage circulaire fait écho aux vagabondages d'Horacio Oliveira dans l'œuvre de Cortázar. Son voyage, de l'Argentine vers la France puis de la France vers l'Argentine, marque une circularité qui représente, métaphoriquement, l'incapacité du personnage à avancer, à transcender la crise existentielle qu'il subit. Le protagoniste a beau sillonner la capitale française, il n'est pas en mesure d'en traverser les ponts :

El puente es por tanto lugar de encuentro, de conocimiento del otro. Sin embargo, para conocer al otro se debe cruzar hasta la otra orilla, y no permanecer estáticamente sobre el puente, pues, en ese caso aquellos con quienes se produce el encuentro estarán sólo de pasada. Es éste el eterno problema de Oliveira, y, consecuentemente, de toda la novela: el desencuentro con los que están de paso, en estado de transición, mientras él se ve incapaz de seguirlos. (Lameiro Tenreiro 601-602)

Le premier chapitre du roman illustre parfaitement l'immobilité d'Horacio : il ne fait que monter sur le pont (Cortázar, *Rayuela* 11) ce qui contraste avec la Maga qui, elle, « era de las que rompen los puentes con sólo cruzarlos » (Cortázar, *Rayuela* 14-15). Cette immobilité est à l'origine de la trajectoire circulaire entreprise par Horacio. Bien qu'il vagabonde dans les rues

¹¹⁷ « Le roman, divisé en cinq parties, consiste en plusieurs voyages à travers les États-Unis, ce qui débouche sur une structure circulaire, au sein de laquelle le narrateur, Sal Paradise, et le prétendu héros, Dean Moriarty, se meuvent d'est en ouest et sont de retour. » [Traduction libre]

labyrinthiques de la capitale française, puis les couloirs de l'hôpital psychiatrique à Buenos Aires, il n'en trouve pas la sortie. Sa crise existentielle reste en suspens tout au long du roman, de la même manière que *Sal Paradise*, dans l'ouvrage de Kerouac, ne cesse de sillonner l'Amérique sans jamais véritablement atteindre la paix spirituelle qu'il recherche.

Ces romans possèdent donc des confluences structurelles à deux niveaux : d'une part, leur apparente désorganisation les a fait entrer dans la légende ; d'autre part la circularité de leurs structures reflètent les quêtes spirituelles d'Horacio et de Sal. Leurs voyages respectifs ne les conduisent pas d'un point A vers un point B, mais d'un point A vers ce même point. Dans les deux cas, la structure rejoint le fond du roman. Il semble désormais fondamental de se pencher de manière plus détaillée sur la dimension symbolique de la notion d'espace dans ces œuvres.

Chapitre 2. L'espace symbolique : le vagabondage dans *Rayuela*, *On the Road* et *The Dharma Bums*

Si la structure particulière de *Rayuela* peut être qualifiée de labyrinthique, il s'agit d'une notion qui transcende le roman. Le labyrinthe, motif cher à Cortázar, est omniprésent dans son texte. Que ce soit à Paris ou à Buenos Aires, Horacio Oliveira ne réussit pas à s'en extraire. De la même manière, dans *On the Road*, Sal Paradise se retrouve sur les routes de l'Amérique sans pour autant que ses voyages n'aboutissent à une destination précise. Au contraire, ils se constituent de va-et-vient permanents, dessinant un espace labyrinthique sans véritable issue tel un reflet de l'âme égarée du protagoniste. Il suffit de consulter la carte que Kerouac a lui-même dessinée¹¹⁸ pour comprendre que le fait d'être mobile compte plus que la destination en soi. Étant donné que *The Dharma Bums* peut être perçu comme une sorte de suite du roman le plus célèbre de Kerouac (Ray Smith serait un double de Sal Paradise, ces deux personnages étant eux-mêmes des projections fictives de Kerouac), il semble assez judicieux de s'appuyer sur les deux œuvres, d'autant plus que, nous le savons, Cortázar disposait d'un exemplaire de *The Dharma Bums* dans sa bibliothèque.

Toutefois, il convient de signaler dès à présent que le labyrinthe dans *Rayuela* a une forme particulière, plus complexe que celui présent dans les romans de Kerouac. Paolo Santarcangeli explique en effet dans son livre dédié au labyrinthe : « Il n'y a pas de limites aux formes du labyrinthe ; et l'aspect que celui-ci prendra à une époque donnée, dans un contexte social déterminé, sera toujours la signature d'un *style*, d'une conception de vie, d'une manière d'être. » (Santarcangeli 47)

Dans un premier temps, et afin de mieux saisir la construction des espaces dans *Rayuela* et *On the Road*, nous pouvons nous appuyer sur les définitions du terme « labyrinthe » proposées par Umberto Eco :

Le monde abstrait de la conjecture, c'est le labyrinthe. Et il y a trois types de labyrinthe. Le premier est grec, c'est celui de Thésée. Il ne permet à personne de s'égarer : vous entrez et vous arrivez au centre, puis vous allez du centre à la sortie. C'est pourquoi au centre, il y a le Minotaure, sinon l'histoire perdrait toute sa saveur, ce serait une simple promenade de santé. [...] Le labyrinthe classique, c'est le fil d'Ariane de soi-même.

Le second est le labyrinthe maniériste : si vous le mettez à plat, vous avez entre les mains une espèce d'arbre, une structure en forme de racines, avec de nombreuses impasses. La sortie est unique mais vous pouvez vous tromper. Vous avez besoin d'un fil d'Ariane pour ne pas vous perdre. Ce labyrinthe est un modèle de *trial-and-error process*.

Enfin, il y a le réseau, ou ce que Deleuze et Guattari appellent rhizome. Le rhizome est fait de telle sorte que chaque chemin peut se connecter à chaque autre chemin. Il n'a pas de centre, pas de périphérie, pas de

¹¹⁸ Consulter l'annexe IV, p. 312.

sortie parce qu'il est potentiellement infini. L'espace de la conjecture est un espace en rhizome. (Eco, *Apostille au « Nom de la rose »* 64-65)

Pour ce qui est de *On the Road*, les multiples routes parcourues par les personnages suggèrent une structure proche de celles de racines : ils sont confrontés à des impasses mais il existe une sortie, un centre, que pourrait incarner New York. En revanche, c'est la troisième définition d'Eco qui semble correspondre le mieux à ce que l'on trouve dans *Rayuela*. Horacio parcourt un sempiternel chemin, qui n'a pas de sortie comme le suggère la structure circulaire de la fin de la seconde lecture. Chaque fois que le personnage pense trouver une échappatoire (la relation avec la Maga, la tentative de devenir un clochard, la folie), il se trouve confronté à de nouvelles difficultés. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'Horacio a conscience d'être dans une sorte de grand labyrinthe bien qu'il se méprenne dans la conception de celui-ci. Il recherche un centre, ce qui répond à la définition du labyrinthe classique, alors que l'espace dans lequel il déambule s'apparente plutôt à un rhizome (si l'on s'appuie sur la théorie de Deleuze et Guattari), c'est-à-dire à un espace dépourvu de centre. L'on peut donc émettre l'hypothèse que les échecs répétés d'Horacio reposent, en partie, sur ce malentendu : le protagoniste a une conception erronée de son environnement. Les réseaux labyrinthiques dans *Rayuela*, construits en rhizome, ne peuvent donc avoir de début ni de fin ce qui éclaire la structure particulière du roman : plusieurs lectures possibles, fin ouverte pour la première lecture, fin circulaire pour la seconde.

Mais le lecteur perçoit vite que le labyrinthe n'appartient pas seulement au domaine du concret et du physique dans *Rayuela*, *On the Road* et *The Dharma Bums*. Si la notion d'espace est fondamentale dans ces trois œuvres, elle l'est aussi au niveau métaphysique : chacune des voix narratives offre au lecteur les pensées intérieures des protagonistes, un labyrinthe de l'intime se construit donc en parallèle des espaces effectifs. Nous nous demanderons alors de quelle manière l'espace physique impacte l'espace intime d'Horacio Oliveira, de Sal Paradise et de Ray Smith. Soulever la question des techniques narratives utilisées par Cortázar et par Kerouac pour construire la vie psychique de leurs narrateurs-personnages sera indispensable. Enfin, nous nous interrogerons sur la question suivante : comment les deux écrivains réussissent-ils à dépasser la dialectique entre espace physique et espace métaphysique ? N'apportent-ils pas une réponse similaire à cette crise spatiale et existentielle en se tournant, chacun, vers le bouddhisme et la spiritualité qui en découle ?

1) Géographies du vagabondage : l'espace physique du labyrinthe

Tout au long du roman cortazarien, et peut-être plus encore dans la partie qui se déroule à Paris, Horacio Oliveira ne cesse de marcher et de circuler, d'abord dans les rues de la capitale française, puis dans les couloirs de l'hôpital psychiatrique de Buenos Aires. Le voyage qu'il a entrepris de l'Argentine vers Paris, tout comme le périple inverse, sont absents du récit comme si ce changement spatial importait peu et pouvait être interchangeable. Le fait de revenir à son point de départ suggère qu'il est comme prisonnier d'un labyrinthe qui symbolise le monde contemporain, un monde qui lui est devenu incompréhensible. À ce sujet, Giuseppe Lovito conclue :

Donc, alors qu'à l'époque médiévale et moderne le mythe du labyrinthe représentait symboliquement le cheminement de l'homme cherchant à gagner le salut éternel ou la pleine réalisation de soi-même, à l'âge contemporain, où cette tension finaliste tend à s'affaiblir jusqu'à disparaître complètement, il représente, dans une optique « horizontale » et immanente, l'errance sans but de l'homme en quête d'un centre qui lui échappe sans cesse. (Lovito 349)

L'on retrouve un traitement du voyage, ou plutôt du vagabondage si l'on veut être précis, très proche chez Kerouac bien qu'il décrive de manière plus précise les différents périples des personnages. Dans *On the Road*, les multiples excursions de Sal aboutissent systématiquement à New York, ville qui ouvre et clôt le roman, ville également où se trouve sa famille, en particulier sa tante.¹¹⁹ Il convient donc de se pencher sur les représentations de Paris, de Buenos Aires et de New York dans les deux œuvres qui nous occupent dans cette étude afin d'en comprendre les mécanismes. Nous nous appuierons sur *The Dharma Bums* un peu plus tard, notamment pour traiter la question de l'espace métaphysique et spirituel.

Insistons sur la notion de vagabondage en nous appuyant sur les propos de Clément Moisan : « Il y a voyage mais aussi vagabondage. Ce dernier terme conjugue migration et errance, asocialité et délinquance. » (Moisan 22) De fait, dans *Rayuela*, Horacio apparaît au lecteur plus comme un personnage errant que comme un voyageur. Cette posture permet d'expliquer l'absence des récits de voyage entre l'Argentine et la France. En outre, son comportement envers les autres exacerbe une forme d'asocialité (il quitte la Maga, n'assiste pas à l'enterrement de Rocamadour, se sépare du Club du Serpent, rejette Traveler à la fin du roman) et lors de l'achèvement de la première partie du livre, il est véritablement associé à la délinquance de la rue en entreprenant, sur la voie publique, une relation sexuelle avec la clocharde Emmanuèle. Dans *On the Road* et *The Dharma Bums*, l'on retrouve un profil assez proche des protagonistes :

¹¹⁹ Notons ici qu'il se passe quelque chose de très proche dans *Rayuela* : Horacio a quitté l'Argentine, puis y retourne et retrouve Gekrepten.

Sal et Ray s'apparentent plus à des vagabonds qu'à des voyageurs¹²⁰, ils rejettent l'*American way of life* (c'est-à-dire la société de consommation américaine) et côtoient la délinquance avec leurs amis notamment au travers de la consommation de drogue et d'alcool et une certaine débauche sexuelle. En outre, le personnage de Dean Moriarty, idéalisé par Sal Paradise dans le roman le plus célèbre de Kerouac, incarne véritablement la criminalité.

Dans la première partie de l'œuvre cortazarienne, qui se déroule à Paris, la ville est décrite comme un immense labyrinthe de rues. (Cortázar, *Rayuela* 34) Graciela Montaldo remarque d'ailleurs à juste titre : « Hay en Cortázar una fascinación por las representaciones urbanas y París es el lugar elegido para los recorridos. » (Montaldo, « Contextos de producción » 584) Dès le chapitre premier, Horacio clame : « buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas. » (Cortázar, *Rayuela* 14) Si le protagoniste erre dans les rues parisiennes, il n'a aucune idée précise de ce qu'il cherche. Cette situation explique son échec dans ce labyrinthe chaotique : il part en quête d'un chemin sans avoir de destination exacte, recherche une sortie sans parvenir à la trouver, à moins que chaque sortie potentielle débouche sur un labyrinthe nouveau... La route est également au cœur de *On the Road* et *The Dharma Bums* (à une échelle plus grande, celle du pays, voire du continent, et non de la ville comme c'est le cas dans *Rayuela*) et les structure véritablement. Sal Paradise, tout comme Horacio Oliveira, a du mal à s'orienter dans l'espace, et il est assez probable que l'orientation et la destination de leurs pérégrinations leur importent peu : « [I] wanted to go west and here I've been all day and into the night going up and down, north and south, like something that can't get started. »¹²¹ (Kerouac, *On the Road* 12) Cette citation est assez proche de ce que ressent Horacio dans *Rayuela* lorsque, dans le chapitre 21, se parlant à lui-même, il déclare : « Pero ya no te puedo hablar de esas cosas, digamos que todo se acabó y que yo ando por ahí vagando, dando vueltas, buscando el norte, el sur, si es que lo busco. Si es lo que busco. Pero si no los buscara, ¿qué es esto? » (Cortázar, *Rayuela* 86) Sal et Horacio ont alors pour point commun une forme de désorientation et d'errance au sein des espaces qui leur sont propres. Tous deux cherchent « le nord, le sud » avec désintérêt. La boussole est inutile ici : ce

¹²⁰ Les narrateurs eux-mêmes se qualifient d'« errants » et de « vagabonds » : « Only a few days ago I'd come into Denver like a bum [...]. » (Kerouac, *On the Road* 46), « I was a perfect Dharma Bum myself and considered myself a religious wanderer. » (Kerouac, *The Dharma Bums* 8)

« Il y avait seulement quelques jours, j'étais arrivé à Denver en clochard [...]. » [Traduction de Jacques Houbart] « [j']ignorais tout des "clochards célestes" alors que j'en étais un moi-même, dans toute l'acception du terme, et me considérais comme un pèlerin errant. » [Traduction de Marc Saporta]

¹²¹ « que je voulais partir pour l'Ouest et que j'avais passé ici toute la journée et une partie de la nuit à monter et à descendre, du Nord au Sud, comme un machin qui n'arrive pas à démarrer. » [Traduction de Jacques Houbart]

qui compte, c'est l'idée même de recherche qui est soulignée par la polyptote du verbe « buscar » dans le texte cortazarien et du verbe « go » dans le texte kérouacien. En outre, lorsque, dans *On the Road*, Carlo demande à Dean quel est le sens de ce nouveau voyage à New York au début de la seconde partie du roman, la pensée du narrateur est tout à fait éloquente :

“What is the meaning of this voyage to New York? What kind of sordid business are you on now? I mean, man, whither goest thou? Whither goest thou, America, in thy shiny car in the night?”
“Whither goest thou?” echoed Dean with his mouth open. We sat and didn't know what to say; there was nothing to talk about any more. The only thing to do was go.¹²² (Kerouac, *On the Road* 108)

Le voyage des personnages a donc pour origine la volonté d'être en mouvement pour fuir une société qui les écœure plus que pour vouloir explorer de nouveaux territoires. Le terme de « voyage » employé par Carlo Marx implique d'ailleurs une certaine nuance : contrairement à « trip » qui inclus l'idée d'un retour, « voyage » est intimement associé à l'espace et à l'idée de traversée. Ce substantif est habituellement réservé au domaine marin ou spatial. Peu importe où la route les mènera pourvu qu'ils aient une illumination en chemin. L'expression « wither goest thou », issu du *Livre de Ruth* dans l'Ancien Testament (King James Version), donne également une dimension spirituelle au voyage. Horacio et Sal ont donc deux points communs considérables : le fait d'être en mouvement dans un/des espace(s) labyrinthique(s) sans véritablement savoir ce qu'ils cherchent, à quoi s'ajoute leur volonté de fuir la société occidentale.

Dans *Rayuela*, le premier espace labyrinthique auquel est confronté le protagoniste est l'espace parisien : « y sin embargo se habían encontrado en pleno laberinto de calles » (Cortázar, *Rayuela* 34). La question qui ouvre le chapitre premier, « ¿Encontraría a la Maga? » (Cortázar, *Rayuela* 11), conduit au constat suivant : Horacio est d'emblée présenté comme un personnage errant pour qui le hasard, disons les rencontres fortuites, pourraient être un moyen d'échapper à la raison occidentale. C'est effectivement ce qu'il affirme dès les premières lignes du roman :

Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua. Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente [...] y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en

¹²² « – Quelle est la signification de cette expédition à New York ? Quel genre d'affaire sordide mijotes-tu encore ? Je veux dire, mec, vers quel séjour diriges-tu tes pas ? Vers quel séjour diriges-tu tes pas, Amérique, en ton automobile étincelante dans la nuit ?

– Vers quel séjour diriges-tu tes pas ? ” répéta Dean bouche bée. On était assis et on ne savait pas quoi dire ; il n'y avait rien à ajouter à ça. La seule chose à faire, c'était de diriger nos pas. » [Traduction de Jacques Houbart]

nuestras vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo del dentífrico. (Cortázar, *Rayuela* 11)

À travers cet extrait, l'on comprend qu'Horacio tente d'inverser la logique occidentale en mettant au cœur de son existence la notion de hasard qui échappe à tout raisonnement rationnel et de jeu. Le hasard correspond en effet à une « puissance considérée comme la cause d'événements apparemment fortuits ou inexplicables. » (É. Larousse, *Définitions*) Le fait d'errer dans les rues de la capitale française est donc un moyen pour lui de tenter d'échapper à la société occidentale qui a tendance à tout rationaliser et rejoint l'expression anglaise « happy accident ». Toutefois, le hasard ne lui permet pas de s'extraire de l'espace labyrinthique. Horacio, en prônant l'aléa, ne fait que décaler son problème : il demeure toujours dans l'espace qui l'opprime et qu'il fuit sans prendre une hauteur suffisante.

En effet, ses rencontres fortuites avec la Maga le mène sur un premier échec : celui de la relation amoureuse. Malgré sa liaison atypique avec ce personnage féminin, Horacio n'est pas en mesure de répondre à son amour. D'ailleurs, leur concubinage est très rapidement voué à la rupture. D'une part, Horacio rejette la maternité de son amante ; d'autre part, les deux personnages ont des personnalités trop divergentes. Alors que la Maga est sans cesse comparée aux tableaux de Vieira da Silva (Cortázar, *Rayuela* 13), Horacio est associé à l'œuvre de Mondrian (Cortázar, *Rayuela* 73). En outre, le personnage féminin explicite à Horacio l'origine de son problème : « Pero vos hasta ahora no te has salido de la realidad Mondrian. Tenés miedo, querés estar seguro. No sé de qué... Sos como un médico, no como un poeta. » (Cortázar, *Rayuela* 73) L'opposition entre le médecin et le poète est très claire ici : en comparant Horacio à un médecin, son amante l'associe directement au monde de la science et donc, à la rationalité occidentale. María de Lourdes Dávila, dans son étude consacrée à l'image dans l'œuvre de Cortázar, souligne l'ambiguïté du peintre néerlandais auquel est assimilé Horacio :

Las pinturas geométricas de Mondrian, y en particular sus grids, demuestran el deseo de articular la realidad accediendo a sus "leyes internas", de alcanzar la unicidad dentro del caos que es el mundo. [...] El movimiento no pretende presentar una imagen del mundo real, sino controlar la arbitrariedad y el capricho de la naturaleza suplantándolos con la reducción totalizadora de la imagen. (Dávila 45)

María de Lourdes Dávila remarque que c'est précisément ce paradoxe que blâme la Maga : Horacio recherche l'absolu aux dépens de la réalité et, pour y accéder, il utilise ce même langage qu'il critique sans cesse.

À partir de ces considérations, Olga Lobo conclut : « La Maga-Da Silva es la mirada interior, inmersión, Horacio-Mondrián "observador-perseguidor" de un orden superior inalcanzable que lo invalida frente a lo inmediato [...]. » (Lobo 107) Le protagoniste demeure prisonnier de sa vision du monde : en témoin, il est capable d'observer et de formuler les éléments auxquels il

souhaite échapper (la raison cartésienne, les dichotomies occidentales) sans pour autant les dépasser. Pourtant, auprès de lui, l'accompagne un personnage singulier, la Maga, dont la conception du monde devrait lui servir de modèle. C'est d'ailleurs probablement cette cosmovision qui attire Horacio et qui est à l'origine de la relation entre les deux personnages, que l'on ne peut véritablement qualifier d'amoureuse :

Buscar a la Maga equivale entonces a buscar un acceso a ese otro modo de comprensión, fuera de los límites de lo establecido y que la Maga, desde su precariedad, parece encarnar. Un modo de comprensión que es declaración del ser, mostración y no demostración, movimiento que es "visión" y no pensamiento, reflexión. (Lobo 109)

Malgré la perception différente de la Maga, Horacio échoue dans sa quête personnelle et spirituelle. Cette défaite se matérialise dans le texte par la mort de Rocamadour, le fils de la Maga, et par la rupture définitive du couple : le rapport d'Horacio aux œuvres d'art (un spectateur toujours extérieur) est révélateur de l'imperméabilité dont il fera preuve face au drame de l'existence. (Giraud 53) La Maga disparaît littéralement en tant que personnage : ne demeure qu'une ombre, un fantôme qui hante Horacio. Alors qu'elle devait le guider dans l'espace labyrinthique parisien telle une Ariane, elle s'éclipse.

De la même manière, John Conway, dans l'étude qu'il a menée sur la représentation du labyrinthe dans la littérature américaine du XX^e et du XXI^e siècle, fait la remarque suivante au sujet de *On the Road* :

Even though there are many stretches that drive straight through the heart of the country, the road is the labyrinthine structure where the characters seek escape (they retreat into the labyrinth, but the labyrinth can never be a destination in itself). The road with its innumerable on and off ramps, its infinite paths and permutations, is the ultimate labyrinth, allowing men the protection and escape they seek. Even destinations along the way are only part of the overall structure of the labyrinth.¹²³ (Conway 157)

Dans le roman de Kerouac, le mouvement permanent des personnages leur donne la sensation d'échapper à la société consumériste américaine. Dans ce cadre intervient aussi la notion de hasard puisque les personnages n'ont pas de véritable destination. Toutefois, comme le note John Conway, ils ne font que décaler leur problème : la route leur donne l'illusion de se soustraire à la société occidentale mais elle ne peut être une alternative viable. Ce phénomène, bien que dans une moindre mesure, est également perceptible dans *The Dharma Bums*. En effet, le narrateur donne lui-même une géographie de ses périples : « I'd bought the cheese three days

¹²³ « Bien qu'il y ait beaucoup de tronçons qui mènent directement au cœur du pays, la route est la structure labyrinthique au sein de laquelle les personnages recherchent une échappatoire (ils se replient à l'intérieur du labyrinthe mais le labyrinthe ne peut jamais être une destination en soi). La route, avec ses innombrables voies et croisements, ses chemins et permutations infinis, est le labyrinthe ultime, accordant aux hommes la protection et la fuite qu'ils recherchent. Même les destinations en cours de route font seulement partie de la structure globale du labyrinthe. » [Traduction libre]

ago in Mexico City before the long cheap bus trip across Zacatecas and Durango and Chihuahua two thousand long miles to the border at El Paso. »¹²⁴ ; « wandering the world (usually the immense triangular arc of New York to Mexico City to San Francisco) »¹²⁵. (Kerouac, *The Dharma Bums* 8) Ces deux exemples confirment la remarque de Conway selon laquelle les escales du narrateur, comme la route, appartiennent toutes à une même structure labyrinthique.

Les déambulations du protagoniste cortazarien débouchent, à la fin de la première partie, sur une confrontation avec une réalité qu'il ne connaît pas encore, celle du clochard. Là encore, ce sont les rues labyrinthiques de Paris qui le mènent vers ces personnages marginaux. L'on comprend donc qu'Horacio passe d'un labyrinthe à un autre, tous deux relevant du domaine existentiel : mais alors que le premier reposait sur la figure de la Maga, ce nouveau labyrinthe tend vers la marginalité. Cependant, l'on peut déjà relever plusieurs spécificités communes entre ces deux conceptions de l'espace parisien : ils se tournent systématiquement vers la rencontre et la tentative de fusion avec un personnage féminin (la Maga, Emmanuèle), Horacio ne trouve ni de centre ni de sortie, ils se situent tous deux dans la capitale française. Si le premier labyrinthe s'apparente plutôt à un jeu d'aventure et de hasard faisant ainsi écho à la marelle¹²⁶, le second devient une sorte de catabase. Horacio se confronte en effet à un espace obscur et humide : « un sobretodo negro » (Cortázar, *Rayuela* 171), « la bruma » (Cortázar, *Rayuela* 171), « iba a llover » (Cortázar, *Rayuela* 173), « un cielo aplastado » (Cortázar, *Rayuela* 174), « iba a lloviznar como siempre » (Cortázar, *Rayuela* 174), « estar en la mierda hasta el cogote » (Cortázar, *Rayuela* 175). L'intervention de la police clôturé avec violence l'épisode mettant ainsi fin à l'interdit (l'acte sexuel sur la voie public) et mettant un point final au voyage européen d'Horacio. Finalement, ce deuxième espace correspond à une miniature du premier : les clochards se concentrent dans un périmètre restreint de la capitale (au bord de la Seine) au sein duquel ils ont bâti et reproduit une microsociété.

Le chapitre 36 s'ouvre d'ailleurs sur la phrase « Yo en realidad tendría que ir » (Cortázar, *Rayuela* 169), et prend des allures de rite initiatique. Horacio prend conscience qu'il ne peut demeurer dans l'espace parisien dans lequel il se sent enfermé : il doit poursuivre sa route et se

¹²⁴ « J'avais acheté le fromage, trois jours plus tôt, à Mexico, avant d'entreprendre le long voyage de trois mille kilomètres, jusqu'à la frontière américaine, dans des autocars peu dispendieux, qui allaient me ramener à El Paso par Zacatecas, Durango et Chihuahua. » [Traduction de Marc Saporta]

¹²⁵ « errant de par le monde (généralement à l'intérieur du vaste triangle délimité par New York, San Francisco et Mexico) » [Traduction de Marc Saporta]

¹²⁶ Paolo Santarcangeli souligne, à juste titre, la dimension ludique du labyrinthe qui, au fil du temps, a glissé vers le monde des enfants. (Santarcangeli 359) Cette spécificité rappelle l'histoire de la marelle qui a progressivement perdu sa dimension religieuse au profit du ludique et de l'enfantin.

frayer un chemin. C'est donc assez naturellement qu'il se dirige vers les quais de Seine qui, au travers de la fugacité de l'eau, se veulent être ouverts sur le monde et éternellement mouvants. Ce n'est pas anodin si Cortázar mentionne la présence de ponts à plusieurs reprises dans son roman (Cortázar, *Rayuela* 11, 12, 13, 14, 87, 170, 172) : en tant que symbole du passage, le pont permet à Horacio de traverser l'espace, d'aller d'un labyrinthe à un autre, à la manière du rhizome deleuzien.

À ce stade, il semble indispensable d'explicitier le fonctionnement de la ville française comme rhizome dans *Rayuela*. Tout d'abord, le propos de Bolzoni dans sa thèse dédiée à la ville comme labyrinthe s'applique tout à fait au cadre spatial de la première partie du roman cortazarien : « Potentiellement la ville n'a pas de limites, mais peut se développer, s'étendre et proliférer à l'infini [...]. » (Bolzoni 124) De manière plus précise, les ponts permettent de connecter différentes parties de la capitale, des secteurs ou quartiers initialement indépendants les uns des autres. Ces mêmes ponts connectent alors des lieux hétérogènes entre eux. L'on songe par exemple au quartier de Saint-Germain-des-Prés et au quartier des clochards. De même, les espaces sillonnés par le protagoniste semblent vides de sens¹²⁷, ce qui augmente la sensation d'égarement du personnage. En outre, le roman propose au lecteur une multitude de perceptions de la ville : dans le chapitre 1 et 2, le lecteur est par exemple confronté au point de vue d'Horacio qui qualifie la capitale française de « oவில்lo París » (Cortázar, *Rayuela* 19) ou encore de labyrinthe (Cortázar, *Rayuela* 351) tandis que le chapitre 22 propose une vision assez négative de la ville au travers du point de vue des habitants (Cortázar, *Rayuela* 89) ; quant au chapitre 26, il présente la cité française comme une métaphore de l'existence selon les propos de Gregorovius (Cortázar, *Rayuela* 116) ; enfin, le chapitre 111 dépeint un Paris insouciant et festif en renvoyant aux Années folles. Il n'y a donc pas de vision unitaire de la capitale ce qui abonde dans le sens de la définition du rhizome.

¹²⁷ « ¿Qué venía yo a hacer al Pont des Arts? » (Cortázar, *Rayuela* 12) ; « me preguntaba si este rodeo tenía sentido » (Cortázar, *Rayuela* 12) ; « La Maga no sabía demasiado bien por qué había venido a París, y Oliveira se fue dando cuenta de que con una ligera confusión en materia de pasajes, agencias de turismo y visados, lo mismo hubiera podido recalar en Singapur que en Ciudad del Cabo [...]. » (Cortázar, *Rayuela* 26-27) ; « Oliveira siguió andando. » (Cortázar, *Rayuela* 90) ; « Ya es como si no estuviera en París » (Cortázar, *Rayuela* 103) ; « Apretó con vehemencia el brazo de Oliveira que sin saber por qué había decidido tomar por la rue Saint-Jacques, y caminaba arrastrando gentilmente a la artista. » (Cortázar, *Rayuela* 103) ; « No pensaba en nada, se sentía caminar como si hubiera estado mirando un gran perro negro bajo la lluvia, algo de patas pesadas, de lanas colgantes y apelmazadas moviéndose bajo la lluvia. » (Cortázar, *Rayuela* 108) ; « Horacio es tan sensible, se mueve con tanta dificultad en París. El cree que hace lo que quiere, que es muy libre aquí, pero se anda golpeando contra las paredes. » (Cortázar, *Rayuela* 111-112) ; « y todo eso va tejiendo un dibujo, una figura, algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido. » (Cortázar, *Rayuela* 165)

Plus concrètement, les mentions de ponts sont très présentes dans le premier chapitre, qui pose la problématique de l'espace entre Horacio et la Maga, et le chapitre 36 qui présente la transition d'Horacio vers une expérience de clochard. L'on peut donc s'appuyer sur le terme de « rhizome » de Deleuze et Guattari puisqu'il renvoie à un espace qui prolifère de façon horizontale et qui est dépourvu de centre. Si l'on reprend les pérégrinations parisiennes d'Horacio, l'on constate que le chemin parcouru n'est pas fixe dans le sens où le personnage fait des allers-retours, revient parfois sur ses pas, et que le passage d'un espace labyrinthique à un autre pourrait être interverti. Miguel Danilo Menjura Torres, dans son étude « La aventura del laberinto en *Rayuela* de Julio Cortázar », cite de manière détaillée les différents labyrinthes auxquels est confronté Horacio à Paris :

Estos puentes se convirtieron en interminables laberintos que, al no encontrar a la Maga, Oliveira tomaba otro rumbo, muchos rumbos en su búsqueda: el arco que da al Quai de Conti, el Point [sic] des arts, las interminables calles que recorre Oliveira en su búsqueda son laberínticas. Los bares son laberínticos. Estos espacios laberínticos son los lugares que propician a la Maga y a Oliveira la posibilidad de laberintos metafísicos [...]. (Menjura Torres 34)

Ces propos corroborent l'idée selon laquelle le protagoniste se trouve dans un rhizome : les espaces labyrinthiques s'enchevêtrent les uns dans les autres ce qui clarifie la raison pour laquelle Horacio ne trouve ni sortie ni centre. Cette multitude de ponts peut également être mise en perspective avec la quête spirituelle du personnage qui se cherche sans cesse : le labyrinthe n'est pas seulement physique, il est aussi psychique.

De manière générale, un glissement s'opère entre les rues labyrinthiques de Paris et les quais de Seine qui sont censés conduire à la métamorphose spirituelle d'Horacio : « La búsqueda es continua durante toda la novela, aunque el espacio va a ir paulatinamente trocando su aspecto físico, de escenario real, en una cualidad meramente simbólica. » (Sacido Romero 83) Finalement, il n'y a pas de mutation profonde dans le projet d'Horacio : dans les deux cas, il part à la recherche d'un centre (Cortázar, *Rayuela* 20, 51, 75, 142), qu'il nomme aussi « kibbutz » dans le dernier chapitre de la première partie. Il y a donc une véritable répétition de la quête du protagoniste. Tout au long du roman, Horacio est persuadé que son environnement s'apparente à un labyrinthe classique, donc construit autour d'un centre. Cette conception rejoint celle que Paolo Santarcangeli définit dans son ouvrage critique dédié au thème du labyrinthe : « S'il n'y a pas de centre, il n'y a pas de véritable labyrinthe dans le dynamisme du dessin du tracé à parcourir. Toute l'attention gravite autour de lui, car en lui le sens et le pourquoi, l'intime logique de la figure trouvent leur justification et leur accomplissement. » (Santarcangeli 213) Mais c'est bien parce que le personnage cortazarien se base sur cette logique qu'il demeure dans l'erreur. Il lui est impossible de sortir d'un schéma classique (ce

qu'il souhaite pourtant fuir) et d'envisager une structure différente de l'espace, une structure rhizomique : « Le rhizome est valable donc pour sa capacité à former des interconnexions comme pour sa qualité d'être infiniment extensible. Celui-ci s'oppose ainsi à cette tendance invétérée du dualisme fermé de la science et de la tradition occidentale. » (Bolzoni 119)

Tout au long du chapitre 36, Horacio se met à nouveau en quête d'un centre qui n'existe pas. En s'appuyant sur le commentaire d'Enrico Bolzoni, l'on comprend qu'Horacio, malgré chaque critique qu'il déverse sur la société occidentale, subsiste au cœur de celle-ci. Tout le paradoxe reside finalement dans cette affirmation du personnage : « París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse. » (Cortázar, *Rayuela* 351) Cette antinomie entre, d'un côté la conception d'un espace disposant d'un centre et d'une périphérie et de l'autre, la volonté de sortir de tout schéma dialectique se reflète dans la structure même du roman :

Las primeras dos partes, “del lado de allá” y “del lado de acá” proponen una visión básicamente bipolar. América latina y Europa se distinguen y se oponen. La relación entre los dos “lados” corresponde en muchos sentidos a la que se refleja en los conceptos de “centro” y “periferia o “cultura central” y “cultura marginal”, que surgieron a partir de los años 50, para describir la relación entre Europa y América Latina. Esta visión se desprende sobre todo, de las reflexiones de Oliveira, quien critica en América Latina un atraso cultural con respecto a Europa. (Werder 17)

Cortázar tente de rompre cette dialectique en proposant une troisième section à son livre dont le titre « De otros lados » voudrait se détacher des notions de centre et de périphérie. Toutefois, cette rupture reste relative puisque, nous l'avons déjà signalé, la seconde lecture proposée par le « Tablero de dirección », malgré l'intercalation des chapitres de la troisième section, maintient la chronologie des chapitres 1 à 56.

Dans *On the Road*, la question de l'espace est posée de manière assez différente, quasiment inversée. Si Sal Paradise est, lui aussi, confronté à un immense labyrinthe incarné par l'Amérique au sens large, il semble plongé dans un labyrinthe « classique » dont New York serait le centre. En effet, nous l'avons déjà signalé, les différents voyages menés par les personnages aboutissent systématiquement à New York. Cette ville, en tant que point de départ et arrivée, doit donc être perçue comme une clé de compréhension du roman de Kerouac. Si Sal cherche à fuir la métropole américaine, il finit malgré lui par y revenir sans cesse : n'est-ce donc pas là que devrait se résoudre son questionnement existentiel ? Le problème qui se pose dans *On the Road* est le suivant : Sal Paradise, contrairement à Horacio dans *Rayuela*, cherche à se décentrer, à quitter le centre incarné par New York. Malgré divers voyages, il finit toujours par y revenir, prisonnier d'une circularité incessante. Finalement, tout se passe comme si le

protagoniste voulait éclater l'idée de labyrinthe classique, prêt à accepter l'espace rhizomique, mais c'est l'espace dans lequel il évolue qui s'y refuse comme s'il était complètement autonome.

Malgré des conceptions labyrinthiques différentes dans les deux romans, il existe un point commun non négligeable entre le Paris cortazarien et le New York kerouacien : tous deux incarnent la ville des rencontres manquées. Pour Horacio, Paris est synonyme de ruptures (avec la Maga, avec le Club du Serpent) ; pour Sal, New York devient la ville de l'absence¹²⁸ à la fin de la première partie du roman. Par ailleurs, *Rayuela* et *On the Road* semblent s'inscrire dans la lignée du « Male Labyrinth Novel genre » que Margaret Atwood définit ainsi :

A case could be made for a genre called the Male Labyrinth Novel, which would trace its ancestry through De Quincey and Dostoyevsky and Conrad, and would include Kafka, Borges, García Márquez, DeLillo and Auster, with the Hammett-and-Chandler noir thriller thrown in for good measure. It's mostly men who write such novels and feature as their rootless heroes [...].¹²⁹ (Atwood)

Kerouac et Cortázar perpétuent donc une tradition littéraire assez vaste qui met systématiquement en scène la quête existentielle d'un personnage masculin plongé dans un espace labyrinthique. John Conway précise sur ce genre littéraire :

The Male Labyrinth Novel genre is more than just a typical "lost man" story. Basically, the essential element to the Male Labyrinth is that a rootless hero escapes into or finds himself imprisoned within a labyrinthine structure as a response to a crisis in masculinity: failing marriages, lost jobs, downtrodden and emasculated identities, a refusal to admit one's place in society or in any kind of spiritual hierarchy. The response to this imprisonment or escape is what makes the genre explicitly masculine. The men in the Male Labyrinth Novel attempt to hide or escape, afraid to confront the problems presented to them by society; they run to hide, to become anonymous, and in the labyrinth they may encounter other men who have become monstrous Minotaurs because of their cowardice or their hurt or anger or pain or lust.¹³⁰ (Conway 163)

¹²⁸ Le protagoniste s'était par exemple promis de retrouver Terry à New York, ce qui n'arrive finalement pas : « "See you in New York, Terry," I said. She was supposed to drive to New York in a month with her brother. But we both knew she wouldn't make it. » (Kerouac, *On the Road* 92) À son retour à New York, il apprend également qu'il a manqué de voir Dean à deux jours près : « Now it was too late and I had also missed Dean. » (Kerouac, *On the Road* 97)

¹²⁹ « L'on pourrait défendre l'élaboration d'un nouveau genre intitulé Male Labyrinth Novel, qui marcherait dans les pas de ses ancêtres tels De Quincey, Dostoïevski et Conrad, et qui inclurait Kafka, Borges, García Márquez, DeLillo et Auster tout en incluant les thrillers sombres de Hammett et Chandler pour compléter. Ce sont surtout des hommes qui écrivent ce type de romans et apparaissent sous les traits de leurs héros déracinés. » [Traduction libre]

¹³⁰ « Le genre Male Labyrinth Novel est plus qu'une typique histoire « d'homme perdu ». Dans le fond, l'élément essentiel du Male Labyrinth est qu'un héros déraciné fuit ou se trouve lui-même emprisonné à l'intérieur d'une structure labyrinthique comme une réponse à une crise de la masculinité : mariage raté, emplois perdus, identités opprimées et émasculées, un refus d'admettre sa place au sein de la société ou dans n'importe quel type de hiérarchie spirituelle. La réponse à cet emprisonnement ou fuite est ce qui fait de ce genre un genre explicitement masculin. Les hommes dans les Male Labyrinth Novels tentent de se cacher ou de fuir, ayant peur de se confronter aux problèmes qui leur sont présentés par la société ; ils fuient pour se cacher, pour devenir anonymes, et dans le labyrinthe, ils peuvent rencontrer d'autres hommes qui sont devenus de monstrueux Minotaures à cause de leur lâcheté ou leurs maux ou colère ou peine ou luxure. » [Traduction libre]

Les différentes étapes relevées par Conway apparaissent effectivement dans les deux romans qui occupent notre étude : tandis que Sal Paradise tentent de fuir l'*American way of life* en multipliant les voyages qui seront semés de personnages farouches (l'on pense notamment à Dean Moriarty qui se présente comme un double du narrateur), Horacio Oliveira, lui, ambitionne de s'évader de la société occidentale, ce qui se traduit par une démarche destructrice envers le langage et par des pérégrinations sans but qui se soldent par des rencontres avec des doubles de lui-même (Gregorovius à Paris, Traveler à Buenos Aires).

Après avoir parcouru deux espaces labyrinthiques enchevêtrés l'un dans l'autre à Paris, le protagoniste du roman cortazarien poursuit sa route vers Buenos Aires où de nouveaux labyrinthes l'attendent. S'il quitte la France et rejoint (de force) l'Argentine, son projet (sa quête existentielle) ne change pas. L'on observe donc une sorte de répétition de la première partie. Bien que les lieux parcourus par le personnage soient très différents dans les deux sections du roman, il y a une véritable reproduction de son cheminement spirituel. D'ailleurs, dès le chapitre 3, la voix narrative constate : « En París todo le era Buenos Aires y viceversa » (Cortázar, *Rayuela* 23) Si la capitale française et la capitale argentine peuvent être considérées comme des espaces hétérogènes (si l'on reprend la dynamique du rhizome), il convient d'étudier plus particulièrement leur traitement spatial. Pour Milagros Ezquerro, ces deux espaces sont fondamentalement différents :

Paradójicamente se puede comprobar, examinándolo mejor, que los personajes recorren sin cesar la ciudad de París, que sus itinerarios se describen como amoroso detenimiento, mientras que la ciudad de Buenos Aires aparece como un espacio sin identidad, donde los personajes se desplazan poco, y siempre de manera imprecisa. Los lugares citados con más frecuencia son lugares cerrados: la habitación de Oliveira, el departamento de Traveler, el manicomio. (Ezquerro 618)

S'il est vrai que les pérégrinations des personnages sont plus nombreuses à Paris, il semblerait que les propos de la critique puissent être nuancés. En effet, d'après Milagros Ezquerro, les personnages se déplacent de façon imprécise en Argentine mais c'est aussi le cas à Paris : dès les premières lignes du roman, le protagoniste met en avant la notion de hasard dans ses déplacements. Horacio et la Maga sont de véritables êtres errants dans la capitale française à tel point que leurs allées et venues peuvent être associées aux mouvements des clochards : « acatando itinerarios nacidos de una frase de *clochard* » (Cortázar, *Rayuela* 26). Par ailleurs, si les personnages déambulent habituellement dans les rues parisiennes, il n'en demeure pas moins qu'ils se trouvent également assez souvent dans des lieux fermés : l'appartement de Ronald et de Babs, celui de la Maga, celui de Morelli, la chambre d'hôpital où est conduit le vieil écrivain après son accident. Ces différents espaces font écho aux lieux fermés mentionnés

dans la deuxième partie du roman : l'habitation d'Horacio et Gekrepten, celui de Talita et Traveler, l'hôpital psychiatrique. Dans les deux parties, les personnages se retrouvent dans des lieux très similaires : soit des logements, soit l'hôpital. En outre, si les personnages de la section « Del lado de acá » explorent peu les rues argentines, ne peut-on pas considérer l'hôpital psychiatrique comme un immense labyrinthe à lui seul, construit comme un double opposé de la capitale française ?

De fait, l'hôpital se compose de différents étages : il s'agit donc d'un espace vertical contrairement à Paris qui dispose d'une géographie plutôt horizontale dans le roman. Cependant, chaque étage s'organise autour de plusieurs couloirs et d'un certain nombre de chambres, toutes numérotées. Cet agencement spatial rappelle l'entremêlement des rues parisiennes qui, elles-mêmes, contiennent des habitations également numérotées. Finalement, l'on peut penser que Buenos Aires serait un reflet déformé de la capitale française : Horacio passe d'un espace horizontal à un espace vertical. Ce constat est à mettre en lien avec la quête spirituelle du protagoniste. Après avoir vécu un certain nombre d'échecs à Paris, Horacio ne tente-t-il pas d'aborder l'espace argentin d'une nouvelle manière en prenant de la hauteur ? C'est finalement lorsqu'il se trouve au deuxième étage de l'hôpital et qu'il contemple ses amis, qui se trouvent dans la cour, qu'une ébauche d'illumination vient à lui : « Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándole desde la rayuela [...], diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce [...]. » (Cortázar, *Rayuela* 284-285) Le passage de l'horizontalité à la verticalité modifie donc le rapport entre le personnage et l'espace dans lequel il évolue. Dans le premier cas de figure, Horacio est confronté à un espace plus concret, plus proche d'une réalité géographique et donc d'un labyrinthe au sens physique du terme. En revanche, dans la seconde situation, l'espace devient plus abstrait et se change avant tout en une représentation symbolique de la quête intime du personnage. Cette dualité rappelle la situation ambiguë de la marelle qui est à la fois un quadrillage de l'espace et une possibilité de le transcender et de s'élever spirituellement. Cette appréhension nouvelle de l'espace rappelle le passage de *On the Road* à *The Dharma Bums* chez Kerouac : dans le premier roman, les personnages, sans cesse sur la route, se meuvent dans un espace horizontal tandis que dans le second texte, l'action principale réside dans l'ascension du pic Matterhorn, puis dans le séjour de Ray Smith au Pic de la Désolation.

Finalement, dans le roman cortazarien, si Horacio ne sort jamais vraiment de son labyrinthe, c'est parce qu'il oublie la conception rhizomique de l'espace. Il s'enferme donc dans une

conception occidentale du labyrinthe alors même que c'est ce qu'il cherche à fuir. Le lecteur comprend d'ailleurs ce paradoxe dans le chapitre 48 du roman où le narrateur relate l'une des passions du protagoniste : « Pero otras veces Oliveira encontraba cierta paz en las ocupaciones manuales, como enderezar clavos o deshacer un hilo sisal para construir con sus fibras un delicado laberinto que pegaba contra la pantalla de la lámpara y que Gekrepten calificaba de elegante. » (Cortázar, *Rayuela* 238) En plus d'évoluer dans des espaces labyrinthiques, Horacio crée son propre labyrinthe miniature, comme un reflet de son existence. Toutefois, ce qu'il convient de noter ici, c'est l'usage du singulier : le protagoniste fabrique un seul dédale, ce qui répond à la conception classique du labyrinthe. Somme toute, Horacio semble prisonnier de sa propre conception de l'espace : « Never physically handicaped, his characters are always prisoners of their mental machinations, not their bodies. »¹³¹ (Stavans 293) La pensée et la raison d'Horacio demeurent profondément ancrées dans la tradition occidentale : le personnage est alors son propre labyrinthe. Chez Kerouac, un autre problème se pose : les protagonistes cherchent à fuir l'espace ce qui se traduit par des mouvements permanents qui ne conduisent nulle part : « hopping freights or hitchhiking or hiking in woods ». ¹³² (Kerouac, *The Dharma Bums* 14) Mais dans les deux romans, les agitations physiques sont à mettre en lien avec la crise existentielle des narrateurs.

2) *Vagabondage métaphysique : le labyrinthe de l'intime*

Dans *Rayuela*, tout comme dans les livres de Kerouac l'on constate un double niveau du labyrinthe : une dimension géographique *stricto sensu* et une dimension intérieure, propre aux protagonistes. Il y a donc une sorte de mise en abîme, un jeu de miroir entre l'espace extérieur et l'espace intérieur des personnages. Et si les protagonistes sont entourés de divers individus, il n'en demeure pas moins qu'ils sont seuls face à leur labyrinthe intime. À partir de ces considérations, l'on comprend que l'espace labyrinthique physique devient aussi une métaphore de l'exploration de l'être. Dans son ouvrage *Le livre des labyrinthes*, Paolo Santarcangeli explique :

Entrer dans le labyrinthe, c'est se placer dans une solitude volontaire : c'est accepter les détours et les riveurs ignorés du hasard, c'est tenter de trouver la solution en refusant toute aide qui ne serait pas celle de son propre esprit : en effet, quand bien même nous nous trouverions dans l'heureuse situation de tenir

¹³¹ « Jamais physiquement handicapés, ses personnages sont toujours prisonniers de leurs machinations mentales, et non pas de leurs corps. » [Traduction libre]

¹³² « errances dans les bois ou le long des routes, voyages dans des trains de marchandises ou en auto-stop. » [Traduction de Marc Saporta]

entre nos doigts un fil conducteur, nous le devrions encore, en dernière analyse, à nous-même. (Santarcangeli 398)

Dans les trois romans qui occupent cette étude, les personnages doivent se dépouiller de tout artifice pour retrouver l'essence de leur être. Et si Horacio, Sal et Ray semblent avant tout à la recherche de l'Autre (la Maga pour le premier, Dean pour le second, Japhy pour le dernier) ces rencontres ne peuvent avoir lieu que dans un second temps. Ils doivent, d'abord, se retrouver eux-mêmes. C'est d'ailleurs peut-être en cela que réside tout le paradoxe de *Rayuela* et de *On the Road* : Horacio et Sal n'ont probablement pas compris qu'avant de pouvoir tisser des liens avec autrui, il faut être en mesure de se comprendre et redonner, soi-même, un sens à l'existence. Cette réflexion, absente de leur part ou mal appliquée, permettrait d'expliquer plusieurs de leurs échecs. Dans *The Dharma Bums*, en revanche, le contact entre Ray et la nature est à l'origine d'une véritable illumination, ce qui lui permet de partager des moments forts avec Japhy. Dans ce texte, Kerouac laisse une place prépondérante au silence et aux bruits naturels, ce qui contraste avec le rythme de vie effréné des personnages de *On the Road*.

Le labyrinthe a donc une double symbolique dans les trois ouvrages : il représente, d'une part, la réalité contemporaine (on l'a vu précédemment) et, d'autre part, la crise existentielle des personnages. Horacio, Sal et Ray se retrouvent dans une société qu'ils rejettent, celui d'un monde occidental dont le système économique repose sur le capitalisme. Ils perçoivent ce monde comme malsain et désordonné, sans issue, ce qui a des conséquences directes sur leur état mental. Cette situation permet d'expliquer, en partie, leur sensation de solitude : ils ne se sentent pas à leur place et ont des aspirations très différentes de celles prônées par la société moderne. Face à l'espace labyrinthique dont ils sont prisonniers dans les romans, ils sont obligés de se mettre à nu et de se confronter à eux-mêmes pour tenter de redonner un sens à leur existence et ébaucher un plan de sortie de la crise. Le labyrinthe, dans *Rayuela* tout comme dans *On the Road* et *The Dharma Bums*, passe d'une dimension physique, géographique, étudiée précédemment, à une dimension métaphysique. L'intimité des personnages se superpose, ou reflète, la réalité extérieure. Nous nous demanderons donc en quoi le labyrinthe intérieur des protagonistes traduit l'espace géographique, c'est-à-dire le monde concret, dans lequel ils sont contraints d'évoluer.

Wendy Faris avait déjà perçu l'association entre le labyrinthe et le miroir de l'âme chez Cortázar en affirmant : « He also investigates the labyrinth's conceptual similarity to a mirror,

thus confirming its power as an image of self-exploration [...]. »¹³³ (Faris 145) Si cette remarque semble juste, elle mérite toutefois d'être développée. Le labyrinthe, comme espace de la recherche par excellence, est conçu de telle manière dans *Rayuela* et les ouvrages de Kerouac qu'il n'est pas seulement une exploration spatiale mais bien une exploration de l'être. Il matérialise la quête spirituelle des protagonistes : l'espace physique ne proposant pas d'issue aux personnages, peut-être doivent-ils trouver une solution à travers l'exploration du soi. Ce phénomène littéraire serait d'après Catherine d'Humières, qui s'appuie sur Roger-Michel Allemand, propre au début de la seconde moitié du XX^e siècle qui voit :

émerger des écrivains désireux de travailler sur la structure de l'œuvre autant que sur son contenu, sans privilégier l'un par rapport à l'autre. [...] On comprend alors pourquoi le texte prend l'allure d'un labyrinthe : il ne suit plus un axe directeur mais dévie, au contraire, vers de multiples chemins de traverse, dans lesquels le lecteur s'égare autant que le personnage [...]. (d'Humières 135)

Si la critique applique cette remarque avant tout aux écrivains français du nouveau roman, elle semble également appropriée pour les romans de notre étude.

Nous avons vu dans le premier chapitre de cette section¹³⁴ que la forme de *Rayuela* et celle du roman kerouacien peuvent être qualifiées de labyrinthiques : le premier au travers de la lecture intercalée, le second au travers de longues phrases qui se voudraient être une sorte de transcription du *stream of consciousness*. Mais le concept de labyrinthe ne touche pas seulement la forme des romans, le fond en est également très affecté : Horacio Oliveira, Sal Paradise et, bien que cela soit à un degré différent, Ray Smith, traversent tous trois une crise existentielle aiguë. Les moments de solitude les plus emblématiques sont probablement représentés par les passages d'introspection des protagonistes. L'introspection, en tant qu'observation des états de conscience, est un moment singulier pour le personnage qui se retrouve seul face à lui-même, seul face à son labyrinthe intime. C'est ainsi que les entremêlements de pensées, d'idées, d'états psychiques, symbolisent un immense labyrinthe métaphysique. Afin de ne pas se disperser, nous nous focaliserons plus particulièrement sur quelques exemples de monologues intérieurs rapportés¹³⁵. (Cohn 26)

¹³³ « Il a également étudié la similarité conceptuelle entre labyrinthe et miroir, confirmant ainsi son pouvoir en tant qu'image d'exploration de soi [...]. » [Traduction libre]

¹³⁴ Consulter les pages 145-152.

¹³⁵ L'on peut toutefois signaler que les évocations de rêves sont aussi des moments privilégiés pour saisir l'intériorité des personnages aussi bien dans *Rayuela* que dans *On the Road*.

Dans certains chapitres¹³⁶ du roman cortazarien, le lecteur est invité à revivre le passé d'Horacio au rythme des souvenirs, souvent désordonnés, qui lui reviennent. Le recours à la première personne indique une fusion entre la voix narrative et la voix du personnage, ce qui n'est pas toujours le cas¹³⁷. Si peu d'indices sont laissés dans la narration, un regard affûté nous permet d'affirmer que certains passages du roman latino-américain sont en fait issus d'une rétrospection de la part d'Horacio Oliveira. Les premières lignes du chapitre d'ouverture abondent en ce sens : l'usage du conditionnel à plusieurs reprises¹³⁸ peut être interprété comme le récit de faits irréels dans le présent. En effet, au moment où les faits sont racontés, Horacio sait qu'il ne pourra plus voir la Maga qui a disparu et s'est probablement suicidée¹³⁹. S'ensuit un long passage alternant imparfait et passé simple, deux temps verbaux propres au passé : le premier pouvant renvoyer à une action passée dont ni le début ni la fin ne sont précisés (Gerboin et Leroy 199) tandis que le second exprime une action achevée située dans une période de temps révolue. (Gerboin et Leroy 200) D'autres commentaires du narrateur autodiégétique suggèrent que ce chapitre serait en fait le récit de lointains souvenirs :

¿Qué venía yo a hacer al Pont des Arts? Me parece que ese jueves de diciembre tenía pensado cruzar a la orilla derecha y beber vino en el cafecito de la rue des Lombards donde madame Léonie me mira la palma de la mano y me anuncia viajes y sorpresas. Nunca te llevé a que madame Léonie te mirara la palma de la mano, a lo mejor tuve miedo de que leyera en tu mano alguna verdad sobre mí, porque fuiste siempre un espejo terrible [...]. (Cortázar, *Rayuela* 12)

Cet extrait est assez emblématique de l'ambiguïté narrative semée au fil des pages. De fait, aux côtés des temps du passé se mêle le présent de l'indicatif. Dans cet auto-récit, Cortázar semble avoir recours à ce que Cohn nomme « dissonance » et qui se caractérise par un « narrateur lucide qui fait retour sur son moi passé, un moi plongé dans l'ignorance, dans la confusion, dans l'illusion ». (Cohn 170) L'on constate effectivement un effet de distance¹⁴⁰ entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action » pour reprendre les termes de Cohn. En outre, si l'expression temporelle « ese jueves de diciembre » se rapporte avec certitude à un passé révolu, aucune indication précise ne nous permet d'élucider l'usage du présent de l'indicatif. Il s'agit

¹³⁶ L'on songe notamment aux chapitres suivants : 1, 2, 8, 21, 33, 34, 67, 73, 78, 83, 84, 87, 93, 125, 132, 138, 144.

¹³⁷ Dans *Rayuela*, contrairement à *On the Road* et *The Dharma Bums*, la voix narrative est fluctuante et passe de la première personne à la troisième personne sans prévenir le lecteur au préalable, à l'exception du chapitre 33. L'usage de la troisième personne est d'ailleurs dominant dans le roman argentin.

¹³⁸ « Encontraría », « estaría », « acordarías »... (Cortázar, *Rayuela* 11)

¹³⁹ C'est ainsi que l'on peut interpréter la phrase suivante : « Pero ella no estaría ahora en el puente. » (Cortázar, *Rayuela* 11)

¹⁴⁰ Cette distance, le narrateur en a parfaitement conscience comme on le voit dans le chapitre 132 : « [...] y mientras revuelve el café en la tacita que va de boca en boca por el filo de los días, puede desapeadamente intentar la revisión y el balance, igualmente alejado del yo que entró hace una hora en el café y del yo que saldrá dentro de otra hora. Autotestigo y autojuez, autobiógrafo irónico entre dos cigarrillos. » (Cortázar, *Rayuela* 420)

probablement d'une narration intercalée si l'on se base sur la typologie établie par Vincent Jouve : « La narration intercalée se situe entre les moments de l'action. Mixte de passé et de présent, on la rencontre essentiellement dans le journal intime [...]. » (Jouve 56) S'appuyer sur ce concept permet d'établir le postulat suivant : Horacio, au moment où il raconte les faits, se trouverait dans le café d'autrefois en compagnie de madame Léonie, à moins qu'il s'agisse du moment où il se souvient des prédictions de la voyante ? Nonobstant, il convient de signaler que la dissonance, bien qu'elle soit prédominante, n'est pas la seule technique de rétrospection employée par Cortázar. Dans les chapitres 73 ou 83, par exemple, il semble ardu de percevoir un décalage entre un « moi narrateur » et un « moi de l'action » : une fusion s'opère. Ce procédé est nommé « consonance » par Cohn qui précise : « il y a aussi des narrateurs qui s'identifient étroitement avec leur propre passé, ne faisant preuve d'aucune espèce de supériorité dans l'interprétation, manifestant ainsi un accord presque total entre les deux subjectivités [...]. » (Cohn 168).

Si l'on revient sur l'extrait du chapitre 1, le parallélisme « madame Léonie me miraba la palma de la mano » / « madame Léonie te miraba la palma de la mano » insiste sur deux éléments majeurs : la différence entre le « je » et le « tu » et la distinction entre le présent et le passé. Ces variations ont en réalité des liens étroits : le « je » appartient au présent tandis que le « tu » semble incomber au passé. D'autres extraits abondent dans le sens de cette dialectique temporelle. Le second paragraphe du chapitre 2 renvoie à une période lointaine comme le souligne le recours à l'expression « en ese entonces no hablábamos de Rocamadour ». (Cortázar, *Rayuela* 17) Se construit donc un véritable décalage entre le temps de l'histoire (le passé des personnages) et le temps du récit (le temps mis à raconter par le narrateur), ce qui crée une sensation de confusion comme un reflet du labyrinthe intérieur d'Horacio. L'idée de confusion mentale est également perceptible à travers la dimension temporelle du roman dans son ensemble. Milagros Ezquerro a en effet relevé que la France et l'Argentine, appartenant à des hémisphères opposés, il est chronologiquement impossible que la première partie se déroule pendant la partie la plus froide de l'hiver à Paris et la seconde durant la période la plus chaude de l'été à Buenos Aires : « Ya que Francia y Argentina se hallan situadas en hemisferios opuestos, el invierno francés y el verano argentino son simultáneos. » (Ezquerro 618) Cette contradiction renvoie, pour la critique, aux figures symboliques suivantes : la marelle, le labyrinthe, l'Yggdrasil, le mandala (Ezquerro 618). Nous pouvons aller plus loin en émettant l'hypothèse suivante : cette confusion temporelle ne serait-elle pas un reflet de la confusion mentale du personnage, de sa difficulté à distinguer ce qui appartient au passé et ce qui appartient au présent, ce qui s'est passé en France et ce qui s'est passé en Argentine ?

Le labyrinthe intérieur du protagoniste se traduit également dans le chapitre 1 par des phrases longues, des accumulations, des énumérations, sans véritables liens logiques entre elles. Il s'agit d'une technique classique pour transcrire le monologue intérieur qui « est supposé être spontané, dépourvu d'articulation logique, fondé sur l'association ». (Cohn 27) Ces commentaires sont d'autant plus vrais que les premières lignes de ce chapitre se répètent dans le chapitre 21, lequel correspond, lui aussi, à un monologue intérieur : les souvenirs du narrateur-personnage connaissent toutefois des variations. Si dans le premier chapitre, l'évocation des rencontres avec la Maga sur le Pont des Arts débouche sur une description de l'être aimé, dans le chapitre 21 elle conduit à la remembrance d'autres lieux, à savoir le « Faubourg St. Denis » et le « canal Saint-Martin » (Cortázar, *Rayuela* 86). Cette fluctuation entre les deux extraits qui, initialement, retracent le même souvenir (la vision de la Maga sur le Pont des Arts) souligne le processus créatif de la reconstruction du passé, lequel peut être modifié, subir un ajout ou une suppression, voire être réinterprété, ce qui illustre parfaitement l'idée de labyrinthe intime. Horacio lui-même, en tant que narrateur-personnage, confie au début du chapitre 138 : « A la Maga y a mí nos ocurre a veces profanar nuestros recuerdos. » (Cortázar, *Rayuela* 435) En outre, l'entremêlement de diverses anecdotes (le parapluie, le morceau de sucre) aux souvenirs d'Horacio dans le premier chapitre par exemple renforce la sensation de spontanéité désordonnée : l'exploration de l'être passe par des bousculements de pensées qui font fi de toute chronologie et de toute logique. Les deux anecdotes du texte n'apportent pas d'informations cruciales au lecteur mais accordent une certaine authenticité au monologue intérieur.

La section qui clôture le second chapitre nous donne une autre clé de lecture fondamentale :

No quiero escribir sobre Rocamadour, por lo menos hoy, necesitaría tanto acercarme a mí mismo, dejar caer todo eso que me separa del centro. Acabo siempre aludiendo al centro sin la menor garantía de saber lo que digo, cedo a la trampa fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales: Eje, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea. Incluso esta existencia que a veces procuro describir, este París donde me muevo como una hoja seca, no serían visibles si detrás no latiera la ansiedad axial, el reencuentro con el fuste. [...] Abrazado a la Maga, esa concreción de nebulosa, pienso que tanto sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan como escribir la novela que nunca escribiré o defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos. (Cortázar, *Rayuela* 20)

En lisant cet extrait avec le recul nécessaire, plusieurs éléments attirent l'attention. Tout d'abord, l'on comprend qu'au moment où la voix narrative écrit, elle n'a pas encore parcouru le cheminement nécessaire à la résolution de la crise existentielle. Mais, une fois de plus, le narrateur formule le paradoxe qui occupera l'ensemble du roman : celui du recours

systematique à la géométrie¹⁴¹ (comprendre les préceptes occidentaux au sens large), système qui ne permet pas à Horacio d'accéder à un niveau d'abstraction supérieur. Il faut d'ailleurs souligner l'emploi du terme « trampa » qui introduit le thème de l'illusion et que l'on peut mettre en lien avec la référence à Omphale qui renvoie au motif du « monde à l'envers ». (Dasen 265) Horacio veut dépasser la raison occidentale mais n'en est pas capable puisque les seuls instruments mis à sa disposition sont justement la pensée et le langage occidentaux. Ce paradoxe apparaît comme une mise en abîme des revendications de l'écrivain lui-même : Cortázar cherche à créer un roman qui romprait avec les formes classiques et qui proposerait une approche nouvelle du langage. Mais cette tentative apparaît comme vaine puisque les seuls outils qu'il peut utiliser sont justement les mots.

Dans l'extrait précédent, deux autres éléments interpellent : « a veces procuro describir » et « escribir la novela que nunca escribiré ». Ces expressions renvoient toutes deux au domaine du métalittéraire : le narrateur-personnage se fond peu à peu en une figure d'écrivain. En effet, si Horacio décrit Paris et tente de l'écrire, il s'agit d'une mise en abîme du travail de Cortázar. Par ailleurs, l'antithèse « escribir la novela que nunca escribiré » pose la question de la voix narrative : qui est-elle ? que nous raconte-t-elle ? quand ? comment ? Finalement, le lecteur peut imaginer que le livre qu'il est en train de lire serait peut-être écrit, dans la fiction, par Horacio Oliveira, l'ouvrage serait alors une sorte de transcription de carnets intimes du narrateur-personnage en alternance avec des passages narratifs qui pourraient être interprétés comme une autofiction à laquelle il aurait recours pour romancer sa vie. Mais la domination de la troisième personne du singulier dans la narration laisse cette hypothèse en suspens. Néanmoins, la mise en abîme du travail de l'écrivain fait écho au roman de Kerouac puisque l'on y trouve, là aussi, un narrateur-personnage écrivain, construit comme un double de l'auteur. Dès les premières pages, Sal Paradise affirme en effet : « I was a writer »¹⁴² (Kerouac, *On the Road* 9) ou encore « I was a young writer »¹⁴³ (Kerouac, *On the Road* 10). De même, Ray, dans *The Dharma Bums*, rapporte : « Alvah and I were quietly sipping tea and reading poems or typing poems at the typewriter »¹⁴⁴. (Kerouac, *The Dharma Bums* 26) La différence majeure entre les textes est la perception des personnages sur leur travail d'écriture : le protagoniste cortazarien se voit plutôt comme un écrivain raté ce qui n'est pas vraiment le cas chez Kerouac

¹⁴¹ Nous avons déjà évoqué cette problématique dans l'approche qu'a Horacio du labyrinthe, à savoir une forme géométrique finie, construite autour d'un centre et non une structure rhizomique comme cela semble être plutôt le cas dans *Rayuela*.

¹⁴² « j'étais un écrivain » [Traduction de Jacques Houbart]

¹⁴³ « J'étais un jeune écrivain » [Traduction de Jacques Houbart]

¹⁴⁴ « Alvah and moi étions en train de savourer paisiblement une tasse de thé et de lire des poèmes, ou de taper des poèmes à la machine à écrire » [Traduction libre]

d'autant plus que *On the Road* peut être considéré comme une autofiction de l'écrivain ce qui n'est pas du tout établi pour le roman argentin. Pourtant, un point commun essentiel est à relever entre les œuvres : le roman cortazarien correspond au récit de la vie et des pensées d'Horacio Oliveira, les romans kerouaciens rapportent celui de Sal Paradise pour *On the Road*, de Ray Smith pour *The Dharma Bums*. Ce constat permet d'expliquer l'état de solitude des personnages qui se confrontent, seuls, à eux-mêmes, seuls à leurs démons et ce malgré la présence d'une multitude d'individus qui ne leur permet pas de transcender la crise existentielle contre laquelle ils luttent.

Si l'on se penche de manière plus précise sur *On the Road* et *The Dharma Bums*, l'on constate que Kerouac utilise aussi ponctuellement la narration intercalée même si ce procédé est beaucoup moins récurrent que dans *Rayuela*. Chez Kerouac, l'usage de la première personne du singulier est systématique ce qui donne la sensation que l'ensemble des œuvres serait une longue rétrospection des narrateurs, Sal Paradise et Ray Smith, puisqu'ils racontent tout un pan de leur vie. Au sein de ces rétrospections, Kerouac alterne les techniques entre dissonance et consonance. Pour ne citer que deux exemples, les premières lignes de *On the Road* correspondent plutôt à la première technique : « With the coming of Dean Moriarty began the part of my life you could call my life on the road. Before that I'd often dreamed of going West to see the country, always vaguely planning and never taking off. »¹⁴⁵ (Kerouac, *On the Road* 3) Parmi ces quelques lignes, une certaine distance entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action » est perceptible. La voix narrative porte un regard critique sur son « moi » passé en soulignant par exemple son manque d'initiative pour réaliser concrètement des projets. En outre, la dénomination « life on the road » pour désigner une partie de sa vie ne peut avoir lieu qu'*a posteriori* : au moment de la rencontre avec Dean, Sal ne pouvait pas anticiper qu'il passerait de nombreuses années sur la route.

Toutefois, Kerouac a également recours à la technique de la consonance. Le « moi narrateur » se superpose alors au « moi de l'action ». À titre d'exemple, l'on peut s'appuyer sur un extrait du chapitre 6 de la quatrième partie qui correspond au voyage au Mexique de Sal et de Dean. Tandis que les personnages croulent sous la chaleur du Tropique du Cancer, la nuit s'empare de l'espace :

¹⁴⁵ « Avec l'arrivée de Dean Moriarty commença le chapitre de ma vie qu'on pourrait baptiser "ma vie sur la route". Auparavant j'avais souvent rêvé d'aller dans l'Ouest pour voir le pays, formant toujours de vagues projets que je n'exécutais jamais. » [Traduction de Jacques Houbart]

The whole town had instantly gone to bed; the only noise now was barking dogs. How could I ever sleep? Thousands of mosquitoes had already bitten all of us on chest and arms and ankles. Then a bright idea came to me: I jumped up on the steel roof of the car and stretched out flat on my back. Still there was no breeze, but the steel had an element of coolness in it and dried my back of sweat, clotting up thousands of dead bugs into cakes on my skin, and I realized the jungle takes you over and you become it. Lying on the top of the car with my face to the black sky was like lying in a closed trunk on a summer night. For the first time in my life the weather was not something that touched me, that caressed me, froze or sweated me, but became me. The atmosphere and I became the same.¹⁴⁶ (Kerouac, *On the Road* 268)

Dans cet extrait, le narrateur « s'abstient d'intervenir dans son récit », s'identifie « avec ses avatars antérieurs et renonce à tout privilège cognitif. » (Cohn 179) Au vocabulaire psychologique (« idea », « I realized »), s'ajoutent des enchaînements inconvenants (de la réflexion sur le sommeil, l'on passe des piqures de moustiques au toit de la voiture...) qui reflètent la vie intérieure du narrateur-personnage. Ici, le « moi narrateur » « s'abstenant de toute analyse et de toute généralisation, il se borne à enregistrer les événements de la vie intérieure [...] » (Cohn 180) Les expressions adverbiales de temps (« instantly », « then », « for the first time in my life ») quant à elles, marquent les différentes étapes de la subjectivité de Sal Paradise : le questionnement, la tentative de résolution du problème, l'illumination. Par ailleurs, il faut souligner que le recours au présent de l'indicatif (« takes », « become ») ne renvoie pas au présent du « moi narrateur » écrivant mais à un présent « historique » qui fait référence au même passé que le prétérit utilisé par ailleurs. Le moment de la prise de conscience du narrateur au sujet de la fusion entre son environnement et lui-même correspond au point culminant de la consonance dans l'extrait : la voix narrative évoque le passé comme s'il était présent, peu importe le temps grammatical utilisé.

En plus de nous offrir une subjectivité du narrateur-personnage, cet extrait illustre l'idée de labyrinthe et de fusion entre espace et intimité psychique. En effet, l'environnement dans lequel se trouve Sal est ici une « jungle ». Il est intéressant de remarquer que ce mot a une double signification en anglais. D'une part, elle correspond à « un espace dense avec des plantes et arbres tropicaux » et d'autre part à « une situation confuse, parfois effrayante » (Cambridge Dictionary) L'on retrouve bien dans ce terme une certaine complémentarité entre un espace physique et une dimension plus psychologique. Si l'on suit cette logique, cela signifierait que, dans le roman de Kerouac, les lieux auraient un impact sur l'intimité psychique des

¹⁴⁶ « D'un seul coup, toute la ville s'était mise au lit ; on n'entendait maintenant que les aboiements des chiens. Comment donc dormir ? Des milliers de moustiques nous avaient déjà piqué la poitrine et les bras et les chevilles. Alors me vint une idée lumineuse : je bondis sur le toit d'acier de la bagnole et m'étendis à plat sur le dos. Là non plus, il n'y avait pas de brise mais l'acier recelait quelque peu de fraîcheur et drainait la sueur de mon dos, caillait sur ma peau des milliers d'insectes en bouillie, et je compris que la jungle s'empare de l'homme et qu'il devient jungle lui-même. Être couché sur le toit de l'auto avec le visage tourné vers le ciel noir, cela revenait à être couché dans une malle fermée par une nuit d'été. Pour la première fois de ma vie, la température n'était plus ce qui m'effleurait, me caressait, me réfrigérait ou me mettait en sueur, elle devenait ma propre chair. Je ne faisais plus qu'un avec l'atmosphère. » [Traduction de Jacques Houbart]

personnages. C'est ainsi que, parcourant des routes labyrinthiques, Sal Paradise ne peut qu'être, lui aussi, confus. Dans le cas du passage qui se passe au Mexique, le narrateur devient littéralement l'espace qui l'entoure, il est dominé par lui. Cette jungle qui s'empare de Sal et le dépouille de son corps pourrait faire écho à sa quête d'identité : que fait-il d'autre tout au long de ses voyages si ce n'est se chercher ? À ce propos, il semble intéressant de citer Lars Erik Larson qui affirme : « Thus Kerouac idealizes the road not for its destinations but as an unpressured space for contemplation and memory. »¹⁴⁷ (Larson 39) Si cette remarque semble juste, elle peut toutefois être nuancée : dans ses romans, Kerouac, certes, idéalise la route mais il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'un espace labyrinthique, tout comme l'est la ville. Au sujet, du labyrinthe urbain, Christina Komi soutient : « La question d'une ville incompréhensible, scindée, devient alors aussi une question d'une identité incertaine qui mène parfois à la recherche angoissée et dramatique d'une vérité, parfois au jeu et à la farce, et quelquefois à la résignation passive devant le rien. » (Komi Kallinikos 240) C'est probablement plutôt la nature, plus que la route, qui est propice à la contemplation dans *On the Road* et, plus encore, dans *The Dharma Bums*.

Un peu plus en avant de l'extrait précédent, une remarque de Dean abonde dans le sens d'un espace qui aurait un impact direct sur les personnages. Continuant leur route vers Mexico, ils tombent sur une hutte devant laquelle attendait une jeune Amérindienne. À sa vue, Dean clame « “What that must do to their souls! How different they must be in their private concerns and evaluations and wishes!” »¹⁴⁸ (Kerouac, *On the Road* 271) Les personnages habitant dans des milieux naturels dégageraient donc une certaine pureté de corps et d'esprit ce qui ne serait pas le cas des citadins qui, à cause du rythme effréné et du brouhaha de la ville, seraient condamnés à errer dans un grand labyrinthe moderne aussi nommé « industrial jungle »¹⁴⁹ (Kerouac, *The Dharma Bums* 101), ce qui se confirme ensuite par une vision de Sal :

In the fall I myself started back home from Mexico City and one night just over Laredo border in Dilley, Texas, I was standing on the hot road underneath an arc-lamp with the summer mothssmashing into it when I heard the sound of footsteps from the darkness beyond, and lo, a tall old man with flowing white hair came clomping by with a pack on his back, and when he saw me as he passed, he said, “Go moan for man,” and clomped on back to his dark. Did this mean that I should at last go on my pilgrimage on foot on the dark roads around America? I struggled and hurried to New York [...].¹⁵⁰ (Kerouac, *On the Road* 277)

¹⁴⁷ « Ainsi Kerouac idéalise la route non pas pour ses destinations mais en tant qu'espace illimité pour la contemplation et la mémoire. » [Traduction libre]

¹⁴⁸ « “Que de conséquences pour leurs âmes ! Comme ils doivent être différents de nous dans ce qui les intéresse, par leurs valeurs et leurs désirs !” » [Traduction de Jacques Houbart]

¹⁴⁹ « jungle industrielle » [Traduction de Marc Saporta]

¹⁵⁰ « À l'automne, je quittai moi-même Mexico pour rentrer chez moi et, une nuit, juste au-delà du poste frontière de Laredo, à Dilley, dans le Texas, j'étais planté sur la route chaude au-dessous d'une lampe à arc où s'écrasaient les papillons quand j'entendis un bruit de pas au loin dans l'obscurité et voilà qu'un vieillard, avec des cheveux

Paradoxalement, si le vieil homme aux cheveux blancs pouvait s'apparenter à une figure de sagesse (il rappelle d'ailleurs la vision du cheval blanc qu'a Sal lorsqu'il passe la nuit dans la jungle) et si ses paroles devaient être la clé du labyrinthe¹⁵¹, le narrateur se retranche sur ce qu'il connaît c'est-à-dire sur le rythme frénétique de la ville comme le suggère l'emploi du verbe « hurried » et son retour à New York. Sal n'a pas été en mesure de recevoir l'illumination.

La fusion entre espace concret et espace de l'intime se produit aussi chez Horacio Oliveira dans *Rayuela*. L'on a déjà relevé que l'enchevêtrement des rues parisiennes avait pour conséquence de faire revenir nombre de souvenirs dans l'esprit d'Horacio, créant des réseaux labyrinthiques de pensées. Mais un autre exemple, plus emblématique, peut être analysé : celui de l'impact de l'hôpital psychiatrique sur l'espace psychique du personnage. L'asile se présente en effet d'emblée comme un espace labyrinthique :

La gran tratativa ocurría en una sala del primer piso, con dos ventanas que daban al patio-jardín donde se paseaban los enfermos y se veía subir y bajar un chorrito de agua en una fuente de porlan. Para llegar hasta la sala, Talita y Traveler habían tenido que recorrer varios pasillos y habitaciones de la planta baja [...]. (Cortázar, *Rayuela* 245)

Dans cet extrait, plusieurs éléments se répondent et s'opposent (« subir » et « bajar », « primer piso » et « planta baja »), créant ainsi une sensation de désordre et d'un réseau confus. Pour atteindre le premier étage, Talita et Traveler doivent parcourir un véritable labyrinthe qui se compose de couloirs et de chambres, rien qu'au rez-de-chaussée. L'idée de dédale interminable est accentuée par l'usage de l'adjectif « varios » qui renvoie à une certaine indétermination et à l'idée d'égarement.

Plus en avant, une remarque d'Horacio appuie la notion de labyrinthe : « De un par de frases del documento había inferido que la clínica se componía de planta baja y cuatro pisos, más un pabellón en el fondo del patio-jardín. Lo mejor sería darse una vuelta por el patio-jardín, si encontraba el camino [...]. » (Cortázar, *Rayuela* 245-246) La décomposition spatiale de

blancs qui lui tombaient dans le cou, passa en raclant les pieds avec un paquet sur le dos et, me voyant sur son chemin, il dit : “Cherche l'homme en gémissant”, et il retourna en raclant les pieds à son obscurité. Est-ce que ceci signifiait que je devais, pour finir, continuer à pied mon pèlerinage sur les routes ténébreuses d'Amérique ? Luttant contre la tentation, je rentrai en vitesse à New York [...]. » [Traduction de Jacques Houbard]

¹⁵¹ Dans cet extrait, plusieurs éléments rappellent la notion de labyrinthe. Le terme « pèlerinage » renvoie à la dimension religieuse du labyrinthe qui s'apparente à une « représentation analogique et symbolique des pèlerinages ». (Aucher, *Le labyrinthe au Coeur de l'Homme et inversement* 40) De même, l'idée de « gémissement » et donc de route longue et difficile peut faire écho aux labyrinthes que l'on retrouvait, à l'époque médiévale, dans les églises et cathédrales. Les pénitents étaient invités à parcourir le labyrinthe à genoux ce qui symbolisait le chemin ardu menant à Dieu : « Selon la vision théologique médiévale, l'image du labyrinthe représente l'âme qui se perd dans les pièges du péché et demeure emprisonnée en enfer. Ou bien, elle est représentée alors qu'elle est appelée à affronter un cheminement tortueux qui, en guise de pèlerinage, prévoit des épreuves difficiles avant d'atteindre le centre, le salut. » (Lovito 348)

l'hôpital suggère qu'il s'agit d'un établissement relativement grand, donc constitué d'une multitude de couloirs et de salles ce qui peut rappeler le schéma d'un labyrinthe. En outre, l'hypothèse « si encontraba el camino » laisse entendre qu'il est possible de se perdre. Là encore, l'on peut songer à la notion d'espace labyrinthique.

Au-delà du milieu dans lequel Horacio est amené à travailler, la présence des patients, tous atteints de pathologies psychiatriques, a son importance. En plus d'évoluer dans un espace labyrinthique, le protagoniste côtoie des malades : il est possible d'envisager que ces deux paramètres puissent avoir un effet direct sur Horacio. Ainsi, le chapitre 56 s'apparenterait au paroxysme de la fusion entre espace concret et espace psychique. La fréquentation quotidienne de l'hôpital et des aliénés qui l'occupent conduisent Horacio à la folie. Il confond progressivement fiction et réalité, passé et présent, amitié et hostilité et le lecteur découvre le véritable labyrinthe intérieur du personnage. Il est d'ailleurs notable de constater que si l'espace a un impact direct sur le psychisme du protagoniste, celui-ci cherche également à l'occuper en le remplissant de ficelles : l'hôpital est conçu comme labyrinthique, ce qui finit par avoir un impact concret sur le personnage qui n'est plus en mesure d'organiser ses pensées et qui le manifeste en créant lui-même un nouveau labyrinthe à l'intérieur de l'espace labyrinthique. À travers cet enchevêtrement inextricable, l'on retrouve une nouvelle fois l'idée de rhizome : un labyrinthe débouche sur un autre, qui débouche lui-même sur un autre etc. Par ailleurs, l'on peut avancer que le choix d'utiliser des fils n'est pas anodin : il rappelle évidemment le fil d'Ariane qui est censé sauver celui qui s'aventure dans le labyrinthe. C'est ainsi que tout au long du chapitre 56, la voix narrative nous donne accès aux pensées qui se bousculent dans l'esprit d'Horacio : « D'architectural, le labyrinthe devient surtout métaphorique : le monde, le destin, la conscience sont contaminés et deviennent eux-mêmes labyrinthes. » (Taillade 156)

Finalement, c'est à travers les techniques narratives que Cortázar et Kerouac nous donnent accès à l'intériorité de leurs protagonistes respectifs. Dans les deux cas, les choix narratifs et leur alternance reflètent la complexité de la vie intime des personnages qui repose souvent sur les dialectiques présent/passé, moi/les autres. Il n'est d'ailleurs pas toujours aisé pour le lecteur de déterminer s'il s'agit de consonance ou de dissonance dans la narration, d'autant plus que parfois les narrateurs-personnages se parlent à eux-mêmes. Dans ce dernier cas, il est quasiment impossible pour le lecteur de savoir si ce dialogue intérieur appartient entièrement au passé ou, au contraire, s'il s'agit d'une sorte de dialogue entre le « moi » du passé et le « moi » du présent. Ce que l'on peut toutefois affirmer, c'est que la complexité de la vie intérieure d'Horacio et de

Sal se construit comme un reflet des espaces labyrinthiques dans lesquels ils évoluent. Alors comment sortir de ce labyrinthe intime ?

Les passages de monologues intérieurs, dans les deux romans, sont des moments privilégiés de solitude : les narrateurs se retrouvent avec eux-mêmes et peuvent sonder leur conscience à leur guise ce qui peut aboutir, parfois, à une illumination. À ce sujet, Clément Moisan confie que « Dans presque chacun des livres de Kerouac, il est question, à un moment ou à un autre, de retraite, de repos, de solitude, de méditation et de contemplation. » (Moisan 33) Si la solitude peut être au premier abord source d'angoisse, les personnages comprennent qu'elle est aussi une composante nécessaire à la contemplation, un prérequis du satori. Ce constat se vérifie également dans *Rayuela*, notamment dans le chapitre 56, au sein duquel Horacio éprouve un véritable sentiment de solitude. C'est en s'enfermant avec lui-même, en explorant son labyrinthe intime, puis en contemplant la marelle en contrebas que l'illumination semble l'envahir.

3) Du labyrinthe occidental au labyrinthe oriental : initiation au voyage spirituel

Chez Cortázar, tout comme chez Kerouac, nous l'avons vu, la notion de labyrinthe surgit au croisement de l'espace physique et de l'espace métaphysique. Condamnés à l'errance, aussi bien dans leur réalité environnementale qu'au sein de leur réalité intérieure, les personnages principaux se sentent prisonniers et essaient de trouver une échappatoire. Alors comment sortir de cette structure occidentale qui les oppresse ?

Pour dépasser les deux dimensions mentionnées précédemment, Cortázar et Kerouac, dans *The Dharma Bums* surtout, ont fait appel au bouddhisme tibétain, mais aussi au bouddhisme Zen qui permet de contrecarrer toute structure dualiste. Alan Watts, dans son ouvrage intitulé *Le bouddhisme zen*, insiste d'ailleurs sur ce fait : « Le Zen vise alors à nous libérer de cette structure paralysante et son point de départ, apparemment déprimant, consiste à comprendre l'absurdité qu'il y a à choisir [...]. » (Watts, *Le bouddhisme zen* 164) Le rejet des dualismes de la part d'Horacio Oliveira¹⁵² dans le roman cortazarien, le conduit vers le bouddhisme Zen qui se présente comme un moyen de les dépasser. De même, le roman *On the Road* se construit sur

¹⁵² Il suffit de citer l'extrait suivant pour comprendre le malaise d'Horacio : « todo ese abecedario de mi vida era una penosa estupidez porque se quedaba en mero movimiento dialéctico, en la elección de una inconducta en vez de una conducta, de una módica indecencia en vez de una decencia gregaria. » (Cortázar, *Rayuela* 18)

de nombreux dualismes : l'Est et l'Ouest, Sal Paradise et Dean Moriarty, le passé et l'avenir¹⁵³ pour n'en citer que quelques-uns. Si la présence du Zen n'est pas très marquée dans ce roman, elle l'est en revanche davantage dans *The Dharma Bums*, ouvrage dans lequel Ray Smith (double de Sal Paradise) expérimente l'illumination et côtoie un personnage, Japhy Ryder, qui étudie et pratique le Zen.

Cet attachement au bouddhisme de la part des deux écrivains mérite d'être brièvement contextualisé. En effet, bien que l'affection des Occidentaux pour la civilisation orientale soit déjà présente au XIX^e siècle¹⁵⁴, un regain d'intérêt survient dans les années 1960 et est souvent associé aux mouvements de contre-culture. (Obadia 25) S'il est bien sûr réducteur de restreindre l'essor du bouddhisme à ces mouvements culturels en Occident, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'un point de départ intéressant pour notre étude. En effet, la conjoncture de la seconde moitié du XX^e siècle est à l'origine, en Europe comme aux États-Unis, d'un certain tournant culturel :

Los años 60's muestran una nueva oleada de interés por las religiosidades orientales en el marco de movimientos como el de contracultura y el hipismo que caracterizan la época. Sin embargo, este fenómeno se distingue de lo ocurrido en el siglo XIX por su carácter mucho más difundido, favorecido por el desarrollo de las tecnologías de transporte y comunicación. En aquellos movimientos es evidente una búsqueda de nuevas experiencias, sensaciones, modelos de vida o formas de pensamiento, lo cual contribuye a difundir un pluralismo que valoriza las "otras culturas" y las alternativas culturales que ellas representarían, tema al que nos referiremos más adelante. (Sarrazín Martínez 69)

Ce contexte historique et social nous permet de mieux saisir pourquoi, à la même époque, des écrivains aussi différents que Kerouac et Cortázar¹⁵⁵, se sont tournés vers le bouddhisme. Alan Watts, dans son essai « Beat Zen, Square Zen, and Zen », va même jusqu'à faire mention d'un bouddhisme propre à la *Beat Generation*¹⁵⁶ (Watts, « Beat Zen, Square Zen, and Zen »). Cette

¹⁵³ « I wasn't scared; I was just somebody else, some stranger, and my whole life was a haunted life, the life of a ghost. I was half-way across America, at the dividing line between the East of my youth and the West of my future, and maybe that's why it happened right there and then, that strange red afternoon. » (Kerouac, *On the Road* 15-16) « Je n'étais pas épouvanté ; j'étais simplement quelqu'un d'autre, un étranger, et ma vie entière était une vie magique, la vie d'un spectre. J'étais à mi-chemin de la traversée de l'Amérique, sur la ligne de partage entre l'Est de ma jeunesse et l'Ouest de mon avenir, et c'est peut-être pourquoi cela m'est arrivé justement en cet endroit et à cet instant, par cet étrange après-midi rougeoyant. » [Traduction de Jacques Houbart]

¹⁵⁴ « En Europe et en Amérique, l'intérêt pour le bouddhisme était à son apogée à la charnière des XIX^e et XX^e siècles. » (Obadia 32)

¹⁵⁵ Rappelons que l'écriture de *Rayuela* correspond à ce que l'écrivain nomme l'étape métaphysique de son écriture. (Cortázar, *Clases de literatura* 16) Contrairement à Kerouac qui donnera au bouddhisme un rôle centrale dans ses écrits, le recours au bouddhisme est propre *Rayuela* dans l'œuvre de Cortázar.

Richard Matthew Keenan affirme même que Cortázar expose très clairement dans *Rayuela* le rôle que joue le Zen dans ses écrits et que dans aucun autre livre il n'a fait autant de références directes au Zen, ce qui traduirait son désir d'utiliser ses connaissances personnelles pour créer une œuvre de fiction. (Keenan 187)

¹⁵⁶ Jean Séguy insiste sur le rôle des écrivains de la *Beat Generation* dans la diffusion du bouddhisme en Occident : « Mais c'est à la *Beat Generation* et à ses maîtres américains des années 1950 et au-delà (singulièrement Allan [sic] Ginsberg – omis dans la bibliographie finale de la *Rencontre* – et Jack Kerouac) qu'il revint de populariser, dans le monde étudiant en particulier, les thèmes d'un certain bouddhisme zen déjà en début d'acculturation occidentale. » (Séguy 3)

appropriation par certains écrivains de ce mouvement littéraire¹⁵⁷, notamment Snyder et Ginsberg, se démarque par des écarts avec la culture orientale traditionnelle : Watts dénonce par exemple l'absence d'effort et de discipline de la part des écrivains états-uniens dans leur pratique. (Watts, « Beat Zen, Square Zen, and Zen » 54) Cette critique de l'adaptation du Zen aux États-Unis¹⁵⁸ au début de la seconde moitié du XX^e siècle devrait toutefois être nuancée. Kerouac ne se revendique pas bouddhiste bien qu'il en apprécie certains préceptes et il reste d'ailleurs profondément attaché au christianisme. Il en est de même pour Cortázar : seulement certains éléments du bouddhisme, en particulier du Zen, l'attirent et ce sont ces mêmes composantes que l'on retrouve dans *Rayuela*. Si nous nous penchons plus spécifiquement sur les textes : ni Sal Paradise, ni Ray Smith, ni Horacio Oliveira ne pratiquent le bouddhisme en tant que tel, de façon stricte et religieuse, bien que des références à cette culture soient parsemées au fil des pages¹⁵⁹. Il y a plutôt une réappropriation de certains dogmes bouddhistes qui cohabitent avec d'autres cultures sans entrer en confrontation avec elles. Pour les personnages en question, les différents excès¹⁶⁰ auxquels ils s'adonnent (sexe, drogue, alcool) peuvent coexister aux côtés d'une réflexion plus intime et spirituelle.

Afin d'encadrer notre propos sur le bouddhisme Zen, nous nous appuyons principalement sur les travaux de Suzuki, et de Watts qui en a permis la vulgarisation, puisqu'il s'agit des deux auteurs principaux de ce sujet dans les années 1950 et 1960 et l'on peut avancer avec certitude que Cortázar¹⁶¹ et Kerouac¹⁶² avaient connaissance de leurs travaux. Analyser l'importance du

¹⁵⁷ Jacqueline Starer souligne, dans *Les écrivains de la Beat Generation*, une sorte de scission au sein du mouvement. Elle parle en effet d'écrivains « initiés » aux religions orientales, qui sont Snyder, Ginsberg, Kerouac, Whalen et McCure, et de « non-initiés », comme Burroughs, Corso ou encore Cassady. (Starer, *Les écrivains de la Beat Generation* 204)

¹⁵⁸ Pour plus d'informations concernant l'adaptation du Zen par les membres de la *Beat Generation*, consulter le travail de Barry S. Jenkins « Jack Kerouac and the Beat Sect of American Zen Buddhism ». (Jenkins)

¹⁵⁹ À titre d'exemple, citons les mentions de Suzuki ou encore de l'ouvrage *Bardo Thödol* dans *Rayuela* et *The Dharma Bums*.

¹⁶⁰ Consulter le chapitre 3 de la PARTIE I de la thèse, pages 86-128.

¹⁶¹ Deux références explicites à Suzuki apparaissent dans *Rayuela*. La première mention est visible au chapitre 60 qui correspond à la liste de remerciements établie par Morelli. L'on peut avancer, sans trop de doute, que chacune des personnes citées ici a une certaine importance pour le personnage et, plus indirectement, pour Cortázar. La seconde apparition du terme surgit dans le chapitre 95, peu après l'expression « budismo Zen » : « Una de las notas aludía suzukianamente al lenguaje como una especie de exclamación o de grito surgido directamente de la experiencia interior. » (Cortázar, *Rayuela* 354) Là encore, c'est le personnage de Morelli qui semble s'intéresser au travail de Suzuki, ce qui peut être interprété comme une mise en abîme de l'intérêt que portait Cortázar au bouddhisme Zen. D'ailleurs, dans le manuscrit d'Austin, c'est le nom propre qui apparaît et non la forme adverbiale que l'on trouve dans la version finale du roman. L'on peut également rappeler les propos de Cortázar dans son interview avec Ernesto González Bermejo dans laquelle il explique : « habré leído una decena de libros sobre el Vedanta y textos vedánticos y habré leído algo sobre el zen y algunos ensayos complementarios. » (González Bermejo 771)

¹⁶² L'on découvre dans *The Dharma Bums* que Japhy Ryder dispose, chez lui, de l'ensemble des travaux de Suzuki. (Kerouac, *The Dharma Bums* 19) En outre, Ann Douglas nous apprend, dans l'introduction de ce même roman, que Kerouac a rencontré Suzuki en 1958, à New York. (Douglas XIV)

bouddhisme sur la vie de ces écrivains serait un projet trop vaste à mener et dépasserait le cadre de notre étude ; c'est pourquoi nous nous pencherons uniquement sur les œuvres littéraires auxquelles est dédiée cette partie de la thèse. L'objectif est avant tout de mieux saisir comment se manifestent certains éléments du bouddhisme, du point de vue littéraire et structurel, dans ces ouvrages sans entrer dans des détails trop techniques qui n'auraient pas véritablement leur place ici. Songeons plutôt à la remarque de Jorge Luis Borges : « La aprensión intelectual de la doctrina del budismo no es importante: lo esencial es una iluminación íntima, que parece corresponder al éxtasis. » (Borges et Jurado 141) Nous nous demanderons donc en quoi le bouddhisme se présente aux protagonistes comme un moyen de dépasser la culture occidentale, de dépasser leur crise existentielle ? De quelle manière le bouddhisme s'inscrit-il dans ces romans et permet-il de repenser la notion de labyrinthe ?

L'on retrouve en effet des points communs fondamentaux entre les œuvres de Cortázar et de Kerouac : la remise en cause du langage et de la raison occidentale, la traversée d'une crise existentielle profonde des protagonistes, la quête d'une liberté absolue. Ces questionnements conduisent systématiquement à la recherche d'une solution qui passerait par le bouddhisme. Des références similaires, la recherche du « satori » et la notion de mandala (que l'on pourrait qualifier de « labyrinthe oriental ») sont autant d'éléments à analyser dans chacune des œuvres qui nous occupent.

Avant de mener une analyse sur les œuvres en question, il semble fondamental de revenir sur leur paratexte et en particulier sur leur titre. En effet, il convient de rappeler que Cortázar avait initialement prévu d'intituler son roman « Mandala ». C'est ce que l'on apprend dans *Los Nuestrós* de Luis Harss :

Cuando pensé el libro, estaba obsesionado con la idea del mandala. en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana. Además había visitado la India, donde pude ver cantidad de mandalas indios y japoneses." Fue su oportunidad de ejercitarse con ese laberinto místico de los budistas, que "suele ser un cuadro o un dibujo dividido en sectores, compartimientos o casillas –como la rayuela– en el que se concentra la atención y gracias al cual se facilita y estimula el cumplimiento de una serie de etapas espirituales. (Harss 266)

Ces observations nous permettent de mieux comprendre l'influence du bouddhisme sur le roman cortazarien le plus connu. Le mandala, à la manière d'un jeu, permet d'établir une sorte de rituel. C'est d'ailleurs avant la période d'écriture de son livre que Cortázar s'est rendu en Inde pour la première fois, à New Delhi, en 1956 : « Este primer contacto con la India impresionará a Cortázar especialmente por el choque cultural que representa encontrarse ante una sociedad completamente independiente de la cultura occidental. » (Arias Careaga 102)

Quant à Kerouac, le titre qu'il a choisi, *The Dharma Bums*, porte également en lui une dimension symbolique forte. En effet, « dharma » est un terme sanskrit qui correspond à la : « Loi universelle de la nature qui s'exprime dans chaque être individuel (devoir moral) aussi bien que dans le cosmos par son mouvement cyclique et régulier. (C'est l'une des principales notions de l'hindouisme, du bouddhisme et du jaïnisme.) » (É. Larousse, *Définitions*) Les notions de « mandala » et de « dharma » renvoient donc toutes deux à la spiritualité orientale. Dès lors, nous comprenons, avant même d'analyser les textes, que le bouddhisme sera très présent dans chacun d'entre eux. Il en est de même pour *On the Road*, bien que dans une moindre mesure. Le titre, s'il renvoie aux routes matérielles que traverse Sal Paradise, il peut aussi, métaphoriquement renvoyer à l'idée de mandala. En effet, la route, vue du haut, ne forme-t-elle pas un grand dessin, similaire à un labyrinthe circulaire ? N'est-ce pas la route qui permet à Sal d'alimenter sa quête spirituelle¹⁶³ ? Finalement, la route pourrait être, dans ce roman, assimilée à une sorte de mandala. Le parcours qu'elle dessine stimule les réflexions spirituelles du protagoniste ce qui répond à l'objectif premier du mandala : mieux vivre dans la plénitude du présent. (Midal 12) C'est ainsi que, tout comme pour *Rayuela*, le titre du roman kérouacien¹⁶⁴ annonce la dimension spirituelle qui sera prépondérante dans l'ensemble du texte. En effet, le mandala « nous montre l'image d'une unité *entière* qui inclut les différences et les tensions d'une manière harmonieuse. Il répond à un projet visant à éveiller l'être humain à son propre secret. » (Midal 10) Il se présente comme un outil permettant de dépasser toute structure dialectique.

Afin de mieux saisir le rôle du mandala dans *Rayuela* et dans l'œuvre de Kerouac citons la synthèse proposée par Jaime Alazraki dans son étude dédiée à la structure du roman cortazarien :

En las religiones del Este, el *mandala* es un diseño de construcción laberíntica que como una rayuela se puede dibujar en el suelo para iniciar al adepto; o bien, como en la pintura budista, puede adquirir la magnitud de una obra de arte. Con su ayuda, el iniciado va al encuentro de su propio "centro" (acepción de *mandala* en su traducción tibetana) recorriendo una ruta que es a la vez sensorial y espiritual, de contemplación visual y de meditación reflexiva; el *mandala* actúa así como un mapa con cuya asistencia se explora una geografía no cartografiada y un tiempo *in illo tempore*. (Alazraki 631)

¹⁶³ Nous pouvons nous appuyer sur les propos de Dominique Aucher qui affirme : « Depuis la nuit des temps, la quête de l'essentiel a toujours été envisagée sur le modèle du voyage. Que le voyage soit concret ou métaphorique, il constitue l'élément dynamique de la quête. Et nous devons envisager cet élan dans une parfaite interrelation entre le corps, l'âme et l'esprit. [...] Dans les civilisations traditionnelles, avec une intuition parfaite et une grande certitude, le chemin de l'âme en quête du centre va se transcrire dans le phénomène du pèlerinage et l'itinérance symbolique au cœur du labyrinthe en sera le fidèle modèle. » (Aucher, *La voie initiatique du labyrinthe* 5)

¹⁶⁴ Nous pouvons également rappeler que d'autres ouvrages de Kerouac portent un titre explicitement en lien avec le bouddhisme : *Wake Up. The Life of the Buddha* ou encore *Some of the Dharma*.

Cette analyse nous permet de mieux saisir le lien entre le labyrinthe et le mandala. L'on pourrait même aller jusqu'à proposer l'interprétation suivante : la marelle serait, pour Cortázar, une sorte de traduction occidentale du mandala. C'est en tout cas ce que suggère le chapitre 54 de *Rayuela* qui compare la dernière case de la marelle au centre d'un mandala. (Cortázar, *Rayuela* 265) Pour l'écrivain nord-américain, c'est surtout dans *The Dharma Bums* que l'on retrouve l'existence du mandala oriental, même s'il est beaucoup moins présent que dans le roman argentin. Nous songeons notamment au moment de l'ascension du Matterhorn par Japhy et Ray. Alors que les deux personnages entreprennent leur marche, se pose explicitement la question du mandala :

Then the same boyish gravity he went over to the dust of the road with the pickax and drew a big circle and began drawing things in the circle.

“What’s that?”

“I’m doing a magic mandala that’ll not only help us on our climb but after a few more marks and chants I’ll be able to predict the future from it.”

“What’s a mandala?”

“They’re the Buddhist designs that are always circles filled with things, the circle representing the void and the things illusion, see. You sometimes see mandalas painted over a Bodhisattva’s head and can tell his history from studying it. Tibetan in origin.”¹⁶⁵ (Kerouac, *The Dharma Bums* 48)

À travers cet extrait, l'on comprend que le mandala est une notion clé pour Japhy. Il apparaît ici comme le point de départ de l'ascension physique du Matterhorn (rappelons que « matter » signifie « matière »), laquelle devient aussi une élévation spirituelle. Plusieurs points de comparaison peuvent être établis avec le roman cortazarien : tout comme la marelle, le mandala de Japhy est dessiné sur le sol, dans les deux cas il s'agit de dessins rituels qui ont un lien avec une forme de spiritualité. Si Kerouac a fait le choix d'utiliser un vocabulaire spécifique, Cortázar a opté pour un terme plus ludique, plus apte à être reçu par le lecteur. Mais au-delà de l'aspect divertissant du titre cortazarien, un œil averti pourrait également y voir une allure d'intertextualité : nous savons, grâce à la bibliothèque de Cortázar conservée à la Fondation Juan March, que l'écrivain argentin disposait d'un exemplaire de *The Dharma Bums*, qui plus est en anglais. Sachant que le narrateur-personnage du roman kerouacien se nomme Ray, n'est-il pas possible de rapprocher ce prénom de *Rayuela* ? Afin de renforcer cette hypothèse, nous pouvons ajouter que Cortázar détenait également, dans sa bibliothèque, l'ouvrage *Myths and Texts* de Gary Snyder. Cette information est capitale si nous songeons à la mettre en perspective

¹⁶⁵ « Puis, avec la même gravité enfantine, il dessina un cercle dans la poussière en se servant de son piolet et se mit en devoir de tracer des signes à l'intérieur du rond. / “Qu'est-ce que c'est que ça ? / – C'est un mandala magique. Non seulement il nous protégera, mais il me permettra de lire l'avenir si j'ajoute quelques signes en prononçant une formule rituelle. / – Qu'est-ce que c'est qu'un mandala ? / – C'est un dessin bouddhiste composé de signes que l'on dispose à l'intérieur d'une circonférence. Le cercle représente le vide et les dessins sont les illusions. On voit parfois un mandala tracé sur la tête d'un Bodhisattva et inspiré par l'histoire de sa vie. C'est une coutume d'origine tibétaine » [Traduction de Marc Saporta]

avec *The Dharma Bums* : l'un des personnages principaux du roman est Japhy Ryder, directement inspiré par Gary Snyder. (Kerouac et Ginsberg 373, 376, 416)

Si le mandala est bien présent dans *Rayuela* et dans *The Dharma Bums*, il convient de se demander plus en détail quel est son rôle dans ces romans. Il semblerait qu'il s'agisse en effet d'une clé de compréhension et non d'une simple référence ou allusion à l'Orient. Si la question de l'espace est fondamentale chez Cortázar et chez Kerouac, le mandala permet d'en réunir les dimensions physiques et métaphysiques.

Dans *Rayuela*, d'abord, il est associé à plusieurs réalités. Dans le chapitre 93, il est une métaphore de Paris : « París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse. » (Cortázar, *Rayuela* 351) Dans cet exemple, il est possible de percevoir le syncrétisme appliqué au mandala : d'une part, il renvoie à l'espace physique de la ville française ; d'autre part, il renvoie à un système de pensée dépourvu de dialectique. Si Horacio Oliveira, en tant que personnage incarnant l'Occident, a pour habitude de séparer ces deux dimensions, il comprend néanmoins qu'elles pourraient être réunies sous le prisme du mandala. De fait, le mandala c'est « dessiner un cercle et y placer au centre un point –le schéma premier du mandala– c'est apprendre à poser son être tout entier. Retrouver un horizon. » (Midal 41) Il s'agit donc d'un dessin visible éveillant l'esprit qui, lui, est invisible.

L'on retrouve une métaphore assez similaire dans le chapitre 82 : « Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon. » (Cortázar, *Rayuela* 330) Dans cet exemple, extrait d'une « Morelliana », Morelli considère l'écriture comme un mandala en ce qu'elle est une représentation visuelle et spatiale de la pensée. Il y a donc une corrélation entre le visible et l'invisible, l'un stimulant l'autre. La comparaison du travail de l'écrivain à celui d'un chamane est également intéressante : elle insiste sur cette union entre le domaine matériel (un être de chair et d'os) et le domaine spirituel (la communication avec les esprits, des pouvoirs surnaturels).

Mais le chapitre 54 offre un exemple peut-être plus éloquent encore :

De alguna manera habían ingresado en otra cosa, en ese algo donde se podía estar de gris y ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río (y eso ya no lo estaba pensando ella) y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban. (Cortázar, *Rayuela* 265)

Cet extrait se présente comme un instant furtif au sein duquel Horacio réussit à sortir d'un monde dialectique (gris/rose, mort/vie), d'un monde brisé¹⁶⁶, comme le montre la récurrence de la conjonction de coordination « y ». Un sentiment d'unité se dégage : une situation n'en annule plus une autre, une harmonie et un équilibre sont palpables malgré des énoncés apparemment contraires. Il est donc possible d'émettre l'hypothèse suivante : Horacio vient d'avoir une illumination et dépasse, succinctement, la dialectique occidentale. Il y a ici concordance entre mandala et satori, c'est-à-dire « une expérience subite, souvent définie comme un “retournement”, un changement de niveau de l'esprit ». (Watts, *L'Esprit du Zen* 68)

Nous retrouvons finalement quelque chose d'assez proche dans *The Dharma Bums* : alors que le point de départ de l'ascension du Matterhorn est le dessin de mandala réalisé par Japhy, la destination finale provoque l'illumination du narrateur-personnage. Il y a, tout au long du parcours de Ray et Japhy, un dépouillement de leur être : ils abandonnent la parole au profit du silence et d'une forme de télépathie (Kerouac, *The Dharma Bums* 54-55), renoncent à se perdre dans de multiples pensées (Kerouac, *The Dharma Bums* 56), s'adonnent à la méditation (Kerouac, *The Dharma Bums* 61), ce qui aboutit à l'éclair spirituel de Ray. (Kerouac, *The Dharma Bums* 74) Finalement, les deux personnages sont d'abord confrontés aux voies labyrinthiques de la montagne qui les conduisent à une certaine introspection (labyrinthe de la pensée) jusqu'à ce qu'il y ait dépassement, satori déjà annoncé par le mandala.

C'est ainsi que l'usage du mandala entre, aussi bien chez Kerouac que chez Cortázar, en corrélation avec certaines idées issues du bouddhisme Zen.

Plusieurs éléments de la quête d'Horacio sont directement à mettre en lien avec cette culture : la quête de l'unité, la recherche d'un langage plus authentique, s'extraire de tout raisonnement intellectuel et logique. De même, pour parvenir à ses fins, l'instrument privilégié du protagoniste est le jeu¹⁶⁷, élément également fondamental dans le domaine du Zen. Pour Sal Paradise et Ray Smith, l'on retrouve exactement les mêmes composantes dans leurs quêtes à l'exception des jeux qui sont plus propres à l'écriture de Cortázar qu'à celle de Kerouac. Dans les œuvres des deux écrivains, la rupture avec le labyrinthe classique occidental (issu de la Grèce ancienne, puis du christianisme) est marquée par la volonté de se dépouiller d'un système

¹⁶⁶ En quelques mots, la perception d'un monde brisé apparaît dans le texte cortazarrien à travers différents motifs : le double et le *doppelgänger*, la présence des ponts (notamment dans la partie qui se déroule à Paris), le désir de posséder l'autre pendant l'acte sexuel, l'image du caléidoscope...

¹⁶⁷ Au sujet des jeux issus du Zen dans *Rayuela*, consulter la sous-partie « Cortázar's Novels of the Sixties » de la thèse « Zen Buddhist Influences and Techniques in the Works of Julio Cortázar » de Richard Matthew Keenan. (Keenan 152-211)

dialectique et du langage au profit du silence et de l'unité (ce qui rejoint les idées principales du Zen¹⁶⁸). De la mise en échec du labyrinthe occidental se dégage une conception plus orientale de celui-ci, à savoir le mandala, qui permet de réconcilier les protagonistes avec eux-mêmes.

Dans *Rayuela* et dans *The Dharma Bums*, Horacio et Ray recherchent l'illumination, le satori, aussi appelé « centre » dans le roman argentin : ces concepts rejoignent à la fois le mandala (qui se construit autour d'un centre) et le Zen qui tend vers une forme de libération mentale, de paix intérieure. Dans les deux romans mentionnés précédemment, l'illumination intervient brutalement : lorsqu'Horacio contemple ses amis se déplaçant sur la marelle en contrebas de l'hôpital, lorsque Ray observe son compagnon Japhy grimper au sommet du Matterhorn. Ces deux moments sont, finalement, assez banaux ce qui répond tout à fait à la philosophie du Zen : « On a l'impression dans le Zen que l'Éveil est toujours parfaitement naturel, parfaitement évident et susceptible de survenir à n'importe quel moment. » (Watts, *Le bouddhisme zen* 115) Watts explique en effet que le nirvana doit « être atteint en un seul éclair intuitif » (Watts, *Le bouddhisme zen* 123) ce qui est effectivement le cas pour Horacio comme pour Ray. La différence notable entre les deux romans, c'est qu'Horacio parvient à l'illumination dans des scènes tout à fait ordinaires et quotidiennes tandis que Ray semble avoir besoin, en plus, d'un contact profond avec la nature¹⁶⁹. Cependant l'idée de dépouillement de l'esprit et de vider ses pensées (qui rejoint la remise en question du langage) est présente dans les deux romans : « –Alguna vez –dijo Etienne, enderezándose– me gustaría oírte discurrir con más detalle sobre eso que llamas la actitud central. A lo mejor en el mismísimo centro hay un perfecto hueco. » (Cortázar, *Rayuela* 142) ; « and go off somewhere and find perfect solitude and look into the perfect emptiness of my mind and be completely neutral from any and all ideas. »¹⁷⁰ (Kerouac, *The Dharma Bums* 90) Ce phénomène s'explique par la définition même de l'Éveil qui correspond à « un renoncement à l'utilisation artificielle et absurde de l'esprit ». (Watts, *Le bouddhisme zen* 234)

Les préceptes du bouddhisme repris par les personnages de ces œuvres semblent remettre en question non seulement la société occidentale mais également les notions, plus vastes, d'espace et de temps. Contrairement aux labyrinthes physique et mental qui reposent, tous deux, sur les concepts d'espace (extérieur et intérieur) et de temps (l'exploration extrinsèque et intrinsèque

¹⁶⁸ « Toute la technique du Zen consiste à nous pousser hors de l'ornière de l'intellectualité et de la morale traditionnelle. » (Watts, *L'Esprit du Zen* 32)

¹⁶⁹ Les deux exemples les plus emblématiques sont celui, déjà mentionné, de l'ascension du Matterhorn et lorsque, à la fin du roman, Ray se retrouve seul à Desolation Peak dans une petite cabane au milieu de la nature : « Rien ne comptait plus. Et, soudain, je me sentis libre. » [Traduction de Marc Saporta]

¹⁷⁰ « Après quoi, je partirais quelque part, pour trouver la plus complète solitude, faire le vide total dans mon esprit et parvenir à l'indifférence absolue vis-à-vis des idées. » [Traduction de Marc Saporta]

de l'être suppose une certaine durée), le labyrinthe issu de la culture orientale se construit sur un absolu : ce qui compte c'est l'instant qui est à la fois présent et éternel, en un lieu donné qui importe peu.

Chapitre 3. La construction littéraire de Paris et de l'Amérique latine

Traiter la notion d'espace nous oblige à revenir sur les deux aires géographiques qui composent le roman de Cortázar, à savoir Paris et Buenos Aires, d'autant plus que la capitale française et que l'Amérique latine (en particulier le Mexique) surgissent fréquemment dans les œuvres de la *Beat Generation*.

Dans *Rayuela*, les capitales française et argentine sont construites dans une certaine binarité, une dialectique qui structure l'ensemble de l'ouvrage. Ces sphères spatiales semblent surtout s'opposer du point de vue culturel : l'Occident, incarné par la Ville Lumière, se caractérise par un excès de références et par des représentations spatiales très précises (noms de rues, lieux emblématiques...), ce qui contraste avec une Amérique latine aux contours moins nets et moins réalistes. Par ailleurs, soulignons que la capitale française incarne la terre d'exil pour le personnage Horacio Oliveira, originaire de Buenos Aires, ce qui n'est absolument pas le cas des protagonistes *beat* qui ne séjournent à Paris que temporairement.

Il n'en demeure pas moins que Paris est une ville clé pour le narrateur kerouacien qui y recherche ses racines dans la nouvelle *Satori in Paris*. La notion d'exil exposée dans *Rayuela*, en écho à l'exil volontaire de l'auteur lui-même, pourrait être mise en parallèle avec la quête de l'origine familiale chez Kerouac. Mais Paris est également un espace crucial dans *Her* de Ferlinghetti qui dépeint une ville labyrinthique hantée par la vision d'une femme, comme un écho à *Nadja* d'André Breton ou à la Maga de Cortázar. Si le thème de l'exil s'éloigne de notre champ d'étude, toujours est-il que la capitale française devient, aussi bien dans *Rayuela* que dans les œuvres *beat*, un point d'intersection propice à la réflexion : Paris est un espace fantasmé par les personnages. Mais qu'en est-il de l'Amérique latine ?

Les écrivains *beats* ont beaucoup voyagé et il se trouve que le Mexique est parfois devenu un pays de prédilection pour leurs écrits, en particulier chez Kerouac :

Le Mexique occupe une place si importante dans la vie de Kerouac, qu'il a même envahi le domaine de l'inconscient. Nous savons par les rêves notés dans *Book of Dreams* que la moitié de sa vie onirique se situe dans ce pays ; c'est le sud, la magie, l'irréel, le bonheur, mais aussi c'est la misère des faubourgs, la peur d'être volé, la solitude, un labyrinthe où il se perd [...]. (Starer, *Les écrivains beats et le voyage* 109)

Rappelons également qu'entre 1950 et 1961, l'auteur s'est rendu six ou sept fois au Mexique et qu'il y a rédigé *Dr Sax*, la moitié de *Tristessa*, des parties de *Maggie Casssady* et de *Desolation Angels*, *Mexico City Blues*, *Orizaba 210 Blues* et « Cerrada Medellín Blues ». (García-Robles IX) C'est ainsi que, nécessairement, le Mexique a laissé une marque profonde dans ses textes.

Se pencher sur les représentations de l'Amérique latine et les mettre en perspective avec celles de Paris nous permettra de mieux saisir la dialectique qui oppose ces deux sphères géographiques et culturelles et d'établir des ponts supplémentaires entre *Rayuela* et la *Beat Generation*.

1) Paris, lieu mythique au cœur de Rayuela, « Big Trip to Europe », Satori in Paris et Her

Comme Guermantes, Paris, mot magique, ville magique, évoque lui aussi une extraordinaire floraison de continuités et de discontinuités, de logiques inflexibles et d'irréductibles contradictions, faites de réalités historiques et de représentations de mythes et de fantasmagories, de parisianité et d'universalité [...]. (Higonnet 6)

Paris, lieu emblématique dans la littérature et en particulier durant le surréalisme, coïncide avec la notion de mythe. Ce dernier correspond à un ensemble narratif, composé d'éléments invariants et consacré par une tradition. (Troubetzkoy 8) Cela signifie qu'il « circule de texte en texte et se construit à partir de toutes ses variantes textuelles [...]. » (Brunel 7) et qu'il correspond à « une image simplifiée » acceptée par un « modèle collectif », soit « une représentation sociale qui s'impose à l'imaginaire d'une époque. » (Chénieux-Gendron et Vadé 12) Cette conception du mythe rejoint effectivement la théorie déjà développée par Roger Caillois dans *Le mythe et l'homme* et sur laquelle nous nous appuyerons pour le cas particulier de la ville française :

Il paraîtra sans doute acceptable d'affirmer qu'il existe [...] une représentation de la grande ville, *assez puissante sur les imaginations pour que jamais en pratique ne soit posée la question de son exactitude*, créée de toute pièce par le livre, assez répandue néanmoins pour faire maintenant partie de l'atmosphère mentale collective et posséder par suite une certaine force de contrainte. On reconnaît là déjà les caractères de la représentation mythique.¹⁷¹ (Caillois, *Le mythe et l'homme* 156)

Dès à présent, songeons au mythe de la capitale culturelle ou encore à celui de la ville-amour. Le mythe de Paris comme chef-lieu de la culture date du XIX^e siècle. Karlheinz Stierle explique en effet qu'entre 1830 et 1848, « Paris devient “la capitale du XIX^e siècle”, qui est un siècle du savoir. » (Stierle 119) Cette grandeur culturelle entretient un lien étroit avec le passé qui peuple les rues de la métropole au travers d'œuvres artistiques, de monuments ou encore de noms de rues ou de places. De la même manière, un mythe s'est construit au fil des siècles autour de l'image de la Parisienne et de l'expérience amoureuse. Elena Prus, dans son étude consacrée à cette figure résume ainsi : « Elle se construit comme un mythe, parce qu'elle est reconnue comme telle par un public qui projette dans la femme Parisienne ses rêves, ses imaginations et

¹⁷¹ Les passages en italique sont un choix de l'auteur lui-même.

les santasmes [sic] devenus tabou. » (Prus 936) Il faut souligner que l'association entre Paris et l'amour dépasse les frontières européennes : « L'érotisme qui existe à l'état discret dans toutes les œuvres parisiennes, atteint son point culminant avec Anaïs Nin et Henry Miller. Ces deux écrivains magnifient la révolution sexuelle prônée par les Surréalistes. » (Méral 247) À titre d'exemples, nous pouvons citer *La maison de l'inceste* et les *Journaux* d'Anaïs Nin ou encore *Tropique du Cancer* de Miller. Milagros Palma, dans *El mito de París*, pose le même constat :

Para muchos escritores el mito de París sigue atrayendo porque además de la libertad de creación alimenta el sueño de plenitud erótica. Puesto que París es también, como dijo Rubén Darío, un lugar de todos los apetitos tanto espirituales como materiales: La ciudad de París es comparada a una mujer por el poeta modernista [...]. » (Palma 24)

Ces deux exemples nous montrent bien que Paris et l'amour sont indissociables depuis plusieurs siècles déjà.

Trois grands axes s'ébauchent alors : Paris en tant que capitale culturelle, Paris au passé persistant dans le présent, Paris ville de la passion amoureuse. Ces trois composantes du mythe de la capitale française émergent dans *Rayuela* et dans plusieurs œuvres de la *Beat Generation*. Dès le début du roman argentin, le narrateur qualifie Paris de « fabuloso ». (Cortázar, *Rayuela* 26) Cet adjectif provient du substantif « fábula » qui peut signifier « narración de asunto mitológico » (ASALE et RAE, « fábula | Diccionario de la lengua española »), d'où le lien avec l'idée de mythe¹⁷². En outre, dans le tapuscrit d'Austin, Julio Cortázar mentionnait initialement, à côté de « París fabuloso », André Breton : d'emblée, il inscrit Paris dans une certaine lignée littéraire, celle des surréalistes qui avaient fait de la capitale française leur espace de prédilection¹⁷³.

Nous nous demanderons donc si les œuvres qui nous occupent contribuent à faire perdurer le mythe de Paris. Nous proposent-elles (n'oublions pas qu'il s'agit d'écrivains étrangers) une vision homogène de la capitale française ?

L'importance de Paris dans la littérature latino-américaine est classique depuis le XIXe siècle : « No other city has provided such a consistent literary destination from Latin America. »¹⁷⁴ (Schwartz 1) Selon Schwartz, dans son ouvrage dédié à l'écriture littéraire de la capitale française, celle-ci, en tant qu'hégémonie culturelle, incarnerait la modernité de

¹⁷² Dans le documentaire de Tristan Bauer, Cortázar qualifie également Paris de « ville mythique ». (*Julio Cortázar - Documental* 1994.)

¹⁷³ Au sujet de la place de Paris dans les œuvres surréalistes, consulter l'ouvrage *Paris dans quatre textes surréalistes : Aragon, Breton, Desnos, Soupault* de Kiyoko Ishikawa.

¹⁷⁴ « Aucune autre ville n'a su s'imposer comme la destination littéraire par excellence en Amérique latine. » [Traduction libre]

l'Europe pour les écrivains latino-américains. (Schwartz 1) Ce phénomène se traduit chez Cortázar par une forme d'hyper-intellectualité. L'affluence de références littéraires et artistiques est bien plus importante dans la première section de *Rayuela* que dans la seconde, attribuant à Paris une dimension intellectuelle, culturelle et internationale très forte. Pour comprendre l'ampleur de cette caractéristique, il suffit de parcourir *El París de Cortázar*, catalogue dirigé par Juan Manuel Bonet, qui recense un grand nombre de références présentes dans *Rayuela* et en particulier dans la section « Del lado de allá ». (Bonet) Au fil du roman, les références s'accumulent : littérature (Lautréamont, Dostoïevski, Shakespeare, Théophile Gautier, Goethe, Faulkner, Baudelaire, Roberto Arlt, Cervantes...), peinture (Braque, Ghirlandaio, Max Ernst, Klee, Miró, Vieira da Silva, Giotto...), cinématographie (Harold Lloyd, Pabst, Fritz Lang...), musique (Schubert, Bach, Hugo Wolf, Haydn, Eddie Lang, Stan Gets, Lester Young, Dickie Wells...), philosophie (Saint Thomas d'Aquin, Scheler, Montesquieu, Julián Marías, Héraclite...). Paris devient le lieu de l'exaltation intellectuelle et culturelle. Ces mentions hétéroclites dépeignent une ville de l'érudition et, surtout, intellectualisée par le protagoniste car c'est bien la vision d'Horacio Oliveira qui prédomine dans le roman.

Soulignons toutefois que cette dimension n'est pas propre à Cortázar et qu'elle s'inscrit dans le mythe traditionnel de Paris. Nous la retrouvons d'ailleurs également dans la nouvelle « Big Trip to Europe » de Kerouac ainsi que dans son roman *Satori in Paris*. Les différents domaines artistiques mentionnés précédemment sont également balayés dans ces deux textes. Des références littéraires se glissent dans la nouvelle, Proust, Voltaire, Scott Fitzgerald, Dostoïevski, Céline (Kerouac, *Lonesome Traveler* 137, 140, 141) ; auxquelles s'ajoutent des références picturales comme Delacroix, Gauguin, Fragonard, Van Dyck, Rubens, Goya, Brueghel, Rembrandt, Van Gogh, Degas, Cézanne ou encore Renoir (Kerouac, *Lonesome Traveler* 138, 140, 141, 142). Enfin, une référence musicale surgit, celle de Beethoven. (Kerouac, *Lonesome Traveler* 141) Ce panel balaie donc les siècles, du XVI^e jusqu'au XX^e, et l'Europe (France, Belgique, Allemagne, Pays-Bas) tout en incluant une référence à la Russie et une autre aux États-Unis. Cette diversité fait de la capitale française une puissance multiculturelle et artistique. Étant donné que seule une partie brève de la nouvelle se déroule à Paris, cette multitude de références, étirée uniquement sur 6 pages, s'avère significative. Tout comme dans *Rayuela*, le narrateur propose la vision d'une capitale européenne intellectuelle. Cela est d'autant plus vrai que les escales précédentes du narrateur (Tanger, Gibraltar, Aix-en-Provence, Avignon) sont beaucoup moins associées à des références artistiques bien que cette

tendance commence à poindre dès son arrivée en France. Dans *Satori in Paris*, d'autres références surgissent au fil des pages :

-littéraires : William Makepeace Thackeray, Hugo, Joyce, Balzac, Voltaire, Chateaubriand, Montherlant, Breton, Johnny Hart, Dante, Jean-Pierre Lemaire, Cocteau, Michel Mohrt, Dickens, Saint-Exupéry (Kerouac, *Satori à Paris* 34, 54, 62, 70, 82, 90, 94, 96, 100, 106, 108, 110)

-picturales : Arp, Ernst, Girolamo Romanino, Toulouse-Lautrec (Kerouac, *Satori à Paris* 88, 96, 234)

-musicales : Mozart, Jimmy Lunceford (Kerouac, *Satori à Paris* 48, 100, 110)

-philosophiques : Pascal, Condorcet (Kerouac, *Satori à Paris* 68, 70, 106)

-cinématographique : O'Toole et Burton (Kerouac, *Satori à Paris* 86)

Là encore, l'élaboration de ce relevé repose uniquement sur la section où le narrateur se trouve à Paris (c'est-à-dire avant et après son voyage en Bretagne). Nous arrivons au même constat que pour la nouvelle « Big Trip to Europe » : les références évoquées arpentent les siècles et les différents pays faisant de Paris une ville particulière pour la culture.

Ces trois catalogues¹⁷⁵ sont captivants en ce qu'ils partagent nombre de références communes (en particulier littéraires, picturales et musicales), qui contribuent à édifier le mythe intellectuel qui enrobe la capitale française. Dans les trois cas, les narrateurs-protagonistes ne se contentent pas de renvoyer au monde artistique strictement français mais ouvrent les frontières. Ce phénomène donne la sensation d'une ville accueillante et internationale et, sans doute, la ville qui incarne le mieux la diversité de l'Europe.

L'aspect pluriculturel qui caractérise Paris dans ces trois œuvres est renforcé par le multilinguisme textuel. Dans *Rayuela*, l'espagnol se mêle à l'argentin, au français, à l'anglais. Le Club du Serpent incarne véritablement ce multiculturalisme au sein de la capitale : Horacio est Argentin, la Maga est Uruguayenne, Ronald et Babs sont États-uniens, Perico est de nationalité espagnole, Wong est d'origine chinoise, Etienne et Guy sont Français tandis que la nationalité de Gregorovius demeure incertaine. À partir de ces considérations, Schwartz établit : « Cortázar uses Paris as a zone for cultural and philosophical confrontation. »¹⁷⁶ (Schwartz 28) Cela signifie que la capitale française devient un lieu de convergence pour la culture au sens large du terme, non seulement un espace de cohabitation de l'érudition mais également un

¹⁷⁵ Celui de *Rayuela* est incomplet mais il ne nous semble pas nécessaire de faire un relevé exhaustif dans le cadre de notre recherche : cela s'avérerait être laborieux et rébarbatif.

¹⁷⁶ « Cortázar utilise Paris comme un lieu d'une confrontation culturelle et philosophique. » [Traduction libre]

espace qui la met en tension. Plus il y a de points de vue, plus la confrontation des idées est possible.

Chez Kerouac aussi nous retrouvons une forme de multilinguisme bien que de manière plus discrète : aux côtés de l'anglais, apparaissent quelques expressions en français (Kerouac, *Lonesome Traveler* 138, 142; Kerouac, *Satori à Paris* 20, 26, 28, 34, 36, 40, 42, 46, 76, 78, 98, 110, 114, 232, 234, 236, 240) ou même en québécois (Kerouac, *Satori à Paris* 30, 90) sans compter le nom des lieux ou monuments qui sont, comme dans *Rayuela*, en français dans les textes. Si la plupart des mots ou phrases en français apparaissent en italique dans *Satori in Paris*, l'expression qui clôt le roman ne l'est plus comme si le narrateur avait finalement réussi à se réapproprier cette langue. En outre, dans ce même recueil, le français est souvent associé à un personnage féminin : « *Un franc pour la Française* » (Kerouac, *Satori à Paris* 28), « *Ah, ha, les femmes de Paris* » (Kerouac, *Satori à Paris* 34), « *amours* », « *amoureuse* » (Kerouac, *Satori à Paris* 40), « *Sh'prend la belle brunette* » (Kerouac, *Satori à Paris* 42), ce qui contribue, nous le verrons plus en avant, à la construction du mythe de Paris comme ville-amour.

Toutefois, la France a une dimension beaucoup plus intime dans l'œuvre de Kerouac puisque le narrateur, qui n'est autre qu'une projection de lui-même, met constamment ce pays en lien avec ses possibles origines généalogiques, ce qui pourrait expliquer pourquoi le français et souvent associé à l'être féminin ou à l'amour dans *Satori in Paris*. La langue française est plus qu'une histoire d'amour pour le protagoniste kérouacien, elle entre en fusion avec ses entrailles les plus profondes. En revanche, ce n'est pas le cas pour Horacio Oliveira pour qui Paris est avant tout une terre d'exil pour un étranger qui a voulu quitter son pays. Cette différence fondamentale pourrait expliquer pourquoi dans *Rayuela* Paris devient un espace où les idées s'affrontent alors que cette dynamique est absente des textes de Kerouac. Pour les personnages de *Rayuela*, l'ébullition culturelle de Paris engendre des tensions idéologiques (Orient/Occident, raison/pulsion, culture/nature...) tandis que pour les narrateurs-personnages de « *Big Trip to Europe* » et de *Satori in Paris*, la capitale française est plutôt source d'admiration et de nostalgie.

Cette nostalgie, assez typique dans les textes kérouaciens, existe aussi dans le roman cortazarien. De fait, l'accumulation des références artistiques dans les textes sur lesquels nous nous appuyons pour cette étude semble tendre vers le passé. Gasquet, dans son ouvrage intitulé *L'intelligentsia du bout du monde : les écrivains argentins à Paris*, formule le constat suivant : « *Marelle* est surtout une synthèse du passé [...] » (Gasquet 149) Si Schwartz insiste sur les espaces interstitiels de *Rayuela*, « *His stories use Parisian interstitial spaces—subway trains,*

highways, bridges, arcades—to highlight transitional placelessness. »¹⁷⁷ (Schwartz 9), peut-être serait-il judicieux de les mettre en perspective avec la notion de temps. Les ponts dans le roman de Cortázar permettent effectivement de connecter des espaces hétérogènes, mais ne sont-ils pas également à l'origine de liaisons entre le présent et le passé ?

Dès le chapitre premier, le Pont des Arts, lieu par excellence des rencontres fortuites avec la Maga, établit un lien profond entre la relation amoureuse passée et la solitude du présent¹⁷⁸. Le pont est ici symbole du temps qui passe, espace où les souvenirs d'antan reprennent furtivement vie dans l'instant présent. Au chapitre 21, le pont devient, une fois de plus, un espace depuis lequel Horacio contemple la Seine, le fluide de l'eau devenant fuite du temps : « Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. » (Cortázar, *Rayuela* 87) À y regarder de plus près, nous comprenons que le Paris cortazarien est comme prisonnier du passé. Ce ne sont pas seulement les ponts qui structurent la ville, qui sont tournés vers une autre ère, mais l'ensemble de l'espace urbain. Tout au long des pérégrinations d'Horacio, la voix narrative mentionne le nom des lieux, des monuments, des rues, éléments qui renvoient, par définition, à un temps ancien. Ce constat rejoint l'analyse de Jones dans son ouvrage intitulé *A Common Place: the Representation of Paris in Spanish American Fiction* :

In *Rayuela*, Paris is conveyed primarily through the use of street names, which proliferate, forming a nexus of itineraries we can follow in an atlas; that is, the city is presented as map rather than scene. Occasionally, there is a reference to a bridge, a doorway, pavement: the city's most basic elements. The insistence on the detail instead of the whole has the same effect as the insistence on the street name; it renders the city abstract. Names, stones: the two are brought together in Morelli's reproduction of the tablets of Ur, the earliest known example of writing. Like the tablets, Paris is a primitive text, a series of signs that readers must decipher or even invent meanings for, instead of an alternative reality that we need only enter.¹⁷⁹ (Jones 32)

L'abstraction de Paris passe donc par la mention des noms de rues, de monuments, de quartiers : les personnages isolent certains espaces et les considèrent indépendamment du reste de la capitale, sachant que chacun des noms renvoie à un événement ou à un personnage historique, à un courant de pensée ou à des œuvres artistiques. C'est en cela que ces noms deviennent des

¹⁷⁷ « Ses histoires utilisent les espaces interstitiels de Paris —les métros, les routes, les ponts, les arcades— pour souligner la vacuité de l'espace transitoire. » [Traduction libre]

¹⁷⁸ L'association entre le pont et la relation amoureuse passée fait écho au poème « Le Pont Mirabeau » d'Apollinaire. Un parallèle entre ces deux textes pourrait être intéressant à développer.

¹⁷⁹ « Dans *Rayuela*, Paris existe avant tout à travers les noms de rues, qui prolifèrent, et créent un réseau d'itinéraires que l'on peut suivre comme dans un atlas ; de fait, la ville est représentée comme une carte plutôt que comme une scène. De temps en temps, l'on retrouve une référence à un pont, une porte d'entrée, une route, constituant les éléments les plus basiques de la ville. L'insistance sur le détail plutôt que sur le tout a le même effet que l'insistance sur le nom des rues ; cela rend la ville abstraite. Des noms, des pierres : les deux sont rassemblés au sein de la reproduction des tablettes d'Ur de Morelli, le plus vieil exemple d'écriture connu à ce jour. Comme les tablettes, Paris est un texte primitif, une série de signes que les lecteurs doivent déchiffrer ou dont ils doivent même inventer le sens, plutôt qu'une réalité alternative dans laquelle il suffirait d'entrer. » [Traduction libre]

signes : « The repeated attempts to define Paris in metaphoric terms are part of the same tendency to reduce the city to language. »¹⁸⁰ (Jones 32) Cette observation se rallie à l'analyse de Karlheinz Stierle : « Tout comme le langage, la ville est constituée de strates, avec ses pierres témoignant du passé, ses noms venant de loin et de domaines d'expérience totalement différents, ses institutions et ses habitudes. » (Stierle 26) Quelque chose d'assez similaire se produit dans les textes kérouaciens au sein desquels la voix narrative ne cesse d'accumuler les noms de rues, d'édifices : « Gare de Lyon », « Boulevard Diderot », « Austerlitz Bridge », « Zoo on Quai St-Bernard », « the Sorbonne », « Boulevard St-Germain » (Kerouac, *Lonesome Traveler* 136), « Gare de Lyon », « Boulevard St-Germain » (Kerouac, *Lonesome Traveler* 137), « the church St-Thomas-d'Aquin », « Champs-Élysées », « Les Halles », « Trinité Church near Gare St-Lazare », « Pigalle », « Rochechouart », « Montmartre », « Sacré-Cœur basilica » (Kerouac, *Lonesome Traveler* 138), « La Basilique du Sacré-Cœur de Jésus », « rue de Clignancourt », « Montmartre », « Gare du Nord », « Boulevard de Magenta », « Place de la République », « Boulevard du Temple », « Avenue Voltaire », « Boulevard Beaumarchais », « Bastille prison » (Kerouac, *Lonesome Traveler* 139), « Benjamin Franklin Library », « the Old Café Voltaire », « Comédie Française », « Pantheon », « Place Paul-Painlevé », « The Louvre » (Kerouac, *Lonesome Traveler* 140), « Pigalle » (Kerouac, *Lonesome Traveler* 142), « Sarah Bernhart Theater » (Kerouac, *Lonesome Traveler* 143). Cet amoncèlement de lieux surgit également dans *Satori in Paris*. Dans les deux cas, le lecteur est invité à suivre la carte parcourue par le narrateur, tout comme dans le roman cortazarien avec Horacio. Ces amas de références contribuent à faire de la ville française un énorme labyrinthe¹⁸¹ langagier : la capitale se définit avant tout par des signes linguistiques qui renvoient, la plupart du temps, à un passé historique. Ce phénomène répond à l'évolution du mythe de Paris que Roger Caillois synthétise ainsi :

Le mythe s'était d'abord contenté des facilités de la nuit et des quartiers périphériques, des ruelles inconnues et des catacombes inexplorées. Mais il a gagné rapidement la pleine lumière et le cœur de la cité. Il occupe les édifices les plus fréquentés, les plus officiels, les plus rassurants. Notre-Dame, le Louvre, la Préfecture sont devenus ses terres d'élection. Rien n'a échappé à l'épidémie, le mythique a partout contaminé le réel. (Caillois, *Le mythe et l'homme* 162)

En réalité, les personnages en soi semblent incomber au passé : que font-ils d'autre si ce n'est tenter de faire revivre la bohème parisienne de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles ? Jean Franco dans son étude « París: ciudad fabulosa » affirme au sujet des personnages de

¹⁸⁰ « Les tentatives répétées de définir Paris en termes métaphoriques relèvent de la même tendance à réduire la ville au langage. » [Traduction libre]

¹⁸¹ Ce point a déjà été largement développé dans le chapitre 2 de la seconde partie de ce travail de recherche, p. 153-188.

Rayuela : « En cuanto a *Rayuela* no enfoca la experiencia urbana en sí, sino la visión literaria de la ciudad filtrada a través de los surrealistas. Los personajes son personajes literarios del pasado; son vagabundos, bohemios, pintores, músicos –un verdadero elenco de “La Bohème”. » (Franco 276) Il ajoute d’ailleurs un peu plus loin que le Paris de *Rayuela* n’est pas celui des bourgeois mais bien celui des poètes. (Franco 286) C’est ainsi qu’Horacio et ses amis du Club du Serpent se retrouvent en décalage avec leur présent : une nostalgie pour les années bohèmes semble poindre au fil des pages :

Era el París bohemio soñado por casi todos los intelectuales sudamericanos: un espacio de libertad por el que se desplazan seres humanos sin raíces ni obligaciones morales. Oliveira, como Cortázar, ha llegado a París esperando hacer suyo ese desorden, deseando trasladar a su propia existencia los valores de libertad de la Francia soñada. (Puleo)

Assez paradoxalement, Horacio, qui souhaite pourtant rompre avec les traditions (littéraires, linguistiques, artistiques) devient prisonnier du passé. Son comportement (vivre au jour le jour sans se soucier des finances, converser sur l’art dans les cafés parisiens avec ses amis, la vie en communauté avec le Club du Serpent, une forme de marginalité...) répond à la définition de la bohème parisienne du XIX^e siècle.¹⁸² (Wagneur) D’ailleurs, le protagoniste du roman cortazarien déambule dans les quartiers typiques de cette période tels le Quartier Latin ou encore celui de Montparnasse. (Fémelat) Cependant, Franco souligne un point intéressant à ce sujet : « La tragedia de Oliveira es que llega tarde, cuando está desapareciendo la fraternidad de la bohemia, cuando la vanguardia literaria ya sólo existe en el pasado, cuando se ha transformado en “tradicición”. » (Franco 287) Le critique va même jusqu’à qualifier Horacio d’« anachronisme ». (Franco 287) Il existe en effet un décalage entre ce qu’il veut (rompre avec la tradition), ce qu’il fait effectivement (se comporter comme un personnage de la bohème parisienne) et l’époque dans laquelle il vit (les années 1950). Ces dissonances rappellent les préoccupations des écrivains *beat* aux États-Unis et de leurs personnages littéraires : vivre au jour le jour (en écho à la bohème parisienne), rompre avec toute forme d’académisme, la quête spirituelle. Si Franco avance qu’Horacio Oliveira vit quarante ans dans le passé (Franco 287), nous pourrions nuancer ce propos en rapprochant la philosophie de vie du personnage à celle développée aux États-Unis dans les années 1950, période qui coïncide d’ailleurs avec le temps de l’histoire dans le roman cortazarien. (Cortázar, *Rayuela* 364)

¹⁸² Éric Dussault, dans son ouvrage dédié au quartier de Saint-Germain-des-Prés parle également de « bohème » pour qualifier les années 1950-1974 car ce quartier emblématique de Paris oscillait entre une image positive et l’autre plus négative : « La mythologie de Saint-Germain-des-Prés est fondée sur cette bipolarité : c’est un quartier extraordinaire où les génies se retrouvent, tout en menant une vie dépravée. Car le génie, c’est la bohème. » (Dussault 29)

Dans l'œuvre de Kerouac, si le narrateur semble également prisonnier du passé, c'est à un degré un peu différent puisque la France est intimement liée à la quête des origines familiales, particulièrement dans *Satori in Paris*. Des traces de la bohème parisienne se profilent toutefois via les lieux traversés par le narrateur-protagoniste : le Quartier Latin, Montmartre et Montparnasse apparaissent effectivement dans « Big Trip to Europe » ou *Satori in Paris* mais aux côtés d'autres secteurs. Ces pérégrinations ne se restreignent pas à un certain périmètre comme c'est le cas d'Horacio : Paris est exploré dans son ensemble. Cependant, les conditions de vie du narrateur font écho à la bohème : « Long walks down the boulevards with a flask of cognac. – Each night a different room, each day four hours to find a room, on foot with full pack. – »¹⁸³ (Kerouac, *Lonesome Traveler* 138) Tout comme le protagoniste de *Rayuela*, il vit au jour le jour et passe ses nuits dans divers lieux. Dans *Satori in Paris*, il explore souvent le quartier de Saint-Germain-des-Prés, zone également chère à Horacio Oliveira. L'appétence pour ce quartier renvoie ni plus ni moins au mythe de Saint-Germain-des-Prés :

Depuis 1945, des éléments s'érigent en symboles de l'esprit Saint-Germain-des-Prés : les cafés célèbres que sont Le Flore et Les Deux Magots ; la Brasserie Lipp ; les intellectuels « engagés » [...], les « existentialistes » [...], la chanson style « rive gauche » ; les caves et clubs de jazz où l'on danse le be-bop [...]. (Dussault 12)

Autant d'éléments présents chez Kerouac et chez Cortázar.

En outre, la voix narrative s'arrête brièvement sur la présence de clochards (Kerouac, *Satori à Paris* 28) ce qui crée une atmosphère proche de celle que nous trouvons dans le roman argentin. Au fil des pages, c'est un Paris profondément associé au passé que dépeint Kerouac. La voix narrative, confie dès l'ouverture du texte : « this story is about my search for this name in France »¹⁸⁴ (Kerouac, *Satori à Paris* 20). Cette recherche sonne comme un leitmotiv, le narrateur rappelle sans cesse ce pourquoi il est venu à Paris : « Well anyway I was trying to find things out about my old family, I was the first Lebris de Kérouack ever to go back to France in 210 years to find out [...]. »¹⁸⁵ (Kerouac, *Satori à Paris* 66) Plusieurs pages sont d'ailleurs consacrées aux bibliothèques dans lesquelles il se rend, la Bibliothèque Nationale ou la bibliothèque Mazarine, et à l'exploration des archives. (Kerouac, *Satori à Paris* 44, 60, 62, 64, 68) Mais, comme le souligne Peggy Pacini : « The destruction of the papers constitutes an

¹⁸³ « Longues promenades à pied sur les boulevards avec une flasque de cognac. — Tous les soirs, une chambre différente ; chaque jour, il me faut quatre heures pour trouver un logis ; à pied, avec tout le barda. — » [Traduction de Jean Autret]

¹⁸⁴ « ce récit concerne les recherches que j'ai effectuées en France à propos de ce nom » [Traduction de Jean Autret]

¹⁸⁵ « Bref, j'essayais de découvrir quelque chose sur mon ancienne famille, j'étais le premier Lebris de Kérouack à remettre les pieds en France, au bout de deux cent dix ans, pour essayer d'y voir clair [...]. » [Traduction de Jean Autret]

historical blank denying any possibility to inscribe the name in history and above all to authenticate it. »¹⁸⁶ (Pacini, 294)

Si les textes de Kerouac et le roman cortazarien proposent une vision assez similaire de la capitale française, dans l'ouvrage *Her* de Ferlinghetti, c'est un Paris tout autre qui se dessine. Les références littéraires et artistiques y surgissent de façon sporadique tandis que la géographie de la capitale française devient très imprécise. La plupart du temps, la voix narrative se contente de mentionner de manière approximative « the Square »¹⁸⁷ (Ferlinghetti, *Her* 14), « the whole of it—dark buildings, cobbles, church towers, leaves and trees in the Square— »¹⁸⁸ (Ferlinghetti, *Her* 14), « In the little side street just off the square, at the edge of the café terrace, was the entrance to a small hotel [...]. »¹⁸⁹ (Ferlinghetti, *Her* 16), « the street »¹⁹⁰ (Ferlinghetti, *Her* 19), « the corner of the bridge by the river »¹⁹¹ (Ferlinghetti, *Her* 21) pour ne citer que quelques exemples. Au travers de cette dimension impersonnelle, Ferlinghetti nous propose une ville intemporelle où tout est possible. Le corps de l'histoire rappelle d'ailleurs étrangement la relation entre Horacio et la Maga dans *Rayuela* : « *Her* [...] est en effet le récit à la première personne d'un étranger errant dans les rues de Paris, mû par la vision d'une femme qui hante son imagination. » (Pellerin 6) Tel Horacio qui est étranger, Andy Raffine (le narrateur-personnage de *Her*) déambule dans Paris et tente de rencontrer cette femme qui le hante et qui serait en fait une partie de son identité. Dans *Rayuela*, la Maga ne constitue-t-elle pas, elle aussi, une partie de l'identité d'Horacio ? Ne se cherche-t-il pas à travers elle ? Dans ces deux textes, les pérégrinations de la voix narrative au sein de la ville française permettent avant tout une exploration de l'être et une réflexion sur le soi : « Ces espaces égarants [sic] ou égarés deviennent des espaces magiques propres à toutes les apparitions, et des espaces paniques souvent fortement érotisés. » (Vadé 122) Cette conception de la capitale s'inscrit dans une sorte de filiation avec le mouvement surréaliste au sein duquel errance et femme constituent le cœur de *Nadja* : « La quête du moi de Breton exprimée par le fameux incipit de *Nadja* : “Qui suis-je ?” accompagne la recherche d'une femme ou de femmes [...]. » (Ishikawa 15) Toutefois, comme le rappelle Ana María Hernández, si la trilogie femme-Paris-authenticité existe dans *Rayuela* et dans *Nadja*, leur traitement diffère :

¹⁸⁶ « La destruction des papiers constitue un vide historique qui empêche d'inscrire le nom dans l'histoire et, surtout, de l'authentifier. » [Traduction libre]

¹⁸⁷ « la Place » [Traduction de Jacqueline Bernard]

¹⁸⁸ « l'ensemble — bâtiments sombres, pavés, tours de l'église, feuilles et arbres de la Place — » [Traduction de Jacqueline Bernard]

¹⁸⁹ « Il y avait un hôtel dans la petite rue sur laquelle donnait la terrasse du café. » [Traduction de Jacqueline Bernard]

¹⁹⁰ « la rue » [Traduction de Jacqueline Bernard]

¹⁹¹ « au coin du pont, près du fleuve » [Traduction de Jacqueline Bernard]

So if in both cases the search for woman is identified with the search for authenticity, for the true self, in Breton's case the enlightenment is gradual and the searcher never loses his lucidity, is fully aware of the meaning of each episode, while in Cortázar's novel the revelation occurs in a subconscious level, must be reconstructed in memory and is never completely elucidated.¹⁹² (A. M. Hernández 2)

Cette approche de la ville française débouche alors sur un autre de ses aspects mythiques, à savoir « l'amour fou » comme chez Baudelaire, Hugo, Sand, Breton... Chez Kerouac, lorsque des mots français tels « brunettes » (Kerouac, *Lonesome Traveler* 137) ou « mademoiselles » (Kerouac, *Lonesome Traveler* 140) sont absents du texte, le narrateur a recours à l'adjectif « French » (Kerouac, *Lonesome Traveler* 140, 141) pour qualifier les femmes, les inscrivant immédiatement dans la lignée du mythe de l'amour parisien et de la Parisienne séduisante.¹⁹³ Cependant, l'apparition de personnages féminins dans « Big Trip to Europe » demeure clairsemée ce qui nous empêche de mener une analyse plus approfondie.

En revanche, dans le roman argentin, Paris est, sans aucun doute, liée à la dimension amoureuse même si les personnages féminins ne sont pas tous de nationalité française. L'exploration de la ville se présente comme une métaphore de celle du corps féminin. Citons ces mots de Cortázar : « la ciudad de tu más profunda piel ». (Cortázar, *Último Round* 94) qui font écho aux premiers mots de *Rayuela* : « ¿Encontraría a la Maga? » (Cortázar, *Rayuela* 11). Cette interrogation associe directement la Maga à Paris, leurs corps ne faisant plus qu'un.

L'association entre Paris et l'être féminin est bien visible dans la section « Del lado de allá » où nous trouvons le plus de chapitres dédiés à des scènes érotiques et/ou sexuelles : Horacio avec la Maga (Cortázar, *Rayuela*, chap. 5, 7, 68, 144), avec Emmanuèle (Cortázar, *Rayuela*, chap. 36), avec Pola (Cortázar, *Rayuela*, chap. 76, 101, 92, 103, 64), ou encore Emmanuèle avec Célestin (Cortázar, *Rayuela*, chap. 108). Se pencher sur le cas particulier de la Maga nous permet de tisser des liens étroits avec le surréalisme. Le personnage féminin en question s'inscrit en effet dans la continuité de ce mouvement littéraire. C'est pourquoi Puleo qualifie la Maga de « femme-enfant mediadora del surrealismo. » (Puleo) Sans développer outre mesure les liens entre *Rayuela* et le surréalisme qui ont déjà été brillamment analysés par Evelyn Picón Garfield dans *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, certains éléments retiennent toutefois notre attention. La Maga est littéralement ancrée dans la ville, elle en connaît les moindres recoins,

¹⁹² « Donc, si dans les deux cas la recherche de la femme est associée à la recherche d'authenticité, à la vérité de l'être, dans le cas de Breton l'illumination est graduelle et le chercheur ne perd jamais sa lucidité, il est pleinement conscient du sens de chaque épisode, alors que dans le roman de Cortázar la révélation se produit à un niveau subconscient, il doit être reconstruit dans la mémoire et n'est jamais complètement élucidé. » [Traduction libre]

¹⁹³ L'on retrouve ce même type d'expression dans *On the Road* : « She was a big, sexy brunette – as Garcia said, “Something straight out of Degas,” and generally like a beautiful Parisian coquette. » (Kerouac, *On the Road* 224)

les passages aussi. Son intuition, si naturelle, captive Horacio qui peine à se détacher de toute rationalité. Aussi, le personnage féminin se présente comme un moyen plus que comme une fin : moyen non seulement d'atteindre le plaisir sexuel mais aussi et surtout d'accéder à un état de conscience supérieur, capable de s'affranchir des codes occidentaux. Notre interprétation rejoint celle de Picón Garfield qui déclare : « Ella, como la mujer surrealista, comunica intuitivamente y sin esfuerzo, con el Absoluto. [...] En efecto, el amor que anhela Oliveira es un amor surrealista mediante la mujer intercesora. » (Picón Garfield 101) La Maga porte en son nom cet aspect magique, et même mythique. Le narrateur qualifie son sourire d' « homérique » (Cortázar, *Rayuela* 79) et la compare même à Pasiphaé (Cortázar, *Rayuela* 32), personnage de la mythologie grecque et mère du Minotaure. Cette comparaison associe l'amante d'Horacio à la transgression féminine, à un amour « fou » (en écho à Breton) et, aussi, à l'idée de labyrinthe. En cela, la Maga et Paris deviennent des reflets l'une de l'autre, une fusion s'opère : « Respirando con esfuerzo murmuró: “Maga”, murmuró: “París”, quizá murmuró: “Hoy.” » (Cortázar, *Rayuela* 406).

Lorsque Horacio explore les rues parisiennes, c'est dans l'espoir de rencontrer son amante :

En la medida en que hablamos de la relación entre la Maga y París, no podemos dejar en momento alguno de resaltar el tercer elemento obligatorio en la comprensión hermenéutica del texto, como lo es el de la relación que tienen Horacio Oliveira y la Maga *a través, a propósito y en medio* de París. Esto se da, precisamente, porque la ciudad cumple la función de ser un espacio interior de los dos personajes, envueltos en sus propios laberintos y con sus propias resoluciones activas. (Hoyos Gómez 332)

Selon l'hypothèse d'Hoyos Gómez, les deux personnages disposeraient de leur propre labyrinthe. Ils s'entrecroisent parfois (d'où leurs rencontres fortuites) sans pour autant se superposer ce qui expliquerait pourquoi Horacio, pourtant si attiré par la vision du monde de la Maga, ne réussit pas à se défaire de la conception occidentale de la société. En sillonnant la capitale française, il cherche à pénétrer le labyrinthe intime de la Maga sans jamais y parvenir. Les propos de Cortázar lui-même rejoignent cette analyse. En effet, dans les *Clases de literatura*, il affirme :

el personaje central está encerrado en su propia meditación y, cuando pone en tela de juicio lo que lo rodea, no es por lo que lo rodea sino por su relación con él mismo; es un hombre que no alcanza a proyectarse más allá de sí mismo, está profundamente encerrado en su pequeño universo, que es un universo egoísta, de ego —egotista y egoísta al mismo tiempo—, y todas sus meditaciones y todas sus búsquedas se hacen con relación a su propia persona. (Cortázar, *Clases de literatura* 228)

Même lorsqu'il explore le corps féminin au sens propre, il maintient une perspective autocentrée. Dans le chapitre 5, par exemple, il se fait le maître des jeux sexuels, il s'érige en « matador mythique » dans le but d'assouvir son propre plaisir. Cette posture ne lui permet pas

de se défaire de ses idées et l'empêche d'entrer dans le « mundo-Maga ». La femme, à l'image de la ville française, demeure un labyrinthe mystérieux pour Horacio.

Dans *Her*, le personnage féminin prend également différentes formes : « She takes on various change from the classic jeune fille of French literature—Nerval's girls, d'Aurevilly's, Murger's, even Baudelaire's though nothing so definite as Lamiel, Manon or even Nadja—to an Italian peasant girl. »¹⁹⁴ (Ferlinghetti, *Her* 4) Là encore, il se construit sur des figures mythiques de la littérature. La Maga de Cortázar et « her » dans le texte de Ferlinghetti sont fuyantes, changeantes, elles échappent aux protagonistes, à tel point que le personnage cortazarien est qualifié de « niebla ». (Cortázar, *Rayuela* 51) Ce phénomène induit une certaine aura autour de la femme qui hante la capitale française au profit de la création d'un lieu mythique : « Au cours de déambulations nocturnes dans un Paris plus rêvé qu'observé, une obsession se forme et grandit qui tourne autour de la femme, du sexe, de la ville, de la création artistique. » (Ferlinghetti, *La quatrième personne du singulier (Her)* 11-12)

Les quatre textes étudiés brièvement dans cette section participent à faire perdurer le mythe de Paris, bien qu'à des degrés parfois différents. Si les protagonistes des œuvres de Kerouac et du roman cortazarien s'accordent à proposer une vision intellectuelle de la capitale française, celui de Ferlinghetti, lui, insiste sur le fantasme de la femme. « Her », Nadja et la Maga constituent un trio littéraire qui pourrait être exploré plus en détails par la critique.

Les différents protagonistes se servent finalement des trois versants du mythe de Paris pour alimenter leurs quêtes spirituelles et identitaires. Ils explorent la ville française dans le but de se trouver eux-mêmes, ce qui passe par des références culturelles, par un regard sur le passé et par la relation à l'Autre (la femme).

Nos trois auteurs offrent alors une vision plutôt homogène du mythe parisien, ce qui n'est pas le cas, comme nous allons le voir, de la construction de l'espace latino-américain qui s'avère bien plus disparate.

2) L'appel de l'Amérique latine : une terre de l'obsession

Si la construction de Paris est relativement univoque dans la littérature, celle de l'Amérique latine se révèle plus complexe. Un élément toutefois semble faire l'unanimité aussi bien dans

¹⁹⁴ « Elle prend diverses apparences allant de la jeune fille classique de la littérature française — les jeunes filles de Nerval, d'Aurevilly, de Murger, même de Baudelaire bien que rien ne soit aussi concret que Lamiel, Manon ou même Nadja — à la jeune paysanne italienne. » [Traduction libre]

l'œuvre cortazarienne que dans les ouvrages de la *Beat Generation* : l'Amérique latine s'oppose systématiquement à l'Occident, qu'il s'agisse de l'Europe (pour *Rayuela*) ou de l'Amérique du Nord (pour les œuvres *beat*).

La dialectique Amérique latine/Occident surgit explicitement dans *Rayuela* au travers de la structure même du roman : l'écrivain a fait le choix d'opposer « Del lado de allá » (Paris) à « Del lado de acá » (Buenos Aires) sachant que le narrateur, en écho à l'histoire d'Horacio Oliveira, se place immédiatement du côté argentin. Milagros Ezquerro déclare à ce sujet : « Estos títulos indican pues que el narrador se sitúa, ya espacialmente, ya efectivamente, del lado de Buenos Aires. Al contrario, París es el lugar del exilio, voluntario o forzoso, pero experimentado como tal. » (Ezquerro 618) Il existe donc une opposition binaire entre la France et l'Argentine bien que Cortázar joue sur la notion même d'exil à travers son personnage principal : Horacio est venu volontairement à Paris mais il est renvoyé, de force, à Buenos Aires.

La dialectique spatiale surgit également dans plusieurs œuvres *beat*, bien qu'à un degré inversé puisque la terre originelle est dans ce cas l'Occident. Dans des textes comme *On the Road* ou le début de « Mexico Fellaheen » de Kerouac, les États-Unis et l'Amérique latine (en particulier le Mexique) se révèlent antagoniques, phénomène renforcé par la traversée de la frontière. Que ce soit dans les œuvres *beat* ou dans le roman cortazarien, l'Occident et l'Amérique latine se confrontent en ce qu'ils incarnent deux sociétés différentes, aux valeurs divergentes et offrant des expériences de vie *a priori* spécifiques.

Si l'Amérique latine comme terre natale dans le cas cortazarien est un point de divergence fondamental avec les écrivains de la *Beat Generation*, il n'en demeure pas moins que, du point de vue littéraire, un élément commun attire l'attention. Cet espace géographique, aussi bien dans *Rayuela* que dans les œuvres *beat*, se présente souvent comme une obsession de la part des personnages. Lorsque Horacio se trouve à Paris, il (ou la voix narrative) n'a de cesse de rappeler ses origines à travers certains éléments culturels typiques de l'Argentine comme le maté (Cortázar, *Rayuela* 21, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 127, 128, 129, 147, 148, 149, 153, 161), la « caña » (Cortázar, *Rayuela* 42, 127, 151) ou le tango (Cortázar, *Rayuela* 78, 465), des lieux tels « la calle Cochabamba » (Cortázar, *Rayuela* 19), « Olavarría », « Floresta » (Cortázar, *Rayuela* 14), « Burzaco » (Cortázar, *Rayuela* 178, 405, 406) ou encore à travers le langage employé comme le tic « che » qui ponctue le discours d'Horacio. Songeons également aux

archaïsmes d'expression¹⁹⁵ comme les adjectifs « lindo » (Cortázar, *Rayuela* 157, 299, 322), « liviano » (Cortázar, *Rayuela* 19) ou l'adverbe « livianamente » (Cortázar, *Rayuela* 45), le verbe « enojarse » (Cortázar, *Rayuela* 27, 45, 58, 374) ; ou encore aux archaïsmes sémantiques¹⁹⁶ comme « carpeta » (Cortázar, *Rayuela* 358), « mudarse » (Cortázar, *Rayuela* 57, 96, 347, 357), « plata » (Cortázar, *Rayuela* 79, 93, 148, 465), « saco » (Cortázar, *Rayuela* 301, 372, 383). En outre, nous pouvons ajouter la présence de préférences lexicales¹⁹⁷ qui ancrent l'Argentine dans le discours du protagoniste : « tomar » pour « beber » (Cortázar, *Rayuela* 75, 76, 82, 129, 133, 140, 151, 352, 387), « demorarse » pour « tardar » (Cortázar, *Rayuela* 37), « fósforo » pour « cerilla » (Cortázar, *Rayuela* 14, 126, 128, 357) pour ne citer que quelques exemples. Évidemment, toutes ces expressions surgissent aussi dans la seconde partie du roman, bien que cela soit moins surprenant puisque Horacio rejoint sa terre natale et qu'il est au contact d'Argentins. Mais leur présence récurrente dans la section « Del lado de allá » résonne comme un écho au pays d'origine. En toile de fond se dessine l'Amérique latine : « En París todo le era Buenos Aires y viceversa [...] » (Cortázar, *Rayuela* 23) Avant de quitter l'Argentine, nous pouvons imaginer qu'Horacio idéalisait la capitale française et pensait pouvoir y résoudre les problématiques qui occupent son esprit. Mais la réalité s'avère bien différente : ses démons le poursuivent jusqu'en France et c'est alors qu'une forme de nostalgie pour l'Argentine éclot progressivement.

Une obsession pour l'Amérique latine se dessine, de façon assez proche bien qu'à un degré différent, dans plusieurs œuvres *beat*. Lorsque les personnages parcourent les États-Unis, déjà ils prévoient d'aller explorer le Mexique (Kerouac, *On the Road*, part.4), pays perçu comme une terre mythique : celle des Amérindiens. Nous retrouvons ce phénomène dans *On the Road* par exemple : tandis que Mexico est qualifiée de « the Spanish street » (Kerouac, *On the Road* 251), adjectif qui frôle avec le légendaire, la voix narrative désigne le Mexique comme « magique » (Kerouac, *On the Road* 251). C'est un retour au passé que nous propose le narrateur, comme une tentative pour retrouver une forme de pureté originelle. Une fascination pour ce pays se met progressivement en place dans le texte kérouacien au travers d'un lexique

¹⁹⁵ José María Enguita Utrilla qualifie les archaïsmes d'expression ainsi : « vocablos que no se emplean, o se emplean escasamente, en el español medio europeo, pero que están notablemente difundidos en el Nuevo Mundo [...] ». (Enguita Utrilla 303)

¹⁹⁶ José María Enguita Utrilla définit les archaïsmes sémantiques comme : « aquellos términos que no se han perdido en el español medio europeo, aunque han abandonado su significado antiguo que, sin embargo, ha perdurado en América [...] ». (Enguita Utrilla 303)

¹⁹⁷ José María Enguita Utrilla présente ainsi les préférences lexicales : « España e Hispanoamérica presentan, por otra parte, algunas diferencias en lo que concierne a la selección de términos patrimoniales que poseen significados idénticos o muy próximos. Para explicar las causas que orientan dichas preferencias quizás haya que tener en cuenta razones subjetivas como la búsqueda de mayor transparencia significativa o de mayor énfasis en las bases léxicas seleccionadas. » (Enguita Utrilla 304)

relevant du magique : « wonder »¹⁹⁸, « secret »¹⁹⁹ (Kerouac, *On the Road* 250), « oracles »²⁰⁰, « magic »²⁰¹ (Kerouac, *On the Road* 251) En outre, les personnages ont parfois recours à des mots en langue espagnole comme s'ils tentaient de s'approprier véritablement la culture mexicaine.

Il semblerait que la construction de l'espace mythique passe par un regard tourné vers le passé :

Not like driving across Carolina, or Texas, or Arizona, or Illinois; but like driving across the world and into places where we would finally learn ourselves among the Fellahin Indians of the world, the essential strain of the basic primitive, wailing humanity that stretches in a belt around the equatorial belly of the world [...].²⁰² (Kerouac, *On the Road* 255)

La traversée du Mexique se change en traversée du monde, au sens mythique du terme : « The waves are Chinese, but the earth is an Indian thing. »²⁰³ (Kerouac, *On the Road* 255) La voix narrative dépeint ce pays comme la terre de l'origine, sorte d'Arcadie ou de Jardin d'Eden, où la main de l'homme n'a pas encore frappé : « The sun rose pure on pure and ancient activities of human life. »²⁰⁴ (Kerouac, *On the Road* 254) Des images similaires émergent au début de la nouvelle « Mexico Fellaheen » où le narrateur confie : « that timeless gaiety of people not involved in great cultural and civilization issues »²⁰⁵ (Kerouac, *Lonesome Traveler* 27) ou encore « in fact the further you go away from the border, and deeper down, the finer it is, as though the influence of civilizations hung over the border like a cloud. »²⁰⁶ (Kerouac, *Lonesome Traveler* 28) Dans ces extraits, une communion harmonieuse entre l'homme et la nature se profile, comme pour créer un contraste plus fort encore avec la société occidentale au sein de laquelle la frénésie pour l'industrialisation condamne les espaces naturels. Ce constat rejoint l'analyse de Jacqueline Starer : « Kerouac et Cassady portent ensuite un regard pur et étonné sur une terre qu'ils voient primitive, pure et innocente. [...] Pas de réflexions politiques,

¹⁹⁸ « émerveillés » [Traduction de Jacques Houbart]

¹⁹⁹ « mystérieux » [Traduction de Jacques Houbart]

²⁰⁰ « mages » [Traduction de Jacques Houbart]

²⁰¹ « magique » [Traduction de Jacques Houbart]

²⁰² « Ce n'était pas comme si j'avais roulé en Caroline, ou au Texas, ou en Arizona ou en Illinois ; mais comme si j'avais parcouru le monde et les lieux où nous irons finalement quêter les leçons des Indiens Fellahs de l'univers, essentielle engeance de la primitivité fondamentale humanité gémissante qui entoure d'une ceinture équatoriale la bedaine de la terre [...]. » [Traduction de Jacques Houbart]

²⁰³ « Les migrations sont chinoises mais la terre est chose indienne. » [Traduction de Jacques Houbart]

²⁰⁴ « Le soleil se levait pur au-dessus des pures et ancestrales activités de la vie des hommes. » [Traduction de Jacques Houbart]

²⁰⁵ « cette gaieté intemporelle d'un peuple qui ne se soucie pas des grands problèmes de la civilisation et de la culture » [Traduction de Jean Autret]

²⁰⁶ « en fait, plus vous vous éloignez de la frontière, et plus vous vous enfoncez dans le pays, plus ce pays est beau comme si l'influence de la civilisation restait accrochée à la frontière comme un nuage. » [Traduction de Jean Autret]

économiques ni sociales. Ils éprouvent une immense joie, le bonheur de la découverte et le plaisir de sentir vivre leur corps. » (Starer, *Les écrivains de la Beat Generation* 145)

Des limites sont toutefois présentes dans cette conception de l'Amérique latine. Si le Mexique apparaît d'abord comme une terre hospitalière, quasiment originelle, très vite les excès de Sal et de Neal reprennent le dessus : la marijuana et le sexe caractérisent ensuite le pays, dès l'apparition du personnage de Victor. Ce phénomène traduit probablement le mythe de l'Amérique latine tel que le concevaient les États-Uniens et son association avec une grande liberté. L'espace primitif y mythique fusionne avec une forme de permission totale. Les contraintes qui régissent la société nord-américaine y sont absentes :

Esto se hace obvio al analizar algunos pasajes de la obra del escritor norteamericano Jack Kerouac, en los que el mundo latinoamericano aparece revestido con las imágenes tradicionales de lo exótico, salvaje y mítico, al tiempo que empieza a adoptar nuevas formas desde la mirada de jóvenes que recurren a este nuevo mundo en busca de drogas y nuevas experiencias ajenas al primer mundo, siempre tan civilizado y en orden. (Echeverry 445)

Cet aspect marque une différence profonde avec le roman argentin au sein duquel Paris est plus associé à la liberté que Buenos Aires : les espaces ouverts, la marginalité, la vie bohème s'opposent aux espaces fermés (pièces à vivre, cirque, hôpital) et à la vie rangée (incarnée par le couple Talita/Traveler au début de la seconde partie de l'ouvrage).

Si le protagoniste de *Rayuela* a volontairement fui son pays, ce dernier semble pourtant porter en lui une étape quasi mythique de la vie : l'enfance. Il est d'ailleurs significatif qu'au sein du chapitre 36 qui marque la transition entre les deux sections principales du roman surgisse une description précise du jeu de la marelle. Ce jeu servirait-il de passage pour retourner vers un âge tendre idéalisé ? De fait, le monde de l'enfance domine dans cet extrait :

Una piedrita y la punta de un zapato, eso que la Maga había sabido tan bien y él mucho menos bien, y el Club más o menos bien y que desde la infancia en Burzaco o en los suburbios de Montevideo mostraba la recta vía del Cielo, sin necesidad de vedanta o de zen o de escatologías surtidas, sí, llegar al Cielo a patadas, llegar con la piedrita (¿cargar con su cruz? Poco manejable ese artefacto) y en una última patada proyectar la piedra contra l'azur l'azur l'azur l'azur, plaf vidrio roto, a la cama sin postre, niño malo, y qué importaba si detrás del vidrio roto estaba el kibbutz, si el Cielo era nada más que un nombre infantil de su kibbutz. (Cortázar, *Rayuela* 178)

Si le substantif « infancia » constitue la clé de voûte de l'extrait, d'autres indices l'accompagnent : le diminutif de « piedrita » et l'interjection « plaf » pourraient renvoyer au langage infantile tandis que le discours indirect libre « a la cama sin postre, niño malo » rappellent les paroles adressées à un enfant après avoir commis une bêtise. L'ensemble du passage repose sur une opposition entre l'enfance et l'âge adulte, entre la Maga et Horacio. Ce phénomène apparaît surtout dans l'évolution du langage : des paires se créent comme « llegar

con la piedrita » / « cargar con su cruz », « Cielo » / « kibbutz ». Dans cet extrait, la voix narrative insiste sur le fait que le ciel de la marelle pouvait être atteint durant l'enfance mais ne l'est plus à l'âge mûr. La perte de l'innocence serait-elle passée par là ? Malgré le recours, à l'âge adulte, à différentes philosophies (en rythme ternaire dans le texte), elles ne sont que des leurre qui ne peuvent régler tout à fait la crise existentielle d'Horacio.

L'obsession pour son enfance en Argentine est d'autant plus vraie qu'il rêve de sa maison buenos-airienne alors qu'il vit désormais en France. Le poids du souvenir pèse sur Horacio. Notons que dans ce rêve (relaté dans le chapitre 123) la maison d'enfance du protagoniste et l'appartement de la Maga fusionnent. Ce phénomène n'a rien d'étonnant puisque le personnage féminin est associé, tout au long du roman, à une forme de pureté et d'innocence propres à l'enfance. Alicia Puleo qualifie d'ailleurs la Maga, dans son article « Mujer y sexualidad en la obra de Julio Cortázar », de « femme-enfant ». (Puleo) Alors que représente la maison de Burzaco pour Horacio ? Les phrases qui ouvrent le chapitre 123 nous éclairent à ce sujet :

situarse más bien en esa zona donde otra vez se proponía la casa de la infancia, la sala y el jardín en un presente nítido, con colores como se los ve a los diez años, rojos tan rojos, azules de mamparas de vidrios coloreados, verde de hojas, verde de fragancia, olor y color una sola presencia a la altura de la nariz y los ojos y la boca. (Cortázar, *Rayuela* 405)

Avant d'analyser cet extrait, notons la présence de l'expression « otra vez » qui laisse penser que ce n'est pas la première fois que le personnage rêve de sa maison d'enfance. La mention du jardin, à la manière d'un *locus amoenus*, est associé à un processus synesthésique : les couleurs se mêlent aux exhalaisons, les sens fusionnent comme le signale le rythme ternaire final. Cela signifie que le protagoniste imagine l'enfant capable de déjouer la raison et la compartimentation des données. Quelques lignes plus loin, la voix narrative confie :

el olvidado pueblo bonaerense y la rue du Sommerard se aliaban sin violencia, no yuxtapuestos ni imbricados sino fundidos, y en la contradicción abolida sin esfuerzo había la sensación de estar en lo propio, en lo esencial, como cuando se es niño y no se duda de que la sala va a durar toda la vida: una pertenencia inalienable. (Cortázar, *Rayuela* 405)

Si le narrateur qualifie le pays natal d'« olvidado », une objection pourrait être apportée : ne peut-on pas considérer l'Argentine comme un espace refoulé par Horacio ? Il rejette un certain nombre de coutumes propres à son pays mais ses racines demeurent en lui et, même à Paris, il ressasse Buenos Aires et en rêve. D'autre part, c'est encore un substantif relatif à l'enfance, « niño », qui clarifie ce passage. Tandis que le présent du personnage se caractérise par le doute et la confusion, son passé se distingue par l'évidence et la sérénité : c'est par ses yeux d'enfant qu'il appréhendait le monde.

La phrase qui clôture le chapitre est d'autant plus intéressante : « Se volvió a dormir como quien busca su lugar y su casa después de un largo camino bajo el agua y el frío. » (Cortázar, *Rayuela* 406) Ici, la voix narrative suggère qu'Horacio se rendort dans le but de rêver à nouveau de sa maison d'enfance. Le « long voyage » pourrait faire allusion au séjour parisien, sonnait comme une parenthèse entre l'enfance et l'âge mûr du personnage. Cette hypothèse se confirme grâce aux substantifs qui achèvent le chapitre : de l'eau et du froid, en tant que synecdoques, s'esquisse la capitale française. L'eau rappelle la Seine et les ponts de la ville tandis que le froid renvoie très probablement à l'hiver parisien vécu par le protagoniste.

Cette réflexion sur l'enfance comme âge mythique et recherché (tel un Paradis perdu) questionne la place de Gekrepten dans la seconde section du roman. Si son rôle s'avère secondaire dans la trame narrative (les fonctions de Traveler et Talita sont bien plus capitales), il prend une tournure bien différente si nous considérons l'Argentine comme la terre d'enfance d'Horacio.

Toutes les amantes du protagoniste (la Maga, Pola, Emmanuèle) sont associées à des scènes érotiques et/ou sexuelles. En extrapolant, nous pouvons même intégrer Talita à cette liste : la tension sexuelle est très forte dans le chapitre 41 et, dans le chapitre 54, l'échange du baiser (accidentel ?) crée une atmosphère sensuelle. En revanche, alors que la rencontre avec Gekrepten (l'ancienne amante du protagoniste) après l'expulsion d'Horacio aurait pu faire l'objet de scènes amoureuses, c'est un personnage anti-érotique qui se profile. Finalement, une simple lecture des passages où ce personnage féminin apparaît nous fait comprendre qu'elle tient un rôle maternel plus que charnel. À titre d'exemples, relevons les passages suivants : « por la ternura de Gekrepten, que lo mimaba como a un chico » (Cortázar, *Rayuela* 192), « Hiciste muy bien en venir –dijo Gekrepten, cambiando la yerba—. Aquí en casa estás mucho mejor, cuantimás que allá el ambiente, qué querés. Te tendrías que tomar dos o tres días de descanso. » (Cortázar, *Rayuela* 291), « Y te hago un arroz con leche –dijo Gekrepten—. Tenías tan mala cara cuando llegaste. » (Cortázar, *Rayuela* 293). Dans le premier exemple, le verbe « mimar » et la comparaison entre Horacio et un enfant sont suffisamment explicites pour assimiler la relation entre les deux personnages à celle d'un fils et d'une mère. Quant à la façon de s'exprimer de Gekrepten dans les exemples qui suivent, elle rejoint systématiquement celle du discours maternel. Le personnage féminin est aux petits soins et s'inquiète pour Horacio véritablement comme s'il s'agissait d'un enfant. Cette infantilisation récurrente clôt d'ailleurs la seconde lecture du roman qui forme une boucle entre les chapitres 58 et 131 : Gekrepten nourrit et choie Horacio. Ce comportement, bien que critiqué par le protagoniste, semble malgré

tout toléré et accepté (aucune lutte n'est visible). Nous pouvons alors nous demander s'il ne s'agirait pas pour Horacio, de façon détournée, de tendre à nouveau vers cette phase de l'enfance idéalisée ?

Dans les œuvres *beat*, en revanche, ce n'est pas tant l'enfance que l'on pressent mais l'adolescence. Si les personnages des romans ou nouvelles s'aventurent en Amérique latine, c'est avant tout pour s'émanciper des contraintes imposées par la société américaine, s'affranchir des règles de bienséance et, par extrapolation, de l'autorité parentale : « Mexico, legendarily, has long been beat terrain. Whether for simple adventuring, to escape from North American conformity, or to seek drugs and sex, the culture has been a magnet. »²⁰⁷ (Lee 30) Pourtant, cette idéalisation ne sera que de courte durée. Chez Kerouac, elle prend fin avec l'écriture de *Tristessa* qui relate la relation amoureuse entre le narrateur et Esperanza, une prostituée mexicaine qui se drogue à l'excès. De même, chez Corso dans le poème « Mexican Impressions » (Corso, *Gasoline & Vestal Lady on Brattle* 29-30) ou chez Ferlinghetti, c'est la solitude et la mort qui caractérisent la terre latinoaméricaine. Dans ses carnets de route, il inscrivait cette atmosphère qui l'oppressait à Oaxaca : « Pause dans le climat de solitude. Une brèche s'ouvre au milieu des nuages dans les interstices j'aperçois des cadavres qui voguent, chacun tel un bateau de chair. » (Ferlinghetti, *La vie vagabonde* 370) ou encore :

Les meurtrières ténèbres sont dans les collines, dans les petits villages de montagne perdus, les Chilchutls où les cars ne vont pas, où poussent les champignons magiques, les malheureuses ruelles de terre où tout est perdu [...], la folie comme unique perspective dans la rue pavée qui tournicote, portes battantes qui donnent sur la pénombre des *cantinas* éclairées à la bougie, ombres de la mort vivante sur les murs en terre. » (Ferlinghetti, *La vie vagabonde* 375)

Plusieurs isotopies construisent cet extrait : celle de la mort et de l'ombre, celle de l'égarement. La magie de la terre inconnue est ici absente : la réalité de la vie au Mexique prend une teinte sinistre. La notion de « folie comme unique perspective » fait d'ailleurs écho à la trajectoire d'Horacio Oliveira dans *Rayuela* : à son retour forcé en Argentine, il finit par travailler dans un cirque aux côtés de Traveler et Talita avant que tous ne se vouent à l'hôpital psychiatrique. Le premier environnement de travail renvoie au monde de la démesure tandis que l'asile concorde avec les notions d'aliénation et de délire. Ces deux milieux coïncident avec le concept de folie.

Ainsi, au travers de *Rayuela* et des quelques œuvres *beat* mentionnées, nous comprenons que la construction littéraire de l'Amérique latine, que ce soit le Mexique ou l'Argentine, se

²⁰⁷ « Le Mexique, dans la légende, a longtemps été un terrain beat. Que cela soit simplement pour l'aventure, pour fuir les normes nord-américaines, partir à la recherche de drogue et de partenaires sexuels, cette culture a toujours agi comme un aimant. » [Traduction libre]

révèle équivoque. L'oscillation entre une terre mythique et idéalisée et une terre rejetée et hideuse crée une dichotomie contradictoire : l'obsession pour l'Amérique latine vacille entre désir et menace. Si, au premier abord, le Mexique et l'Argentine paraissent s'opposer à l'espace occidental (États-Unis ou France), leur ambivalence nous montre que la question est bien plus complexe. Les expériences latino-américaines des personnages s'ancrent plutôt dans une continuité avec leurs expériences occidentales, comme un reflet de celles-ci. Mauricio Echeverry, dans son article dédié à l'Amérique latine dans l'œuvre de Kerouac, résume :

Mientras más se acercan al centro de la ciudad, más pulcras y americanas son las cosas; es en las periferias donde el desorden y la salvaje alegría tienen su lugar. Y esto llega a constituir un juego de macro y microcosmos en el que México empieza a representar a los suburbios de la gran Norteamérica. Su experiencia de México, por momentos, no es más que una extensión de sus experiencias suburbanas norteamericanas. (Echeverry 451)

Dans *On the Road*, pour ne citer qu'un exemple, les expériences de Sal et Neal au Mexique sont très proches de celles qu'ils ont vécues dans d'autres villes états-uniennes : sexe, drogue, alcool. De la même manière, dans *Rayuela*, Horacio semble reproduire son expérience parisienne à Buenos Aires : comme précédemment mentionné dans la section « Géographies du vagabondage : l'espace physique du labyrinthe »²⁰⁸, Horacio retrace un chemin spirituel similaire en Argentine et en France. Il cherche à s'extraire d'une société qui lui déplaît en navigant dans un labyrinthe sans sortie, en menant des expériences marginales, en recherchant la Maga.

Ces constats signifient que le lieu dans lequel se trouve les personnages n'a finalement que peu d'importance : l'état d'esprit du protagoniste surpasse son environnement et s'y reflète toujours. Jacqueline Starer souligne avec pertinence que : « Les écrivains beats retournent toujours à la Terre-Mère. Leur connaissance d'eux-mêmes passe par d'autres territoires mais ne fait surface que dans le confort de la terre natale. » (Starer, *Les écrivains de la Beat Generation* 154) Cette affirmation pourrait toutefois être légèrement nuancée : la dialectique entre « autres territoires » et « terre natale » s'efface peu à peu lorsque l'on a saisi que l'exploration de l'espace est avant tout un reflet d'une exploration de l'être.

Tout au long de cette étude consacrée à la notion d'espace, des ponts ont été établis entre *Rayuela* et certaines œuvres de la *Beat Generation*. Des croisements aussi bien formels (c'est-à-dire en lien avec l'écriture et la structure) que symboliques (la conception de l'espace comme labyrinthe) ont été établis entre les différents textes. De même, nous avons vu que dans ceux-

²⁰⁸ Consulter les pages 155-167.

ci, la conception de l'espace parisien répond et s'inscrit dans le mythe littéraire qui lui est dédié. Par ailleurs, si l'espace latino-américain n'est pas tout à fait appréhendé de la même manière dans le texte de Cortázar et dans les ouvrages de la *Beat Generation* (ce qui s'explique facilement par la différence de nationalité de nos auteurs), il constitue malgré tout un point de comparaison intéressant : l'Argentine dans le cas de *Rayuela* et le Mexique pour les cas des textes *beat* sont perçus par les protagonistes comme des terres mythiques qui les obsèdent.

Si le roman cortazarien peut être mis en parallèle avec plusieurs œuvres *beat* et ce, à différents niveaux (formels mais aussi thématiques), se pose inévitablement la question de la réception. Les points de comparaison établis précédemment offriraient-ils un éclairage nouveau de la réception de *Rayuela* ?

Partie 3. La question de la réception : un parallèle possible entre le succès de la *Beat Generation* et *Rayuela* ?

Chapitre 1. Une posture esthétique commune : s'écarter des normes et introduire un nouvel horizon d'attente.

Mettre en lien *Rayuela* avec la réception de la littérature *beat* pourrait nous permettre de mieux appréhender l'accueil du roman cortazarien par les lecteurs et la critique. La théorie de Hans Robert Jauss exposée dans *Pour une esthétique de la réception* encadrera notre réflexion.

Soulignons dès à présent que nous entendons le processus de réception d'une œuvre comme :

l'expansion d'un système sémiologique, qui s'accomplit entre les deux pôles du développement et de la correction du système. Le rapport du texte isolé au paradigme, à la série des textes antérieurs qui constituent le genre, s'établit aussi suivant un processus analogue de création et de modification permanentes d'un horizon d'attente. Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attente et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. [...] Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique [...]. (Jauss 55-56)

La réception d'une œuvre littéraire s'inscrit donc dans un horizon d'attente et ne relève pas de la simple subjectivité d'un lecteur. En outre, il s'agit d'un processus qui allie sociologie de la littérature, histoire littéraire et poétique de la lecture.

Pour cette étude, nous nous appuierons d'abord sur la poétique de la lecture ainsi que sur l'histoire littéraire des États-Unis et de l'Argentine afin de mieux saisir comment les œuvres de notre travail de recherche se positionnent non seulement au sein de la littérature nationale de l'époque mais également les unes par rapport aux autres.

Dans un premier temps, replacer les œuvres de notre corpus dans leur contexte littéraire nous permettra d'apprécier le processus de rupture de l'horizon d'attente. Une analyse des écarts esthétiques sera donc indispensable pour comprendre les mécanismes de la réception. Nous verrons, en outre, que ces écarts semblent très proches tant du point de vue formel que thématique dans les œuvres *beat* et dans *Rayuela*. Nous reviendrons ensuite sur les poétiques littéraires de Cortázar, Kerouac et Burroughs qui concourent tous vers l'instauration de ruptures littéraires assez proches. Si notre choix se porte sur ces deux auteurs *beat*, c'est avant tout parce qu'ils ont écrit des romans, comme Cortázar, et qu'ils ont également produits des textes réflexifs sur leur écriture. Corso, Ginsberg et Snyder se sont plutôt tournés vers le domaine poétique, ce

qui semble moins pertinent pour notre projet. En outre, l'analyse des poétiques du trio Cortázar, Kerouac et Burroughs s'inscrit dans une continuité avec l'étude de l'espace formel déjà menée dans la seconde partie de la thèse.²⁰⁹ Enfin, nous nous demanderons si ces tentatives de rupture de l'horizon d'attente ne nous permettent pas d'aborder le champ littéraire à travers une approche panaméricaine qui expliquerait les interactions, ou confluences littéraires, entre l'Amérique du Nord et l'Amérique latine. En complément, une brève étude de la circulation des œuvres à l'échelle américaine s'avère nécessaire pour alimenter la notion de conscience panaméricaine qui semblerait se dessiner au cours des années 1960 dans le domaine littéraire.

1) Écarts esthétiques et rupture de l'horizon d'attente

Pour *Rayuela*, tout comme pour les œuvres *beat*, c'est la modernité des textes, aussi bien le fond que la forme, qui semble avoir bouleversé le champ littéraire. Ce concept reste toutefois ambigu comme le rappelle à juste titre Jauss dans son ouvrage critique *Pour une esthétique de la réception* : est moderne ce qui exprime une nouveauté par rapport au passé mais dans le cadre littéraire, il s'agit d'une récurrence historique. (Jauss 173) Ainsi, plusieurs éléments modernes de *Rayuela* existaient déjà dans les textes de la *Beat Generation*²¹⁰.

Afin de mieux saisir ce que l'on entend par « moderne », appuyons-nous sur la définition d'écart esthétique de Jauss. Selon le critique, il correspond à « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un “changement d'horizon” [...]. » (Jauss 58) Avec les écrits de la *Beat Generation*, puis *Rayuela*, nous nous confrontons à des œuvres qui créent une certaine rupture au sein des littératures nationales de l'époque, tout en sachant que ces schismes sont cycliques dans le domaine des arts. Trinidad Barrera explicite ce paradoxe pour *Rayuela* : « La novela, cumbre de su filiación surrealista y patafísica, ejemplifica también el paso de un orden a otro, de la tradición a la renovación. » (Barrera et al. 424) Le roman cortazarien, bien que faisant référence à la littérature du passé, s'affranchit des règles pour mieux s'ériger en texte novateur. Alors en quoi les scissions causées par la *Beat Generation* et par le roman de Cortázar seraient-elles comparables ?

²⁰⁹ Consulter les pages 129-152.

²¹⁰ Nous songeons ici à l'agencement du texte et à la dimension de collage qui font penser aux *cut-up* de Burroughs, à l'influence du jazz sur l'écriture, à l'introduction de thèmes encore tabous dans la société argentine de l'époque etc. Ces éléments ont déjà été étudiés dans la première et la deuxième parties de la thèse.

En 1963, dès sa publication, *Rayuela* se présente comme un roman atypique, brisant les conventions littéraires admises jusqu'à présent²¹¹ en Argentine et dans le monde hispanophone *in extenso*. Ce phénomène débouche sur une rupture de l'horizon d'attente à la fois auprès des lecteurs de Cortázar mais aussi auprès de la critique littéraire académique, et de manière plus large de tout lecteur hispanophone. Rappelons que chaque lecture « est structurée par des conventions qui, pour n'être pas explicites, n'en pèsent pas moins lourdement sur notre relation au texte. » (Jouve 15)

Dans *Précis de littérature comparée*, Yves Chevrel insiste sur le fait qu'il existe deux types d'horizon d'attente : celui du public et celui de l'œuvre. Nous faisons le choix de nous concentrer ici uniquement sur l'horizon d'attente du public. En effet, dans le second cas, « l'auteur est naturellement le premier responsable de cet horizon, et il arrive qu'il ait explicitement défini le public visé ou la manière de lire son œuvre, ou les deux à la fois ». (Brunel et Chevrel 206) Or, pour *Rayuela*, nous savons que le public envisagé par Cortázar a été différent du public réel : « La gran sorpresa para mí fue que la gente de mi edad, de mi generación, no entendió nada. » (Picón Garfield 780) Chevrel définit l'horizon d'attente du public comme « une grille interprétative, préexistante à l'œuvre, constituée de par les expériences esthétiques antérieures de ceux qui la lisent. » (Brunel et Chevrel 206), autrement dit, la tradition culturelle dans laquelle se situe le lecteur joue un rôle homogénéisant.

Avant d'appréhender la structure particulière de *Rayuela*, le lecteur des années 1960 avait nécessairement en tête les codes usuels du roman, souvent hérité du XIX^e siècle et/ou en lien avec le contexte récent de guerre en Europe ou avec l'instauration d'un régime autoritaire en Argentine²¹² (réalisme social) : une structure cohérente et souvent linéaire, un récit basé sur une intrigue, un attrait pour l'esthétique réaliste. (*Lexique des termes littéraires...* 291) Mais il est évident que, sans tout rejeter, *Rayuela* s'écarte des préceptes romanesques conventionnels. Afin de mieux discerner cette rupture, il convient de replacer brièvement le roman dans son contexte littéraire.

L'ouvrage cortazarien s'inscrit dans le mouvement littéraire des années 1960-1970 qu'Ángel Rama nomme « Boom latino-américain » du fait de la portée et de la diffusion de ces œuvres non seulement à l'échelle nationale mais aussi internationale : « El proceso de crecimiento editorial tiene en los años sesenta una dimensión latinoamericana, hecho que la crítica literaria

²¹¹ Luis Harss insiste, dans *Los Nuestrós*, sur l'évolution littéraire de Cortázar : « Con el tiempo ha ido descartando todos los efectos fáciles de la narrativa tradicional: el melodrama, la sensiblería, la causalidad evidente, la construcción sistemática, las amabilidades y las corpulencias estilísticas. » (Harss 255)

²¹² L'on songe ici au renversement du gouvernement de Juan Perón en 1955 à la suite du coup d'État du général Eduardo Lonardi, rapidement remplacé par Pedro Eugenio Aramburu.

ha denominado el “boom” de su literatura porque modifica la circulación de los textos [...]. » (Montaldo 600) Si le Boom ne peut être apparenté à un mouvement esthétique à proprement parler, il peut en revanche être défini comme un phénomène éditorial. Les auteurs qui y sont associés (à titre d'exemples, l'on peut citer Carlos Fuentes ou encore Mario Vargas Llosa) partageaient toutefois des points communs comme la volonté de se détacher du régionalisme et du costumbrisme. (Balutet 45) Ils avaient donc pour objectif principal de rompre avec les conventions établies au sein de la littérature latino-américaine de l'époque :

À première vue inexplicable et souvent mal expliquée, cette accession à la scène internationale revêt trois caractéristiques communes à tous les écrivains qui y participent : celle d'une présence active en Europe, celle d'une reconnaissance parisienne obligée, celle enfin d'une écriture qui rompt non seulement avec la tradition hispano-américaine mais aussi avec celle alors en vigueur tout autant à Barcelone qu'à Paris. (Villegas 27)

Cortázar répond à ces trois caractéristiques puisqu'il vivait à Paris depuis 1951 et proposait, avec *Rayuela*, un texte littéraire précurseur. Graciela Montaldo souligne même que son roman sera perçu comme le texte modèle de cette période littéraire (Montaldo 600). En d'autres termes, le texte cortazarien, en créant une rupture de l'horizon d'attente, en a instauré une nouvelle. Il a su s'ériger en texte fondateur de la littérature latino-américaine du début des années 1960. Citer la synthèse de Miguel Herráez semble tout à fait pertinent pour bien cerner les enjeux du Boom et l'importance de *Rayuela* durant cette période :

Pero también es cierto lo que va a representar la publicación de *Rayuela* cuando ya es una obviedad constatable la materialización del Boom en medio de las editoriales españolas, y es que la edición de *Rayuela* fue un verdadero revulsivo para la novela en español porque atentó directamente contra la propia naturaleza del discurso. *Rayuela* vino a intensificar la descomposición de un esquema narrativo abiertamente desgastado. (Herráez 3)

Le roman de Cortázar s'impose comme un texte tout à fait singulier au début des années 1960, à la fois pour sa structure originale, les jeux autour du langage, l'importante place laissée au lecteur, mais également pour le discours métalittéraire, omniprésent dans l'œuvre. Miguel Herráez va même jusqu'à qualifier le roman cortazarien de « tsunami formal y conceptual » (Herráez 5), métaphore qui permet de saisir les écarts esthétiques de l'ouvrage par rapport à la littérature publiée à la même période. Dans *Los Nuestrós*, Luis Harss stipule, de surcroît, qu'avec *Rayuela* Cortázar éclipse les autres écrivains latino-américains (Harss 259), comme s'il avait ouvert une ère littéraire et artistique nouvelle. Ce constat rejoint l'analyse de Claude Cymerman qui souligne l'émergence d'une nouvelle période littéraire en Argentine à partir de 1955 qui se caractérise par une soif de liberté et d'indépendance. (Cymerman 238) Il note, à partir de cette période, un rejet du roman traditionnel et une tendance à la subversion dans les

structures narratives, les procédés linguistiques et le langage²¹³ (Cymerman 238), autant d'éléments que l'on retrouve dans *Rayuela*. En effet, dans les années 1940 et 1950, deux tendances littéraires se distinguaient particulièrement en Amérique latine et, plus encore, en Argentine : le réalisme social et l'orientation existentialiste. (Barrera et al. 417) Quant à l'Espagne, c'est le roman social et réaliste qui dominait à cette époque. (Sanz Villanueva 105) L'ouvrage cortazarrien rompt ouvertement avec ces tendances²¹⁴ : « se convirtió en una novela o antinovela o contranovela ». (Cortázar, *Clases de literatura* 203)

D'abord, le « Tablero de dirección » se distingue pour son aspect inédit : dès l'ouverture du roman, la voix narrative propose au lecteur deux chemins possibles pour aborder le texte. À ce propos, Herráez signale : « era algo subversivo e inédito en ese 1963, y lo era, sin duda, en la literatura en español publicada hasta entonces. » (Herráez 6) La structure particulière du récit cortazarrien relève d'une réflexion de longue haleine :

Todavía antes de ensayar los ordenamientos de los fragmentos de la protonovela, cuya lectura lineal le resultaba episódica y poco radical, Cortázar consideró la posibilidad de una novela de hojas sueltas que se mezclaran en una caja. Pronto le resultó una fórmula previsible, de énfasis vanguardista. Luego imaginó cuadernillos para cada personaje, capítulos serializados, núcleos argumentales. Hasta que, por fin, jugando con distintos ordenamientos, descubrió el principio de la remisión, la práctica combinatoria y la "resta" de la lectura, que descuenta de la idea del Libro cada capítulo/casilla, al modo de una figura rotante. *Rayuela* reconoce un largo proceso antes de cuajar como una gozosa epifanía del lenguaje. (Ortega 49-50)

Les différentes étapes du raisonnement de Cortázar nous montrent bien qu'il a cherché, volontairement, à exécuter un arrangement novateur des chapitres de son livre. Par conséquent, le « Tablero de dirección » agit comme une introduction foncièrement révolutionnaire pour le lectorat hispanophone, c'est pourquoi il est possible de parler de rupture de l'horizon d'attente. Cette considération est d'autant plus vraie que des auteurs comme Joyce ou Faulkner, connus pour leur utilisation innovante des formes littéraires, ont pénétré assez tardivement dans le champ littéraire hispanophone : « Escritores cimeros, representativos de los nuevos caminos que explora la novelística occidental de nuestro siglo y que se habían difundido con anterioridad, tardan en volver a ser lectura normal en España, como Joyce, Faulkner o Proust. » (Sanz Villanueva 68) Si cette remarque se vérifie pour l'Espagne, elle peut toutefois être nuancée pour l'Amérique latine, du moins pour l'Argentine qui, dès les années 1930, oscille

²¹³ Claude Cymerman mentionne par exemple les phénomènes suivants : « la fragmentation et la discontinuité textuelles, l'éclatement de la chronologie, la multiplication des points de vue, le mélange des genres littéraires, l'indifférenciation entre description, dialogue et monologue par l'utilisation du discours indirect libre, la pratique de l'inter (ou de l'intra)textualité comme la réécriture (Borges) et des collages (Cortázar), l'interférence des discours littéraires, historiques, politiques, etc. [...] ». (Cymerman 238)

²¹⁴ La nuance que nous pourrions apporter serait au sujet de la tendance existentialiste qui résonne encore dans *Rayuela*. Toutefois, une partie de l'originalité du roman cortazarrien repose certainement sur l'entremêlement des genres tout comme sur celui des tendances littéraires comme l'existentialisme, le surréalisme ou encore la pataphysique par exemple.

entre réalisme et avant-garde littéraire. Au cours des deux décennies suivantes, la littérature argentine abandonne son caractère local et tente de s'inscrire dans un dialogue avec l'universel (Barrera et al. 413) : le pays s'ouvre sur la littérature étrangère.

En outre, en 1963, Julio Cortázar était surtout connu pour ses contes. À cette date, quatre recueils avaient été publiés (*Bestiario* en 1951, *Final de juego* en 1956, *Las armas secretas* en 1959 et *Historia de cronopios y famas* en 1962) contre un seul roman, *Los premios*, en 1960. Le genre romanesque n'était donc pas encore tout à fait inscrit dans l'horizon d'attente du lectorat cortazarien. Trinidad Barrera insiste d'ailleurs sur l'importance des contes et du genre fantastique pour ses lecteurs :

Puede decirse que, aparte de su poesía y algunos intentos teatrales, su popularidad y el lugar que ocupa dentro del panorama narrativo del siglo XX le viene dado especialmente por la narrativa breve, cuentos y algunas novelas, sin olvidar su faceta de indagador del relato fantástico a través de una serie de ensayos que constituyeron piezas claves para el análisis del género. Cortázar formalizó una poética del relato fantástico que se potenció a finales del siglo XX. (Barrera et al. 422)

Cette synthèse nous montre bien que les lecteurs de Cortázar ont avant tout été marqués par ses récits brefs et son approche particulière du fantastique. Or, *Rayuela* se distingue par son extension expressément longue car le lecteur est invité à faire plusieurs lectures du roman (au moins deux) et par l'absence des critères du fantastique²¹⁵. Le lectorat argentin de l'époque a pu être doublement surpris lors de la publication de *Rayuela* : d'une part, le roman rompt avec la littérature nationale des années 1950-1960 ; d'autre part, il introduit une nouvelle ère dans la production littéraire de l'écrivain²¹⁶.

Dès lors, si *Rayuela* propose une rupture de l'horizon d'attente en rejetant les formes conventionnelles de la littérature hispanophone (différentes lectures possibles, lecteur actif, jeux sur le langage, renforcement du discours métalittéraire...), il est toutefois notable de signaler l'adhésion rapide d'une partie du lectorat non seulement hispanophone²¹⁷, mais aussi francophone et anglophone. Ne pourrait-on pas, alors, interpréter ce ralliement massif du public comme une conséquence du succès de la *Beat Generation* ?

Une rupture de l'horizon d'attente se produit aux États-Unis avec la *Beat Generation* au milieu du XX^e siècle. Les années de l'entre-guerre avaient en effet fait émerger ce que les

²¹⁵ Certains épisodes du roman (notamment l'apparition de la Maga et la confusion entre la Maga et Talita) frôlent le fantastique mais sont sans doute plus à associer à des épisodes hallucinatoires que véritablement de l'ordre du fantastique.

²¹⁶ Dans *Clases de literatura*, Cortázar rappelle que sa trajectoire d'écrivain pourrait se diviser en trois étapes : esthétique, métaphysique et historique. Avec *Rayuela*, la dynamique métaphysique de l'écrivain éclot. (Cortázar, *Clases de literatura* 16)

²¹⁷ Une étude plus précise du public touché sera développée au sein du chapitre 3.

critiques nomment « la Génération Perdue » au sein de laquelle figurent des écrivains tels T. S. Eliot, Ernest Hemingway, Ezra Pound, Francis Scott Fitzgerald ou encore Gertrude Stein pour n'en citer que quelques-uns. De manière générale, cette génération littéraire « est comprise comme étant celle des écrivains nord-américains qui ont assisté, participé à la Grande Guerre en Europe, ou qui, bien que n'ayant pas été envoyés au front, ont saisi les effets du conflit sur le monde américain. » (Dehoux 27) Le projet scriptural des auteurs appartenant à cette génération pourrait se résumer ainsi : « exprimer, sous une forme littéraire, l'expérience négative de l'après-guerre. » (Dehoux 75) Tandis que les œuvres de la *Lost Generation* semblent tournées vers le passé, la Première Guerre mondiale ayant laissé des traces indélébiles sur les artistes, les écrivains de la *Beat Generation* réaffirment la nécessité de vivre l'instant présent en insistant sur les jouissances procurées par la vie. Cette divergence explique, en partie, la rupture de l'horizon d'attente engendrée par les œuvres de la *Beat Generation*. Les artistes *beat* ont introduit une forme de rébellion dans leurs œuvres, aussi bien dans les thèmes abordés dans leurs textes que dans la manière de les traiter :

There was one fairly large group that refused to conform and waged a dogged sort of rebellion—against what it is hard to say, because the group had no program, but possibly against the whole body of laws, customs, fears, habits of thought, and literary standards that had been accepted by other members of the generation. The rebellion was individual and nihilistic; each of the rebels simply refused to accept any model, in literature or life, that older people asked him to emulate.²¹⁸ (Cowley 241)

Afin de résumer les fondements de l'horizon d'attente créé par la *Beat Generation*, rapportons-nous aux propos de Julien Ortéga : « l'acte d'écrire est désormais un support pour transgresser les lois expérimenter les images, combiner les termes, déstructurer les idées et passer outre les règles du conventionnalisme. Le livre s'affranchit d'une ligne directrice [...]. » (Ortéga 177)

Les écrivains de la *Beat Generation* entreprennent en effet un décloisonnement des genres en insufflant à la prose des caractéristiques propres à la poésie versifiée (rythme, sonorité) ; en brisant la forme romanesque usuelle (*cut-up* de Burroughs) ; en abordant des thèmes polémiques tels que le sexe, l'alcool, la drogue ; en remettant en question les valeurs prônées par la société capitaliste occidentale pour ne citer que quelques exemples. Ceux-ci se retrouvent, tous (à l'exception de la drogue), dans le roman de Cortázar. S'ils sont traités de façon différente et propre à l'auteur argentin, ils ont malgré tout pu favoriser la réception de *Rayuela*.

²¹⁸ « Il y eut un groupe relativement important qui refusa de se soumettre et qui engagea une sorte de rébellion acharnée —contre quoi, cela reste difficile à dire, puisque le groupe n'avait pas de programme, mais probablement contre l'ensemble des lois, habitudes, peurs, schémas de pensée, et standards littéraires qui avaient été acceptés par d'autres membres de leur génération. Leur rébellion était individuelle et nihiliste ; chacun des rebelles refusait simplement un quelconque modèle, en littérature ou dans la vie, que les personnes plus âgées lui demandaient de suivre. » [Traduction libre]

En 1963, le mouvement *beat* était solidement installé dans le domaine littéraire. De nombreux ouvrages de genres différents, notamment la poésie (*Vestal Lady on Brattle and Other Poems*, « Bomb », *Gasoline*, *The Happy Birthday of Death*, *Long Live Man* de Corso ; *Picture of the Gone World*, *Starting from San Francisco* de Ferlinghetti ; *Howl and Other Poems*, *Kaddish and Other Poems* de Ginsberg ; *Mexico City Blues* de Kerouac ; *Passage*, *Dark Brown* et *The New Book / A Book of Torture* de McClure ; *Ekstasis* et *Destroyed Works* de Lamantia ; *Riprap, Myths and Texts* de Snyder ; *Minutes to Go* de Burroughs), le roman (*The Town and the City*, *On the Road*, *The Subterraneans*, *The Dharma Bums*, *Doctor Sax*, *Maggie Cassidy*, *Visions of Cody* et *Big Sur* de Kerouac ; *Junky*, *Naked Lunch*, *The Soft Machine* et *The Ticket That Exploded* de Burroughs, *Her* de Ferlinghetti ; *The American Express* de Corso) ainsi que la nouvelle (*Lonesome Traveler* de Kerouac), étaient déjà publiés comme nous le constatons dans la chronologie établie par *The Cambridge Companion to the Beat*. (Belletto) Cette liste est non-exhaustive puisqu'elle n'inclut pas les publications qui ont vu le jour dans des anthologies ou encore dans des revues telles *The Paris Review* ou encore *El Corno Emplumado* pour n'en citer que deux. Cet état des lieux signifie qu'au moment de la parution de *Rayuela*, une part du lectorat américain, hispanophone inclus, avait connaissance de la *Beat Generation*, mouvement littéraire qui marqua une rupture dans l'horizon d'attente non seulement auprès des lecteurs américains mais aussi auprès des Européens. Rappelons brièvement ici que la censure américaine a souvent conduit les écrivains *beat* à se faire publier à Paris²¹⁹. Ces circonstances leur ont permis de s'inscrire sur la scène littéraire européenne.

À partir des années 1950, plusieurs événements à résonance internationale ont promu les écrivains *beat* ainsi que leurs œuvres ce qui a abouti à la construction d'un lectorat aux origines variées : principalement issu d'Amérique du Nord, d'Amérique latine et d'Europe.

L'article de John Clellon Holmes, déjà, prend des allures de manifeste en ce qu'il tente de définir le mouvement littéraire de la *Beat Generation* dès 1952. Selon Serge Margel, le manifeste : « est un lieu de crise politique et sociale, mais qui touche au langage lui-même. » (Margel 109) La *Beat Generation* exprime justement, à travers le langage littéraire, une crise : celle de la société américaine des années 1950.

Nancy Mc Campbell Grace et Jennie Skerl synthétisent ainsi le rôle du texte fondamental d'Holmes :

²¹⁹ Nous songeons par exemple aux écrits de William Burroughs qui ont été publiés par la maison d'édition *The Olympia Press* de Maurice Girodias, alors implantée à Paris.

John Clellon Holmes's essay "This Is the Beat Generation", which served as a public introduction to the notion of "Beat" when it appeared in the *New York Times Magazine* on November 16, 1952, is but the first of many published attempts at self-definition and self-assertion on the part of Beat writers. While the Beats never produced a "Beat Manifesto" as such, a whole range of Beat texts contain what we might call manifesto function as key figures such as Holmes, Jack Kerouac, and Allen Ginsberg, in addition to define or redefine their aesthetic and social practices, to state and restate their opposition to post-World War II American conservatism.²²⁰ (Mc Campbell Grace et Skerl 67)

Il semble important de souligner que, dans son article, John Clellon Holmes met l'accent sur la notion de « nouvelle » génération, marquant ainsi la fin de la *Lost Generation* et insistant sur l'apparition d'un mouvement sans précédent au sein de la littérature nationale :

But the wild boys of today are not lost. Their flushed, often scoffing, always intent faces elude the word, and it would sound phony to them. For this generation lacks that eloquent air of bereavement which made so many of the exploits of the Lost Generation symbolic actions. Furthermore, the repeated inventory of shattered ideals, and the laments about the mud in moral currents, which so obsessed the Lost Generation, do not concern young people today. [...] They drink to 'come down' or to 'get high,' not to illustrate anything. Their excursions into drugs or promiscuity come out of curiosity, not disillusionment.²²¹ (Holmes)

À partir de cet extrait, les propos suivants peuvent être nuancés : « Beat was not, as a movement or an "ism", founded on a manifesto or a programme [...]. »²²² (Veivo et al. 4) L'énonciation des différences entre les deux générations littéraires dans l'article d'Holmes donne naissance à un texte ayant une fonction proche de celle du « manifeste », puisqu'il s'agit bien ici d'une proclamation publique destinée à mettre au jour l'avènement d'un groupe littéraire encore peu connu à cette date. Toutefois, une limite pourrait être apportée : Holmes s'attarde plus sur l'attitude des écrivains que sur leur véritable projet scriptural. (Penot-Lacassagne, « Le courage de la poésie » 8) De même, dans son essai intitulé « On the Origins of a Generation », Jack Kerouac s'appesantit sur la posture des écrivains *beat* au sein de la société, soit sur ces changements systémiques, et non pas tant sur leurs ambitions littéraires²²³.

²²⁰ « L'essai de John Clellon Holmes "This Is The Beat Generation", qui fut utilisé comme un moyen de révéler au grand public la notion « Beat » lorsqu'il fut publié dans le *New York Times Magazine* du 16 décembre 1952, correspond en réalité à une tentative publiée d'auto-définition et auto-affirmation de la part des écrivains Beat. Là où les Beats ne produisirent jamais aucun « Manifeste Beat » en tant que tel, il n'en demeure pas moins que toute une série de textes Beat porte les traces de ce que l'on pourrait nommer une fonction de manifeste tels que ceux de Holmes, Jack Kerouac et Allen Ginsberg, tout en définissant ou redéfinissant leurs pratiques sociales et esthétiques, pour formuler et reformuler leur opposition à l'Amérique conservatrice de l'après-guerre. » [Traduction libre]

²²¹ « Mais les enfants sauvages d'aujourd'hui ne sont pas perdus. Leurs visages rouges, souvent moqueurs, toujours déterminés sont oublieux du mot, et cela sonnerait faux pour eux. Car cette génération manque de l'air éloquent du deuil qui fit tant d'exploits des actions symboliques de la Génération Perdue. En outre, l'inventaire répété des idéaux brisés et les lamentations sur la boue que l'on trouvait dans le fleuve moral, pour lesquels la Génération perdue était obsédée, n'intéresse plus les jeunes d'aujourd'hui. [...] Ils boivent pour gérer la descente après la consommation de drogue ou pour se défoncer, non pas pour illustrer quoique ce soit. Leurs incursions dans la drogue ou leur promiscuité sexuelle proviennent d'une curiosité, pas d'une désillusion. » [Traduction libre]

²²² « La Beat n'était pas, en tant que mouvement ou « isme », fondée sur un manifeste ou un programme [...]. » [Traduction libre]

²²³ « En 1948, les mecs, ou les *beats*, se partageaient en *hot* et *cool*. Une grande partie du malentendu à propos de ces mecs et de la Beat Generation en général aujourd'hui provient du fait qu'il y a deux styles distincts de mectitude : le *cool* aujourd'hui est le laconique sage à barbe, ou schlerm, assis devant une bière éventée et antipathique, avec des filles qui ne disent rien et sont habillées en noir ; le *hot* aujourd'hui est le bavard dingue au

Un autre des moments phares de la *Beat Generation* réside, sans aucun conteste, dans la récitation du poème « Howl » donnée par Allen Ginsberg à la Six Gallery de San Francisco, trois ans seulement après l'article de Clellon Holmes, en octobre 1955 : « il récite sur une estrade de San Francisco le long ululement qui va devenir le manifeste de la génération Beat. » (Pétillon 190) Si cet événement ne peut être considéré comme un manifeste en tant que tel, il s'en approche tout de même : Ginsberg a réalisé une véritable performance poétique. C'est ainsi que le poète a ouvert la poésie à une forme nouvelle. John Tytell insiste sur le fait que, traditionnellement, la plupart des poèmes modernes se construisaient autour d'un événement particulier ou d'une expérience précise (Tytell 639) tandis qu'avec « Howl », Ginsberg semblait embrasser le monde et la littérature dans son ensemble, au-delà des codes propres à chaque genre :

With its long lines crossing the expected boundaries between poetry and prose, "Howl" is so much more overwhelming in its relentless barrage of detail, so much more panoramic in its scope, so much more transformative in its ambition. As Emerson first maintained in the talk on poetry that so galvanized Walt Whitman, the experience of each new age requires a new form of confession.²²⁴

C'est alors que la récitation de Ginsberg a donné naissance à une nouvelle approche de la poésie et, de manière plus large, de la littérature, raison pour laquelle une fonction de « manifeste » pourrait être accordée à ce poème. En scandant le premier vers, « I saw the best minds of my generation destroyed by madness »²²⁵ (Ginsberg, *Howl et autres poèmes* 6), la voix poétique (double de l'auteur) tente de définir et de qualifier sa génération tout en explorant les formes poétiques et la notion de souffle²²⁶. Ce texte performatif, selon la terminologie d'Austin, allie le dire et le faire, d'où l'idée de manifeste.

Abigail Lang synthétise ainsi le rôle et la rupture engendrée par cette lecture publique : « *Howl* frappe par ses références explicites à la drogue et à la sexualité, par son vocabulaire à la fois littéraire et cru, son ton à la fois familier et inspiré. Le poème rompt avec les conventions

regard brillant (souvent innocent et généreux) qui court de bar en bar, de piaule en piaule à la recherche de tout le monde, criant, infatigable, poivrot, essayant de se « brancher » avec des beatniks souterrains qui l'ignorent. La plupart des artistes de la Beat Generation appartiennent à la tendance *hot*, naturellement puisque cette flamme aussi petite qu'une gemme a besoin d'une certaine chaleur. » (Kerouac, *Sur les origines d'une génération - Dernier mot / On the Origins of a Generation - The Last Word* 25-26)

²²⁴ « De par ses longs vers qui dépassent les frontières de la poésie et de la prose, « Howl » est bien plus impressionnant par son armada de détails, bien plus grand par sa portée, et bien plus bouleversant dans son ambition. Comme Emerson le soutenait le premier dans son discours sur la poésie qui galvanisa tant Walt Whitman, l'expérience de chaque nouvelle époque requiert une forme de confession nouvelle. » [Traduction libre]

²²⁵ « J'ai vu les plus grands esprits de ma génération détruits par la folie » [Traduction de Robert Cordier et Jean-Jacques Lebel]

²²⁶ Ginsberg affirme en effet : « En principe chaque vers de *Howl* forme une unité de respiration. » (Ginsberg, *Howl et autres poèmes* 91)

poétiques de l'époque pour renouer avec une lignée de poètes radicaux et visionnaires [...]. » (Lang 58) Carmona en vient aux mêmes conclusions, tout en insistant davantage encore sur les conséquences de « Howl » à l'échelle nationale :

The narrative of what a poetry reading was changed after that night and the Beat Generation was now a performance movement as well as a literary movement. For the Beats and many others since the 1950s, the performance of a poem becomes a crucial element in its composition. Poets began to tailor their poetry to be heard as well as read and this changed the language that the poets used. Poetry, in particular Beat poetry, began to be written in a conversational vernacular style that borrowed from the hipster language of the streets or the lyrical musings of folk, blues, and jazz musicians. As the poetry reading began to focus on unpublished poets instead of academic accepted poets and the language of poetry began to change, the idea that anyone could be a poet became more of a reality.²²⁷ (Carmona 9)

Si des changements s'opèrent progressivement dans le domaine littéraire aux États-Unis²²⁸, ils dépassent les frontières. Toutefois, avant de résonner comme un cri à l'échelle nationale et internationale, un processus de diffusion et de publication de l'œuvre de Ginsberg était nécessaire. Le public ayant assisté aux lectures de 1955 à la Six Gallery demeurait restreint. Ann Charters indique en effet qu'environ cent à cent cinquante personnes avaient été présentes (Charters 258), ce qui semble bien peu pour envisager bouleverser le champ littéraire à l'échelle

²²⁷ « Cette nuit a changé ce que lire de la poésie publiquement voulait dire et la Beat Generation était dès lors un mouvement lié à la performance autant qu'un mouvement littéraire. Pour les Beat et tant d'autres depuis les années 1950, la performance publique d'un poème devient un élément crucial de sa composition. Les poètes ont commencé à concevoir leur poésie pour qu'elle soit entendue autant que lue et cela a transformé le langage utilisé par les poètes. La poésie, en particulier la poésie Beat, a commencé à s'écrire dans un style vernaculaire conversationnel qui empruntait autant du langage de rue des hipsters qu'aux envolées lyriques des musiciens de folk, blues et jazz. Tandis que les lectures publiques de poésie commençaient à mettre en avant des poètes encore non publiés plutôt que des canons académiques du genre et que le langage poétique commençait à se transformer, l'idée que n'importe qui pouvait devenir poète devint de plus en plus une réalité. » [Traduction libre]

²²⁸ « The Beat poets, in essence, became responsible for the democratization of poetry and the proliferation of poetry readings that started were done so by almost anyone willing to find a space to read at and set up a line of people wanting to read. It was a change that shocked a world of poetry that up until the 1950s did not hold readings in coffee shops or converted mechanic garages, but instead read at university halls and libraries. Many poetry readings, before the Beats, were given by well-known poets who either read alone or hired actors to read their poetry for them. The shift in the poetry world even affected the publishing houses and the presses that, because of a portable printing press known as the mimeograph, allowed for cheap publications of books and magazines. The Mimeograph Revolution took hold in the 1960s and relatively unknown poets and writers began to find publishers that did not belong to the academic circles in New York. City Lights Books, which first published Ginsberg's *Howl and Other Poems*, is probably the most successful small press of the movement and is one of the biggest symbols of success for small presses in general. » (Carmona 10)

« Les poètes Beat, dans le fond, sont devenus responsables de la démocratisation de la poésie et la prolifération des lectures publiques de poésie qui débuta à cette période était due à pratiquement n'importe qui volontaire pour trouver un coin pour lire et ouvrir une file d'attente de personnes volontaires pour lire. Ce fut là un changement qui bouleversa le monde de la poésie qui jusque dans les années 50 ne se lisait pas dans les cafés ou dans des garages transformés pour l'occasion, mais plutôt dans des universités et des bibliothèques. Plusieurs lectures publiques de poésie, avant les Beats, étaient dispensées par des poètes de renom qui soit lisaient seuls soit engageaient des acteurs pour lire à leur place. Le changement dans le monde de la poésie affecta même le monde de l'édition et de l'impression : les petites machines à impressions portables connues sous le nom de miméographe permettaient de publier des livres et magazines à bas coûts. La Révolution du Miméographe prit place dans les années 60 et des poètes et écrivains relativement inconnus commencèrent à trouver des éditeurs qui ne faisaient pas parti des cercles académiques de New York. La City Lights Book, qui fut la première à publier *Howl and Other Poems* de Ginsberg, fut probablement celle qui, du mouvement, eut le plus de succès et est l'un des symboles majeurs du succès des petites maisons d'édition en général. » [Traduction libre]

nationale. C'est ainsi que les prémices de *Howl and Other Poems* se sont d'abord montrées timides :

Howl venait de sortir, mais à New York on ne pouvait se le procurer que dans les petites librairies spécialisées dans la diffusion de certains livres à faible tirage, comme celle de la 8^e Rue dans le Village. A New York, *Howl* ne se vendit pas très bien pour commencer. Au début du mois de décembre 1956, Allen écrivit à Ferlinghetti que personne de sa connaissance dans le Village n'avait trouvé à l'acheter nulle part. (Charters 306)

Ce constat signifie que l'impact de la lecture à la Six Gallery doit être nuancé : si le succès de « *Howl* » a certes existé, il résulte d'un long processus et de stratégies complémentaires :

Pour contribuer à la diffusion du recueil, Allen prit un exemplaire de *Howl* et s'en fut donner une interview au *New York Times*, dans l'espoir qu'un compte rendu dans ce journal, dans le *Herald Tribune* ou le *Saturday Review* « briserait peut-être la glace ». Vers la fin du mois, la librairie de la 8^e Rue avait épuisé son stock et il sentit que sa chance allait tourner. Une jeune poétesse du Village, Dianne Di Prima, écrivit à Ferlinghetti à propos de *Howl* : « Je n'aurais jamais cru que l'on pût écrire à notre époque avec une telle honnêteté. Je planais littéralement – remerciez-le pour moi. » On commençait à se passer le mot. (Charters 306)

Peu de temps après la publication et la diffusion de *Howl and Other Poems*, le procès pour obscénité de novembre 1956 envers la maison d'édition de Lawrence Ferlinghetti a mis en lumière la *Beat Generation* sur la scène internationale. Dans l'introduction de *Howl on Trial*, ouvrage dédié à ce procès, Ferlinghetti confie : « When City Lights published *Howl and Other Poems* in 1956, the holy unholy voice of the title poem reverberated around the world among poets and intellectuals, in countries free and enslaved, from New York to Amsterdam to Paris to Prague to Belgrade to Calcutta and Kyoto. »²²⁹ (Morgan et Peters XII) L'éditeur décrit ici la dynamique internationale de la *Beat Generation* qui a eu un impact dans de nombreux pays, bien au-delà du continent américain : « The Beat movement was a decisive vector of internationalism as well as of social and political change. »²³⁰ (Veivo et al. 2). Le procès contre *Howl and Other Poems* a propulsé la *Beat Generation* sur le devant de la scène artistique : dès le premier trimestre 1957, l'ouvrage était en rupture de stock à New York dans des librairies telles que celle de la 8^e Rue ou bien Gotham Book Mart de Manhattan (Charters 308) au sein de laquelle l'auteur avait été employé. (Mart) C'est cette médiatisation de la *Beat Generation* que l'on peut mettre en perspective avec la notion de manifeste :

Pas de manifeste donc sans un circuit médiatique de l'information, sans un réseau de diffusion, sans le spectre d'un présent commun ou le fantôme d'un public à venir. Autrement dit, pas de manifeste sans ce contexte de rupture sociale, qu'occupe et investit le pouvoir des médias. Ce qui compte désormais, avant

²²⁹ « Quand City Lights a publié *Howl and Other Poems* en 1956, la sainte et profane voix du titre du poème a retenti dans le monde entier parmi les poètes et les intellectuels, parmi des pays libres et d'autres réduits en esclavage, de New York à Amsterdam, à Paris, à Prague, à Belgrade, à Calcutta et Kyoto. » [Traduction libre]

²³⁰ « Le mouvement Beat a été un vecteur décisif d'internationalisation tout comme de changements sociaux et politiques. » [Traduction libre]

tout autre chose, c'est un certain sens du « nouveau », une posture d'innovation et d'action [...]. Cette catégorie du « nouveau » représente un type d'action, une posture énonciative qui agit par le langage et l'écriture, par les gestes et les images. Une posture qui traverse tous les genres littéraires et toutes les pratiques artistiques, comme on peut le lire dans ces manifestes écrits au début du XX^e siècle. (Margel 114-115)

Sans avoir rédigé de programme, utiliser l'art, sous toutes ces formes, pour critiquer la société et proposer une alternative au monde, à la manière d'un manifeste, fait tout de même partie des principes de la *Beat Generation*.

Enfin, la publication de *On the Road*, en 1957 confirmera la présence de la *Beat Generation* dans le champ littéraire américain et international. Rappelons que la rédaction de cet ouvrage remonte à quelques années déjà et que son auteur, Jack Kerouac, s'en est vu plusieurs fois refusé la publication. En 1957, c'est-à-dire un an après la publication de *Howl and Other Poems*, les éditeurs jugent judicieux de publier le roman de Kerouac : « On le sait très bien : la publication de *Sur la route*, en cette année, est largement due au fait que les éditeurs s'avisent tout à coup de l'existence d'un marché éminemment porteur, jailli d'une société plus "décoincée". On estime soudain qu'il pourrait être payant de publier les manuscrits de Kerouac jusqu'alors jugés confus et illisibles. » (Duval 15) Le succès de *On the Road* résulte probablement d'une confusion entre la littérature *beat* et un mouvement plus social caractérisé par l'émergence des « beatniks », mais il n'en demeure pas moins qu'il a confirmé une rupture dans le domaine littéraire et qu'il a projeté la *Beat Generation* dans les médias lui donnant ainsi une visibilité dans l'ensemble du pays tout comme à l'étranger. Ann Charters revient sur le succès instantané du roman de Kerouac pour lequel, seulement quinze jours après sa publication, il a fallu procéder à un second tirage, puis à un troisième : « Vers la fin de l'année 1957, *Sur la route* figura pendant cinq semaines sur la liste des best-sellers. » (Charters 313) Par ailleurs, l'inclusion de *On the Road* au catalogue de la Collection des Classiques contemporains des éditions Penguin en Angleterre seulement quinze ans après sa publication nous montre bien que le roman a connu un succès rapide et immuable. (Charters 314)

Si trois textes majeurs ont agi comme des sortes de « manifestes » pour la *Beat Generation* (« This is the *Beat Generation* » de Holmes, « Howl » de Ginsberg et *On the Road* de Kerouac), le « Tablero de dirección » qui ouvre *Rayuela*, et plus encore le discours métalittéraire qui inonde le roman, en particulier celui renvoyant au personnage de Morelli, occupent un rôle voisin, bien que plus proche de l'essai. Il n'en demeure pas moins que ce phénomène souligne la volonté de créer une tension au sein de la littérature académique de l'époque.

De manière générale, l'objectif des œuvres *beat* était de proposer une approche nouvelle de la littérature où l'expérimentation scripturale (*cut-up*, jeux sur les rythmes, performativité des textes...) et l'expression d'une insatisfaction à l'égard des conventions sociales et artistiques de l'époque étaient au cœur des préoccupations des auteurs. D'un point de vue contextuel, les États-Unis des années 1950 se caractérisent par l'expression exacerbée de l'anticommunisme et par la répression du monde culturel et artistique. (Robert 13-15). Ce contexte peut expliquer le souffle anticonformiste à l'origine de la *Beat Generation*. Si la médiatisation de ces revendications a souvent caricaturé la *Beat Generation* et éclipsé les enjeux littéraires²³¹, elle a néanmoins eu le mérite de faire connaître plusieurs de ses auteurs (notamment Burroughs, Ginsberg, Ferlinghetti, Kerouac) au-delà des frontières états-uniennes. Nous pouvons donc émettre l'hypothèse qu'à la fin des années 1950 et au début des années 1960, la *Beat Generation* avait instauré un nouvel horizon d'attente sur le continent nord-américain et, dans une moindre mesure, sur le continent européen, notamment auprès des plus jeunes, les plus sensibles et les plus réceptifs aux textes *beat*. Il serait donc possible que cette littérature inédite ait conditionné une part du lectorat non seulement anglophone mais aussi hispanophone à la réception de *Rayuela*, œuvre qui partage avec les ouvrages *beat* de l'époque l'expérimentation scripturale et l'expression d'une crise existentielle. Afin d'alimenter notre réflexion sur l'horizon d'attente, il semble opportun de s'attarder sur les poétiques élaborées par nos auteurs afin d'identifier jusqu'à quels points elles concordent.

2) Les poétiques de l'écriture et du roman chez Cortázar, Kerouac et Burroughs

Afin de mieux saisir le parallèle entre la réception de la *Beat Generation* et celle de *Rayuela*, il semble indispensable de s'arrêter sur les textes de poétique produits par les écrivains qui nous intéressent au sujet de leur œuvre. Ils nous permettraient en effet de cerner les enjeux de l'écriture *beat* et de l'écriture cortazarienne dans le but de mieux comprendre les affinités entre *Rayuela* et la *Beat Generation*.

Pour mener à bien ce projet nous avons retenu les textes suivants de Cortázar : « Algunos aspectos del cuento », le discours métalittéraire présent dans *Rayuela* et les *Clases de literatura* de Berkeley puisqu'il s'agit de textes dans lesquels l'auteur aborde sa conception du roman et

²³¹ « Au cours des années 1950, Hollywood s'empare de l'image du Beatnik, avant même que le terme n'apparaisse, dont il fait un produit rentable et distrayant. Rébellion de pacotille pour post-adolescents émancipés : la caricature stupide du Beatnik hollywoodien affadit et ridiculise, sinon censure, l'indiscipline sociale, littéraire et artistique de la Beat Generation. » (Penot-Lacassagne, « Beatniks à louer ! » 313)

développe certains aspects significatifs de son écriture dans *Rayuela*, l'œuvre principale de notre corpus. Nous ferons dialoguer ces écrits avec deux essais de Kerouac, « Essentials of Spontaneous Prose » et « Belief & Technique for Modern Prose », au sein desquels il énonce sa poétique de l'écriture et sa conception de la prose. En guise d'appendice, nous mentionnerons les essais « “When the Mode of the Music Changes, the Walls of the City Shake” » et « What Way I write » de Ginsberg. Ces deux textes apportent des compléments aux essais de Kerouac bien qu'ils s'appliquent ici plus particulièrement à la poésie. Enfin, la section « prisonniers de la terre sortez » de l'interview donnée par Daniel Odier à William Burroughs contient quelques éléments relatifs à son approche littéraire et pourrait donc enrichir notre étude.

L'essai « Essentials of Spontaneous Prose » de Kerouac a été rédigé en 1953, juste après la publication de son roman *The Subterraneans* et un an après l'article de John Clellon Holmes. Dans son texte, l'auteur explicite les éléments littéraires propres à ce qu'il nomme « la prose spontanée » et s'attarde sur les spécificités scripturales qui en découlent, données qui étaient absentes de la chronique d'Holmes. Mais ce ne sera qu'en 1957 que la *Black Mountain Review* publiera les principes de prose spontanée de Kerouac, comme un écho à la parution de *On the Road*.

Dans cet essai, l'auteur états-unien énonce les paramètres indispensables pour mettre en place une écriture spontanée : écrire sur l'instant, en laissant jaillir le flux de pensées et de mots sans s'enfermer dans un format linguistique rigide régi par les règles de ponctuation par exemple (approche littéraire qui fait écho au surréalisme et à l'écriture automatique) ; éviter les corrections afin de conserver la dimension authentique de la voix et se préserver de l'autocensure. De manière générale, Kerouac s'inspire du jazz et tente de transposer ce genre musical à une technique littéraire :

Pour Kerouac le bop était une nouvelle forme d'art qui s'était imposée à force d'éloquence. Sa propre méthode de composition spontanée n'avait d'autre ambition que de faire avec les mots ce qu'il entendait des musiciens bop faire avec leurs instruments. Quant Miles Davis jouait, Kerouac entendait, au son de sa trompette, de longues périodes comme dans Proust. (Charters 242)

Plusieurs préceptes de la poétique kéroquacienne résonnent dans *Rayuela*. Le rapport au langage et aux rythmes notamment interpelle puisque l'auteur états-unien les met systématiquement en lien avec le jazz : « Time being of the essence in the purity of speech, sketching language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, *blowing* (as per jazz musician)

on subject of image. »²³² (Kerouac *Good Blonde & Others* 69) ; « No periods separating sentence-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas — but the vigorous space dash separating rhetorical breathing (as jazz musician drawing breath between outblown phrases) — [...] »²³³ (Kerouac *Good Blonde & Others* 69) ; « swimming in sea of English with no discipline other than rhythms of rhetorical exhalation and expostulated statement »²³⁴ (Kerouac *Good Blonde & Others* 69) et « swimming in sea of language to peripheral release and exhaustion »²³⁵ (Kerouac *Good Blonde & Others* 70). En résumé, selon Kerouac, l'écriture doit contenir une certaine authenticité que seule la spontanéité est capable de transmettre. Pour lui, le jazz devrait être un modèle pour la littérature en ce qu'il associe le flux artistique aux rythmes et à l'improvisation. L'essai « What Way I Write » (Ginsberg, *Deliberate Prose* 255-257) de Ginsberg abonde dans le même sens : « I have adapted, for myself, the single breath-unit as the measure of how much material I can handle-notate-compose at one continuous stroke. »²³⁶. Un peu plus loin, il ajoute : « The rhythm of this transcription becomes in this case the guiding rhythm of the poem when read aloud. »²³⁷ (Ginsberg, *Deliberate Prose* 256) Par ailleurs, la notion d'improvisation surgit aussi dans son approche poétique : « So that it is good to be able to say that I never in advance really know what I'm going to write, if the writing is to become anywhere near sublime. That's that. »²³⁸ (Ginsberg, *Deliberate Prose* 257)

Un commentaire issu de la « *Morelliana* » du chapitre 82 de *Rayuela* semble faire écho à l'idée de rythme tant prônée par Kerouac ainsi qu'à celle de prose spontanée :

No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. (Cortázar, *Rayuela* 330)

²³² « Le temps étant d'une importance essentielle pour la pureté de la parole, langue d'esquisse est un flux ininterrompu depuis l'esprit des idées-mots personnels et secrets soufflant (comme un musicien de jazz) sur le sujet de l'image. » [Traduction de Pierre Guglielmina]

²³³ « Pas de points séparant les phrases-structures déjà arbitrairement minées par la fausseté des deux points et des timides et généralement inutiles virgules — mais vigoureux tiret coupant la respiration rhétorique (comme le musicien de jazz reprenant son souffle entre les phrases expirées) — [...] » (Traduction de Pierre Guglielmina)

²³⁴ « nageant dans la mer de l'anglais sans autre discipline que les rythmes d'expiration rhétorique et de déclaration exclamée » [Traduction de Pierre Guglielmina]

²³⁵ « nageant dans la mer du langage en direction du relâchement périphérique et de l'épuisement » [Traduction de Pierre Guglielmina]

²³⁶ « J'ai fait, pour moi seul, de la respiration la seule mesure indiquant la quantité de choses que je pouvais gérer-noter-composer en un seul trait. » [Traduction libre]

²³⁷ « Le rythme de cette transcription devient dans ce cas le guide du poème lorsqu'il est lu à voix haute. » [Traduction libre]

²³⁸ « Alors il est bien de pouvoir dire que je ne sais jamais vraiment à l'avance ce que je vais écrire, si l'écriture est sur le point de s'approcher du sublime. C'est tout. » [Traduction libre]

Cet exemple, bien qu'il renvoie à un personnage fictif, pourrait être interprété comme un commentaire métalittéraire de Cortázar. Le rythme, ou « swing » comme le révèle la voix narrative, est ici au cœur de l'écriture, à la fois sur le fond et sur la forme (ponctuation, répétitions, allitérations, phrases construites sur des jeux rythmiques). Le personnage-auteur-narrateur de Morelli revendique l'importance du rythme et le présente comme un guide, un fil conducteur pour l'écriture.

Nous savons par ailleurs que le jazz a eu une influence majeure sur l'écriture de Cortázar²³⁹. Dans les *Clases de literatura* de Berkeley, par exemple, l'écrivain atteste :

El jazz tuvo una gran influencia en mí porque sentí que contenía un elemento que no contiene la música que se toca a partir de una partitura, la música escrita: esa increíble libertad de la improvisación permanente. [...] El elemento de creación permanente en el jazz, ese fluir de la invención interminable tan hermoso, me pareció una especie de lección y de ejemplo para la escritura: dar también a la escritura esa libertad, esa invención de no quedarse en lo estereotipado ni repetir partituras en forma de influencias o de ejemplos sino simplemente ir buscando nuevas cosas a riesgos de equivocarse. (Cortázar, *Clases de literatura* 156)

Les notions de flux, de souffle et de liberté du langage rejoignent tout à fait les idées de Kerouac au sujet de l'écriture littéraire. Ces spécificités scripturales surgissent effectivement dans *Rayuela*. À titre d'exemple, rappelons le dernier paragraphe du chapitre 17 qui se constitue d'une seule et unique phrase mais s'étend sur plusieurs dizaines de lignes. Alors que les personnages du Club du Serpent écoutent justement du jazz, ce passage narratif s'érige expressément sur celui-ci : la longueur de la phrase oblige d'introduire des rythmes particuliers qui sont renforcés par une alternance entre l'espagnol et l'anglais et par des répétitions qui s'apparentent à des motifs musicaux.

En outre, Cortázar évoque, dans *Clases de literatura*, sa volonté d'atteindre une « pureté de la parole » en ayant recours à « un flux ininterrompu depuis l'esprit des idées-mots » pour reprendre l'expression de Kerouac : « En los cuentos —que es lo que más he escrito después de *Rayuela*—, siendo el lenguaje bastante mío, bastante libre en materia de sintaxis y eliminando lo más posible lugares comunes, es de todas maneras un lenguaje de transmisión directa del pensamiento. » (Cortázar, *Clases de literatura* 232) Si cette remarque s'applique ici aux textes postérieurs au roman publié en 1963, cette approche du langage y était malgré tout déjà manifeste. Nous retrouvons par exemple des vestiges de cette réflexion dans le chapitre 99 de *Rayuela* au sein duquel les personnages questionnent la notion de langage :

Lo que Morelli quiere es devolverle al lenguaje sus derechos. Habla de expurgarlo, castigarlo, cambiar «descender» por «bajar» como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo

²³⁹ Ce point a déjà été abordé dans le chapitre 1 de la première partie de la thèse dédié au texte « El perseguidor », p. 16-46.

«descender» todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común. (Cortázar, *Rayuela* 361)

Morelli, double fictif de Cortázar, souhaite briser les structures mentales classiques en repensant son rapport au langage : « romper moldes sintácticos buscando un poco lo que yo buscaba a mi manera en *Rayuela* para romper moldes mentales. » (Cortázar, *Clases de literatura* 232) Cette posture face au langage se révèle être un autre point commun majeur avec les écrivains de la *Beat Generation* qui « explorent le champ de la conscience en essayant de briser les structures mentales habituelles, le contrôle subi par leur pensée, leur comportement, leur langage. » (Starer 237) Une autre remarque de Jacqueline Starer à propos des œuvres *beat* peut nous aider à jeter un regard nouveau sur *Rayuela* :

Les écrivains beats et en particulier Burroughs affirment que le langage est une névrose et que seul le silence, étape ultime du voyage intérieur, peut le guérir ; ils se serviront pourtant du texte écrit, mais en transgressant ses limites contraignantes. L'écriture, autre aspect de leur voyage, est sans doute une expression imparfaite de la pensée, mais c'est une aventure, un moyen de déviance, une arme, et ils ne peuvent pas se passer d'elle. Elle se situera au-delà du langage traditionnel sans pour cela s'en détacher complètement. (Starer 266)

Cortázar lui aussi élabore une véritable critique du langage tout en utilisant, assez paradoxalement, ce même instrument dans son roman. Ce sont ces différents écarts esthétiques qui ont débouché sur une rupture de l'horizon d'attente dans les États-Unis des années 1950 et dans l'Argentine des années 1960.

Par ailleurs, trois maximes de la liste établie dans « Belief & Technique for Modern Prose » font particulièrement écho au projet cortazarien : « Remove literary, grammatical and syntactical inhibition »²⁴⁰ (Kerouac *Good Blonde & Others* 72), « Telling the true story of the world in interior monolog »²⁴¹ (Kerouac *Good Blonde & Others* 72), enfin « Bookmovie is the movie in words, the visual American form »²⁴² (Kerouac *Good Blonde & Others* 73). Si le premier précepte rejoint les réflexions précédemment exposées sur le langage, le suivant aborde la question de la voix narrative et du discours. Kerouac prône une écriture directe et authentique et revendique ainsi l'usage du monologue intérieur. Ce type de discours, dans un texte narratif, a connu un essor considérable avec le roman *Ulysse* de James Joyce. Notons que dans *Rayuela* Cortázar a souvent recours au monologue intérieur, notamment au travers du personnage Horacio Oliveira qui mène de multiples introspections au fil des chapitres²⁴³. Enfin,

²⁴⁰ « Il faut se défaire de l'inhibition littéraire, grammaticale et syntactique » [Traduction libre]

²⁴¹ « Dire l'histoire vraie du monde dans un monologue intérieur » [Traduction libre]

²⁴² « Le livre-film est le film mis en mots, la forme visuelle américaine » [Traduction libre]

²⁴³ Consulter la section « Vagabondage métaphysique : le labyrinthe de l'intime » de la seconde partie de la thèse, p. 167-179.

l'association entre roman et cinéma proposée par Kerouac mérite d'être développée. Nous pouvons nous appuyer sur les propos de Ginsberg qui, dans *The Best Minds of My Generation*, commente chacune des maximes de l'essai : « If you're recollecting your childhood, try to see it as a bookmovie, a movie in words, as a basic American form. Kerouac saw his fictions, his novels, as films, scenes that flash onto the camera eye of the recording angel, Kerouac. »²⁴⁴ (Ginsberg, *The Best Minds of My Generation* 435) La création d'images mouvantes, rappelant le cinéma, devient donc essentielle à l'écriture romanesque chez Kerouac. Cette approche rejoint finalement la poétique imaginée par l'écrivain argentin :

el cine sería la novela y la fotografía, el cuento. Una película es como una novela, un orden abierto, un juego donde la acción y la trama podrían o no prolongarse; el director de la película podría multiplicar incidentes sin malograrla, incluso acaso mejorándola; en cambio, la fotografía me hace pensar siempre en el cuento. (Cortázar, *Clases de literatura* 30)

Des analogies entre roman et cinéma surgissent aussi dans l'essai « Algunos aspectos del cuento » dans lequel Cortázar affirme : « En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco [...]. » (Cortázar, « Algunos aspectos del cuento » 406) Il est évident que ce commentaire peut être nuancé puisque Cortázar transpose également des techniques cinématographiques dans certains de ses contes²⁴⁵. La distinction que fait l'auteur entre roman et conte repose avant tout sur la structure et la longueur de chacun des deux genres.

Mais l'auteur de *Rayuela* sème des liens féconds entre son roman de 1963 et le monde cinématographique : d'une part, la structure ouverte du roman se rapproche d'un film ; d'autre part, les nombreuses références au septième art s'accompagnent d'un style cinématographique (Sánchez Lobato 453). Sans reprendre l'ensemble des analyses réalisées par Jesús Sánchez Lobato, l'on peut toutefois en retenir les éléments essentiels : « El estilo nominal, las elipsis y la adjetivación plástica son medios necesarios para la consecución por medio del lenguaje del estilo cinematográfico. » (Sánchez Lobato 453) L'on retrouvait déjà chez Kerouac une tendance stylistique comparable. Si l'on prend *On the Road* pour exemple, des références²⁴⁶ au cinéma sont semées tout au long du roman comme Charlie Chaplin (Kerouac, *On the Road* 57), *The Mark of Zorro* (Kerouac, *On the Road* 57), « a road like all the roads you see in Western B

²⁴⁴ « Si tu es en train de te souvenir de ton enfance, essaie de la voir comme un livre-film, un film en mots, comme une forme américaine fondamentale. Kerouac vit ses fictions, ses romans, ses films, comme des scènes qui passent à toute vitesse sur l'œil-caméra de l'ange-enregistreur, Kerouac. » [Traduction libre]

²⁴⁵ L'on pense notamment au conte « Queremos tanto a Glenda » dans le recueil éponyme. (Menczel)

²⁴⁶ Pour approfondir le rôle des allusions cinématographiques dans l'œuvre de Kerouac, consulter l'article « Reading Cinematic Allusions in the Novels of Jack Kerouac » de Philip Derbesy. (Derbesy)

movies »²⁴⁷ (Kerouac, *On the Road* 57), « It was like a Western movie »²⁴⁸ (Kerouac, *On the Road* 58), Sullivan's Travels²⁴⁹ (Kerouac, *On the Road* 74) pour n'en citer que quelques-unes. De manière générale, le domaine visuel a eu un impact relativement important sur la *Beat Generation* : « The Beats took a strong interest in the moving-image media, seeing cinema and television as potentially powerfully allies in their quest for quintessentially modern forms of personal expression, cultural commentary, and social protest. »²⁵⁰ (Sterritt 265) Ce regain d'intérêt pour l'écriture cinématographique s'explique aussi par les expériences des écrivains. Au début des années 1950, Kerouac avait par exemple travaillé en tant que rédacteur à la Twentieth Century Fox : à partir de ses lectures de romans, il avait pour mission d'élaborer des scénarios. (Charters 137) Burroughs avait eu une expérience similaire et affirme dans l'un de ses essais :

J'ai appris beaucoup de choses sur l'écriture en écrivant des scénarios de films. Dès qu'un écrivain commence à écrire un scénario de film – c'est-à-dire à écrire dans les termes de celui qui apparaît sur l'écran – il n'est plus omniscient. [...] La capacité de penser en termes visuels et concrets est presque essentielle à un écrivain. (Burroughs 30)

C'est ainsi que Burroughs a développé la technique du *cut-up*, proche des coupes et des montages cinématographiques, aussi bien dans le domaine littéraire que sonore. Ce procédé rejoint donc différents points de la poétique kérouacienne de l'écriture : le rapport au cinéma et les notions de spontanéité et d'improvisation :

Bien sûr lorsque les gens parlent de clarté dans l'écriture, ils parlent souvent de ce qui me paraît être une forme assez artificielle qu'on appelle le développement logique d'une idée à une autre. Les choses ne se produisent pas du tout de cette façon dans la réalité. Si vous présentez une approximation de pensées, de vraies émotions, etc., elles ne se présentent pas dans l'ordre logique. Elles ne forment pas une intrigue avec début, milieu et fin. Vous pouvez cependant avoir une narration assez compliquée, à plusieurs niveaux, qui soit néanmoins très claire en termes normaux. Je pense qu'il est très important qu'une personne qui est capable de lire un livre soit capable de comprendre de quoi l'écrivain parle. (Odiar et Burroughs 28)

Pour Burroughs, le *cut-up* permet d'introduire, à l'aide du hasard, des délires ou des états d'esprit confus de façon « bien plus réaliste qu'un arrangement artificiel des fragments (Odiar et Burroughs 22) Cette technique rappelle également les différentes séquences cinématographiques d'un film qui permettent de passer d'un endroit à un autre, de personnages à d'autres, sans de véritables transitions. Dans *Rayuela*, le choix de la structure combinatoire fait écho au cinéma et au *cut-up* burroughsien :

²⁴⁷ « comme toutes les routes qu'on peut voir dans les westerns catégorie B » [Traduction de Jacques Houbart]

²⁴⁸ « C'était comme dans un western » [Traduction de Jacques Houbart]

²⁴⁹ « *Les Voyages de Sullivan* » [Traduction de Jacques Houbart]

²⁵⁰ « Les Beats se sont fortement intéressés à l'image mouvante, considérant le cinéma et la télévision comme de potentiels alliés de choix dans leur quête de la forme parfaitement moderne pour l'expression personnelle, le commentaire culturel et la contestation sociale. » [Traduction libre]

Por su parte, la novela ilustre de Julio Cortázar (1914-1984), *Rayuela* (1963), permite crear una conexión mucho más consistente entre la escritura analógica y la digital. En esta novela experimental se simula, dentro del soporte del formato libro, la experiencia sensorial de un hipertexto digital al admitir distintos caminos de lectura que el lector puede elegir. (Villamizar et Gainza Cortés 936)

Ainsi, ces quelques exemples nous montrent que les conceptions du roman et du langage selon Kerouac, Burroughs et Cortázar confluent les unes vers les autres, non seulement dans leurs textes de poétiques mais aussi dans leurs romans.

Étant donné que l'approche littéraire, au travers des écarts esthétiques engendrés, est sensiblement abordée de la même façon dans les œuvres *beat* et dans *Rayuela*, il est possible d'établir un lien entre la réception des œuvres états-uniennes et celle du roman cortazarien. Les livres de la *Beat Generation* ont majoritairement été publiés à San Francisco, par l'intermédiaire de Lawrence Ferlinghetti et de sa maison d'édition, la City Lights Books. À ce sujet, Hélène Aji et Modesta Suárez résument :

Pour Peggy Pacini, la librairie devenue maison d'édition est le lieu clé, comme avec Gleizer : City Lights, une petite maison d'édition de la Côte Ouest des États-Unis, est devenue à la fois un repère culturel et éditorial pour toute une génération de poètes et d'artistes, et un organe de la contre-culture. À partir du milieu des années 1950, elle devient une des courroies de transmission d'une nouvelle vision poétique et esthétique dissidente et expérimentale, notamment par la création de la série Pocket Poets. (Aji et Suárez, 4)

Nous savons qu'une grande communauté hispanophone existe en Californie du fait de sa proximité avec le Mexique. L'espagnol est d'ailleurs la deuxième langue la plus parlée aux États-Unis. (The Website Services & Coordination Staff) Ces considérations démographiques nous permettent d'avancer l'hypothèse suivante : il semble assez probable qu'une partie de la communauté hispanophone ait eu connaissances, dès les années 1950, de la *Beat Generation*, à la fois aux États-Unis mais aussi en Amérique latine. La piste d'une littérature à la dimension panaméricaine pourrait donc alimenter le travail sur la réception du roman cortazarien.

3) Vers l'émergence d'une conscience littéraire panaméricaine

Nous venons de le voir, aussi bien aux États-Unis qu'en Argentine, des réactions similaires ont vu le jour dans le domaine littéraire ce qui a conduit à une rupture de l'horizon d'attente au sein des littératures nationales du milieu du XX^e siècle. Si les poétiques de la *Beat Generation* et de Cortázar s'accordent, elles semblent ainsi donner naissance à une dynamique artistique panaméricaine.

Celle-ci se concrétise dans les œuvres par une exploration du continent américain dans son intégralité. La naissance d'une conscience panaméricaine surgit dans *Rayuela* au travers des personnages : des Latinoaméricains (Horacio, la Maga) côtoient des Nord-Américains (Ronald

et Babs) tout comme dans les œuvres *beat* lorsque les personnages états-uniens explorent les pays de l'Amérique latine. En outre, l'anglais se mêle souvent à l'espagnol : une bonne connaissance des deux langues est donc un prérequis pour le lecteur cortazarien. Les écrivains *beat* ont également souvent introduit l'espagnol dans leurs œuvres²⁵¹ bien que cela soit moins marqué que dans le roman cortazarien. Par ailleurs, la construction de l'espace états-unien comme latinoaméricain laisse place au fantasme, contrairement à la géographie parisienne qui est bien plus détaillée et rendue concrète par la précision des itinéraires parcourus par les personnages. Les États-Unis surgissent dans le roman cortazarien au travers de l'art notamment : la musique, la littérature, la peinture. Mais, dans *Rayuela*, Cortázar crée un véritable dialogue entre les cultures du Nord et celles du Sud du continent américain. S'il a toujours refusé l'hégémonie des États-Unis, il n'en demeure pas moins qu'il a conscience de la richesse de tout héritage culturel, y compris états-unien : « Tienen una música popular muy rica, del mundo especialmente del jazz, que a mí me gusta mucho. Su influencia, pues, es inevitable. » (Carballo et Cortázar) Cortázar confie en effet :

Todas las herencias culturales son positivas en la medida en que no sea una influencia del colonialismo. No podemos o no debemos renunciar a ninguna cultura extranjera. Me parece que el nacionalismo y el folclorismo son síntomas reaccionarios que yo nunca he aceptado. Pero insisto hay que distinguir entre la cultura dirigida y alienante, de la que no lo es. (Carballo et Cortázar)

C'est ainsi que, dans *Rayuela*, le jazz états-unien côtoie le tango argentin, les deux genres musicaux les plus marqués dans le roman. La culture artistique y semble fantasmée : les frontières classiques opposant la prééminence des États-Unis sur l'Amérique latine s'effacent au profit d'un nouveau contour de celles-ci englobant l'Amérique dans son ensemble. Si l'on prend l'exemple de *On the Road* pour la *Beat Generation*, l'Ouest américain semble autant fantasmé que le Mexique : le désir d'exploration et de liberté estompe les frontières, du moins pour les protagonistes.²⁵²

À travers ces quelques exemples semble poindre une conscience panaméricaine chez nos auteurs, bien qu'elle reste encore discrète. Les contextes politiques de l'époque compliquaient les échanges entre les États-Unis et les pays de l'Amérique latine mais des rencontres littéraires opportunes ont malgré tout existé tout au long du XX^e siècle. Nous songeons par exemple à la « filiation » entre *Leaves of Grass* de Whitman et *Canto General* de Neruda²⁵³ ou encore à

²⁵¹ C'est le cas par exemple dans le roman *On the Road* de Kerouac.

²⁵² Toutefois, les contrôles à la frontière entre le Mexique et les États-Unis existent bien dans le roman.

²⁵³ « La relation de Neruda à Whitman est à cet égard emblématique : si Whitman a d'abord été pour lui le pionnier d'une poésie continentale, il devient après la Seconde Guerre mondiale (et l'adhésion de Neruda au Parti communiste) le grand "compañero", qu'il enrôle dans les combats du prolétariat et surtout contre l'impérialisme

l'influence d'Edgar Allan Poe sur l'œuvre de Rubén Darío.²⁵⁴ Afin d'affiner cette piste, il paraît indispensable de changer d'échelle et s'appuyer sur les phénomènes artistiques et éditoriaux durant la même période.

L'ouvrage intitulé *The Transnational Beat Generation* insiste, à juste titre, sur l'impact de cette génération au-delà de la frontière états-unienne :

Equally important is the fact that many American Beat writers saw themselves as part of the twentieth-century international avant-garde—here, Ginsberg, Waldman, and Ferlinghetti are representative—and were received as such outside the United States. In turn, writers and literary movements beyond U.S. borders were affiliated with or influenced by the Beats in the 1950s and 1960s and beyond. Most significantly, Beat writing became a model of resistance or dissidence within Cold War cultures and is now seen as initiating a critique of hegemony.²⁵⁵ (Mc Campbell Grace et Skerl 1)

Ce phénomène culturel, hors des frontières, justifie la dynamique panaméricaine que nous avons retenue. Stefan Baciu, dans son article dédié à l'impact de la *Beat Generation* en Amérique latine, expose les faits suivants : « Among the leaders of the Beat Generation, the young Latin Americans revered, according to their own declarations contained in manifestoes, letters or interviews, the most representative authors of the Generation: Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Jack Kerouac, Gregory Corso [...]. »²⁵⁶ (Baciu 734)

À titre d'exemples, nous pouvons prendre le cas de l'Argentine. Citons les groupes *Opium*²⁵⁷ ou *Sunda*²⁵⁸ qui, au début des années 1960, se sont réappropriés les idées de la *Beat Generation* : « En algo se parecen o acercan a Kerouac, Ginsberg, Corso o Snyder : sintaxis es ritmo, pulso, respiración agitada, improvisación, ruido, es otra música. » (Barea 9-10) Un passage de l'ouvrage *Argentina Beats* qui se consacre à l'étude de ces deux groupes retient notre attention.

états-unien : en 1948, dans “Que despierte el leñador” (“Que s'éveille le bûcheron”), Whitman est interpellé pour chanter avec Neruda la reconstruction de Stalingrad. Cette évolution est même thématisée dans “l'Ode à Walt Whitman”, dans laquelle Neruda s'adresse d'abord à son guide américain avant de convoquer le peuple pour restaurer la fraternité. » (Rumeau 4)

²⁵⁴ À ce sujet, consulter les articles suivants : « El parentesco artístico entre Poe y Darío » de Lucia Ungaro de Fox dans *Revista Nacional de Cultura* (1966), « Rubén's Darío's Acquaintance with Poe » de Marjorie C. Johnston dans *Hispania* (1934) ou encore « Leer a Edgar Allan Poe en Rubén Darío y Rosamel del Valle : del modernismo a la post vanguardia » de Macarena Urzúa Opazo dans *Anales de Literatura Chilena* (2018).

²⁵⁵ « L'on reconnaîtra comme tout aussi important le fait que de nombreux écrivains Beat se sont considérés comme membres de l'avant-garde internationale du vingtième siècle —on pense ici à Ginsberg, Waldman et Ferlinghetti— et furent reçus comme tels en dehors des États-Unis. En retour, les écrivains et les mouvements littéraires au-delà des frontières des États-Unis furent affiliés ou influencés par les Beats dans les années 1950 et 1960 et après. Plus significatif encore, le style Beat devint un modèle de résistance ou de dissidence dans la culture pendant la Guerre Froide et est désormais considérée comme le point de départ d'une critique de l'hégémonie. » [Traduction libre]

²⁵⁶ « Parmi les leaders de la Beat Generation, les jeunes latino-américains ont vénéré, selon les déclarations que contiennent leurs manifestes, lettres ou interviews, les auteurs les plus représentatifs de la Génération : Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Jack Kerouac, Gregory Corso [...]. » [Traduction libre]

²⁵⁷ Le groupe *Opium* se constituait principalement des écrivains suivants : Ruy Rodríguez, Isidoro Laufer, Sergio Mulet et Marcelo Fox.

²⁵⁸ Le groupe *Sunda* se composait des écrivains suivants : Néstor Sánchez, Victoria Slavuski, Gianni Siccardi, José Peroni, Poni Micharvegas, Diana Machiavello, Daniel Ortiz, Gregorio Kohon, Leandro Katz ou encore Hugo Tabachnik.

L'auteur indique en effet : « En la misma época en que Julio Cortázar celebra la prosa de Néstor Sánchez, no falta quien imagine los grupos citados como una suerte de encarnación del Club de la Serpiente en Buenos Aires. » (Barea 13) Si les groupes *Opium* et *Sunda* sont associés à la *Beat Generation* et s'ils ressemblent aux personnages du Club du Serpent de *Rayuela*, ne peut-on pas en déduire que les personnages cortazariens portent en eux des traces de la *Beat Generation* ?

Trinidad Barrera, dans l'ouvrage *Historia de la literatura hispanoamericana* revient brièvement sur la réception de la littérature étrangère en Amérique latine au cours du XX^e siècle, élément qui semble avoir été parfois éludé par la critique :

A ello hay que añadir que esta época de esplendor regionalista coincide con la llegada y recepción de los vientos de la vanguardia internacional de entreguerras; algo que se recuerda casi siempre con demasiada tibieza y que en realidad constituye un acontecimiento de máxima importancia, pues servirá para conformar definitivamente las líneas fundamentales de la evolución posterior de la novela en el continente, en un proceso que adelanta en varios años los caminos de una renovación que la crítica ha situado en un momento posterior. A partir de esas fechas, la línea americanista y la línea internacional o cosmopolita habitarán al mismo tiempo y a lo largo de todo el siglo el escenario novelesco [...]. (Barrera et al. 21)

Nous savons par exemple que les œuvres de la *Beat Generation* ont eu un certain retentissement en Amérique latine, à travers la revue mexicaine *El Corno Emplumado* notamment. Celle-ci est probablement l'un des instruments majeurs ayant créé un pont entre la réception de la *Beat Generation* et celle de *Rayuela* : « This bilingual publication featured the work of Ginsberg, Ferlinghetti, Creeley, Snyder, and many others, from 1962 through 1969. »²⁵⁹ (Morgan 243) Deux éléments attirent notre attention ici : d'une part, il s'agissait d'une revue bilingue, c'est-à-dire qu'elle permettait de faire découvrir certains auteurs à la fois à un lectorat anglophone et à un lectorat hispanophone ; d'autre part, les années d'activités de la revue correspondent exactement à la période de publication et de diffusion de *Rayuela*. Rappelons que cette revue avait pour objectif premier de tisser un réseau de liens entre des intellectuels de nationalités diverses : « La revista bilingüe [...] nació con una intención transnacional de establecer vínculos con poetas de todo el continente. Según Mondragón, la publicación surgió con la idea de dar a conocer la poesía de las dos grandes lenguas del continente. » (Hernández 5) Si *El Corno Emplumado* a notamment permis la diffusion de la littérature *beat* en Amérique latine, notons que les numéros 21 et 24 contiennent des textes de Julio Cortázar²⁶⁰. (Mondragón et Randall) Margaret Randall confie d'ailleurs dans l'article « Recordando *El Corno*

²⁵⁹ « Cette publication bilingue contenait des écrits de Ginsberg, Ferlinghetti, Creeley, Snyder et bien d'autres, de 1962 jusqu'à 1969. » [Traduction libre]

²⁶⁰ Le numéro 21 contient le texte intitulé « -Yo podría bailar ese sillón dijo Isidora » qui apparaît dans l'ouvrage *La vuelta al día en ochenta mundos* tandis que le numéro 24 contient une lettre de Cortázar adressée à Esdras Parra, directeur de la revue *Imagen*, qui aurait publié un texte et une photographie de l'auteur sans son approbation.

Emplumado » : « La revista no solo atraía a los poetas jóvenes. Los más establecidos también nos mandaban sus obras. Ernesto Cardenal y Julio Cortázar nos brindaban un apoyo entusiasta. » (Randall 109) *El Corno emplumado* peut donc être perçu comme un pont entre Cortázar et la *Beat Generation* ainsi qu'entre leurs lectorats. Margaret Randall mentionne par exemple la publication d'écrivains tels Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti ou encore Allen Ginsberg (Randall 109) qui ont été pour la première fois traduits en espagnol dans sa revue (Randall 112). En outre, l'écrivaine nord-américaine cite la parution de textes de Paul Blackburn au sein de la revue et, nous le savons, cet artiste avait, en tant que traducteur, agent et ami, une relation privilégiée avec Cortázar. Il semble donc important d'insister sur le fait que l'écrivain argentin, en se joignant ponctuellement à la revue *El Corno Emplumado*, s'est indirectement associé à la *Beat Generation* puisque les principaux textes publiés par la revue répondaient à cette esthétique.

Par ailleurs, le Mexique occupe une place importante dans nombre d'œuvres *beat*²⁶¹, ce qui a pu contribuer à renforcer les liens avec le lectorat hispanophone, d'autant plus que la *Beat Generation* a eu un impact non négligeable sur la littérature latino-américaine dès les années 1960 :

The Avant-Garde currents of literary and artistic expression in Latin America that came forth after 1960 are usually linked, directly or indirectly, with the movement of the Beat Generation in the United States. However, when transplanted in Latin America, these movements usually take on their own forms, even if they maintain strict adherence to the principal Beat figures of San Francisco and New York. This is one of the most interesting and significant phenomena, and while some writers deny their adherence to the Beat current, as happens for example in Nicaragua²⁶², the ideological and doctrinaire bonds are undeniable [...].²⁶³ (Baciu 733)

Ces phénomènes renforcent l'idée selon laquelle la *Beat Generation* a créé un certain horizon d'attente au sein du lectorat latino-américain²⁶⁴, ici mexicain, et a pu préparer, indirectement,

²⁶¹ À titre d'exemples, l'on peut citer *Siesta in Xbalba and Return to the States* d'Allen Ginsberg (1956), *On the Road* (1957) ou encore *Lonesome Traveler* (1960) de Jack Kerouac, *Gasoline* de Gregory Corso (1958), *The Yage Letters* (1963) de William Burroughs.

²⁶² L'auteur fait ici référence au groupe *Ventana* et à l'écrivain Sergio Ramírez.

²⁶³ « Les courants littéraires et artistiques d'avant-garde en Amérique qui apparurent après 1960 sont normalement liés, de façon directe ou indirecte, au mouvement de la Beat Generation aux États-Unis. Cependant, remis dans le contexte latino-américain, ces mouvements prennent leur propre forme, même s'ils maintiennent une appartenance forte aux principales figures Beat de San Francisco et New York. C'est l'un des phénomènes les plus intéressants et significatifs, et tandis que certains écrivains renient leur appartenance à la mouvance Beat, comme c'est par exemple le cas au Nicaragua, les liens idéologiques et doctrinaires demeurent indéniables [...]. » [Traduction libre]

²⁶⁴ En revanche, il faut signaler que c'est bien plus tardivement que la *Beat Generation* sera reçue en Espagne, connaissant un certain succès plutôt entre le milieu des années 1970 et le milieu des années 1980. Cette réception décalée s'explique par le contexte dictatorial du pays comme l'expose Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan : « The Beat Generation was little known in Spain until well into the 1970s. It remained only partially accessible to Spanish readers since most writers, critics and translators focused on the work of the major Beat figures. Due to the Francoist dictatorship, the reception of the Beat Generation was delayed. » (Guerrero-Strachan 187)

la réception de *Rayuela*, œuvre qui partage des thèmes et des questionnements littéraires et langagiers avec les écrits *beat*.

Au côté de la revue *El Corno Emplumado*, le rôle de la revue buenos-airienne *Eco Contemporáneo*, créée en 1961 par Miguel Grinberg, mérite d'être développé. Signalons que Grinberg d'un côté et Randall et Mondragón de l'autre, sont à l'origine du mouvement dénommé *Nueva Solidaridad* : « Nueva Solidaridad fue el nombre que aglutinó, de modo efímero, a un círculo de escritores nucleados en torno a proyectos artísticos que irrumpieron en la intersección de las décadas de 1950 y 1960. » (Manzano 116) L'un des objectifs principaux de ce mouvement était de construire des liens interaméricains et ne pas se limiter à l'Amérique latine. La plupart des écrivains ayant participé à ce projet appréciaient, lisaient, traduisaient et/ou fréquentaient les écrivains états-uniens de la *Beat Generation*. (Manzano 118) En effet, Miguel Grinberg a largement contribué à diffuser les écrits de la *Beat Generation* dans son pays : « En primer momento (1961–1965) podría asignarse a una presencia central de la poesía, en especial expresiones de la nueva poesía latinoamericana (argentina, brasilera, mexicana, colombiana) y de la generación beat estadounidense. » (Gatto 174) Ezequiel Guillermo Gatto précise qu'*Eco Contemporáneo* a par exemple publié des textes de Ginsberg, Kerouac, Ferlinghetti, McClure, Burroughs, Creeley, Corso ou encore de John Clellon Holmes. (Gatto 183) Les volumes d'*Eco Contemporáneo* sont entièrement référencés sur *El Portal de Revistas Latinoamericanas del Siglo XX*, ce qui nous a permis de vérifier et confirmer ces informations. Le contenu du numéro 6/7 de la revue, daté de 1963, a attiré notre attention puisqu'il comporte un texte et une lettre de Cortázar ainsi qu'un texte et une lettre de Ferlinghetti. Une fois de plus, Cortázar soumet des textes à une revue profondément associée à la *Beat Generation*. La correspondance de l'écrivain argentin avec Paul Blackburn nous montre qu'il appréciait effectivement autant *El Corno Emplumado* qu'*Eco Contemporáneo* :

Un muchacho de B.A., que se llama Miguel Grinberg, me envió un número de *Eco Contemporáneo*, donde hay traducciones al español de poemas tuyos. ¿Lo sabías, verdad? Si no lo tienes, dime, y te lo mandaré. También vi *El Corno Emplumado*, de México. Esas revistas donde tú y los otros amigos colaboran están muy bien hechas, y yo creo que tienen un público bastante numeroso.²⁶⁵ (Cortázar et al. 401)

Ou encore:

²⁶⁵ Il s'agit ici d'une lettre de Cortázar adressée à Paul Blackburn et datée du 15 juillet 1963.

Nous pouvons signaler ici que si aucun numéro d'*Eco Contemporáneo* et si un seul numéro de *El Corno Emplumado* apparaît dans la Biblioteca Cortázar de la Fondation Juan March, cela ne signifie pas qu'il ne les avait pas lus. Comme il le spécifie dans la lettre adressée à Blackburn en juillet 1963, il est probable qu'il se soit séparé de ces revues pour diverses raisons. De même, la présence de trois ouvrages (*Water I Slip into at Night*, *25 stages of my Spine* et *Part of the Solution*) de Margaret Randall nous prouve que Cortázar suivait son évolution poétique.

Did you see cronopio Miguel Grinberg? I have a letter from him, and another from Ron Connolly. Both said they were going to meet you in N.Y. Grinberg is quite cronopio, and his magazine *Eco Contemporáneo* is very good. Give him a double beer. I envy him. It is *not* a small world, after all, damn it.²⁶⁶ (Cortázar et al. 497)

Les affinités exprimées par Cortázar envers ces deux revues nous permettent d'alimenter notre hypothèse selon laquelle il avait connaissance des écrits de la *Beat Generation* et les appréciait d'une manière ou d'une autre, au moins dans leur projet de créer une poésie nouvelle et dans leur consentement à s'allier aux écrivains latino-américains.

Dès lors, la dynamique panaméricaine mise en avant par *El Corno Emplumado* et *Eco Contemporáneo* a pu ouvrir le public états-unien à la littérature étrangère, en particulier latino-américaine. Les projets littéraires que les revues ont défendus et diffusés ont donc probablement préparé le public nord-américain à la réception de *Rayuela*. Si les deux revues ont principalement publié des textes poétiques, il ne faut pas oublier que le roman cortazarien s'inscrit dans cette lignée révolutionnaire et a voulu rompre avec des genres littéraires bien établis, raison pour laquelle Saúl Yurkievich n'hésite pas à qualifier *Rayuela* de « *novelapoema* ». (Cortázar, *Obra crítica* /I 26)

Finalement, les postures esthétiques de la *Beat Generation*, en particulier de Kerouac, tout comme celle de Cortázar dans *Rayuela* ont de nombreux points communs. Il est donc possible que la réception des œuvres *beat* ait, d'une certaine manière préparé la réception de *Rayuela* :

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. (Jauss 55)

En outre, plusieurs ouvrages de la *Beat Generation* n'ont pu être publiés aux États-Unis du fait de la censure et ont, de ce fait, paru en France, à Paris. C'est pourquoi il est très probable que Cortázar, alors installé en France depuis 1951, ait eu un accès privilégié à ces œuvres tout comme le lectorat français. Afin d'enrichir notre étude sur la réception, il s'avère indispensable de se pencher sur les mécanismes de diffusion et le rôle de la capitale française, ville clé tant pour Cortázar que pour les écrivains de la *Beat Generation*.

²⁶⁶ Il s'agit ici d'une lettre de Cortázar adressée à Sara et Paul Blackburn datée du 23 mars 1964.

« As-tu vu le cronope Miguel Grinberg ? J'ai reçu une lettre de lui, et une autre de Ron Connolly. Les deux m'ont dit qu'ils allaient te rencontrer à N.Y. Grinberg est assez cronope et son magazine *Eco Contemporáneo* est très bon. Paie-lui une double tournée. Je l'envie. Le monde n'est vraiment pas si petit finalement, bon dieu. » [Traduction libre]

Chapitre 2. Paris : un réceptacle de la culture *beat* et de l'œuvre de Julio Cortázar

Si la dimension panaméricaine est fondamentale dans une étude sur la réception des œuvres *beat* et de *Rayuela*, il semble en outre indispensable de s'arrêter sur le rôle de la capitale française qui semble avoir servi d'intermédiaire dans la diffusion et réception de ces œuvres. D'abord, il est connu de tous que Cortázar a vécu à Paris tandis que les écrivains *beat* y ont séjourné à plusieurs reprises :

-Lawrence Ferlinghetti termine sa thèse consacrée à Jacques Prévert à la Sorbonne en 1949. (Morgan 26) Il se rend à nouveau à Paris en 1963, séjour au cours duquel il loge dans un hôtel rue de Seine où il côtoiera Jean-Jacques Lebel. (Morgan 28) Ce dernier organise l'International Festival of Free Expression en 1965 : Ferlinghetti fera le déplacement pour y assister. (Morgan 29)

-Gregory Corso habite dans la capitale française de 1957 à 1958, puis de 1959 à 1962. Il y revient en juin 1965. (Morgan 20-22)

-Jack Kerouac est de passage à Paris durant quelques jours au cours du mois d'avril 1957. Il y reviendra pendant un mois en 1965. (Morgan 30)

-Allen Ginsberg y est présent en septembre 1957, puis durant huit mois en 1958 avant d'y retourner en 1961. (Morgan 18-19)

-Burroughs s'installe au Beat Hotel en 1958. (Morgan 16)

Nos auteurs ont donc vécu à Paris durant la même période. En outre, la capitale française s'est parfois retrouvée pionnière dans la publication de leurs textes : il nous semble donc nécessaire de croiser les vecteurs de diffusion mobilisés afin de démontrer comment Paris a joué un rôle clé dans la publication et dans la réception de la *Beat Generation* et de l'œuvre cortazarienne.

1) Les cafés parisiens et la librairie de George Whitman aux croisements de la Beat Generation et Cortázar

Du point de vue biographique, Paris devient une ville cruciale de notre étude puisque Cortázar s'y est installé en 1951 et que, nous le savons, plusieurs écrivains de la *Beat Generation* y ont séjourné à plusieurs reprises. Il est donc possible que nos auteurs se soient rencontrés dans la ville française même si, à ce jour, aucun document d'archive ne nous permet de confirmer cette hypothèse. Toutefois, un croisement des informations issues d'ouvrages biographiques tels

Chronologie des écrivains beats jusqu'en 1969 de Jacqueline Starer, *The Beats Abroad* de Bill Morgan, *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político* de Raquel Arias Careaga et *Julio Cortázar. La Biografía* de Mario Goloboff, ou encore l'examen de la correspondance de nos auteurs nous permet de certifier que Cortázar tout comme certains écrivains *beat* se sont trouvés à Paris parfois au même moment, en particulier à la fin des années 1950 et au début des années 1960, soit durant la période d'élaboration de *Rayuela*. Nous apprenons, par ailleurs, qu'ils fréquentaient des établissements similaires : si Ferlinghetti aimait se rendre dans les cafés Les Deux Magots, Le Dôme Café ou encore Le Select (Morgan 27) également connu de Ginsberg (Kerouac et Ginsberg 368), Kerouac appréciait La Gentilhommière (Morgan 32) ou le café Bonaparte (Kerouac et Ginsberg 351; Kerouac 42). Or, nous savons que Cortázar connaissait et fréquentait aussi certains de ces cafés : « Cortázar fue un gran amante del café y de la sociabilidad en los cafés [...]. » (Bonet 56) Nous retrouvons d'ailleurs leurs mentions dans plusieurs chapitres de *Rayuela*, comme Les Deux Magots (Cortázar, *Rayuela* 420), le café Bonaparte (Cortázar, *Rayuela* 148) ou encore Le Dôme (Cortázar, *Rayuela* 420), mais aussi dans d'autres ouvrages de Cortázar. À titre d'exemple, il dédie un poème entier au Dôme dans *Último Round*. (Cortázar, *Último Round* 155). Mais le chapitre 132 de *Rayuela* est probablement le plus éloquent puisque la voix narrative procède à une longue énumération de cafés principalement parisiens. (Cortázar, *Rayuela* 420)

Au-delà des restaurants et cafés, un lieu particulier retient également toute notre attention : la librairie Shakespeare & Company, anciennement Mistral Bookshop. De fait, si ce site culturel a été fondé en 1951 par George Whitman, un ami de Ferlinghetti, nous savons qu'il était assidûment fréquenté par les auteurs *beat* (Morgan 15) mais aussi par Cortázar. Le site internet actuel de la librairie stipule en effet qu'elle est devenue le point de rencontre des écrivains de la seconde moitié du XX^e siècle :

Originally called Le Mistral, George's bookshop quickly became a meeting point for the great Paris-based writers of the time: James Baldwin, Anaïs Nin, Julio Cortázar, Lawrence Durrell, Henry Miller, Richard Wright, Allen Ginsberg, William Burroughs, and William Saroyan, among others.²⁶⁷ (« History »)

Afin de vérifier ces informations, j'ai directement pris contact avec la librairie, aujourd'hui gérée par la fille de George Whitman. Si les archives de l'établissement ne sont pas ouvertes au public, n'ont pas été conservées de manière chronologique et ont parfois disparu, j'ai toutefois

²⁶⁷ « Initialement appelée Le Mistral, la librairie de George Whitman est rapidement devenue un point de rencontre pour les grands écrivains de l'époque basés à Paris : James Baldwin, Anaïs Nin, Julio Cortázar, Lawrence Durrell, Henry Miller, Richard Wright, Allen Ginsberg, William Burroughs, and William Saroyan, entre autres. » [Traduction libre]

réussi à recueillir certaines données intéressantes : Cortázar avait pour habitude de se rendre à la librairie en particulier à la fin des années 1950 et au début des années 1960, ce qui coïncide, entre autres, avec les séjours de Burroughs, Corso, Kerouac et Ginsberg. Si aucun document écrit n'atteste de sa présence durant cette période, Cortázar a malgré tout inscrit un mot dans le cahier des invités de la librairie aux alentours de 1972 (Shakespeare and Company²⁶⁸). Par chance, cet écrit apparaît brièvement dans le documentaire « George and CO. Portrait d'une librairie en vieil homme ». Nous pouvons déchiffrer les mots suivants, signés « Julio » : « A la plus belle, la plus humaine librairie de Paris, Shakespeare and Co, et à celui qui est son âme ». (*George and Co*, 30 min 39s) Une reproduction de ce document apparaît aussi dans l'ouvrage *Shakespeare and Company, Paris: a History of the Rag & Bone Shop of the Heart* à la page 102. Par ailleurs, mon échange avec la librairie m'a permis de recueillir les propos suivants : « Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, and Gregory Corso were all frequent visitors to the bookshop »²⁶⁹ (Shakespeare and Company), ce qui est confirmé par Whitman dans le documentaire mentionné précédemment et dans lequel il affirme que Ginsberg et Corso venaient chaque jour à la librairie et passaient leurs après-midis dans la partie bibliothèque de l'établissement. De même, les archives de la librairie contiennent un dessin de Ferlinghetti et un autre de Ginsberg en guise de preuve de leur passage. (Halverson 102)

Le livre *Shakespeare and Company, Paris: a History of the Rag & Bone Shop of the Heart* dédié à l'histoire de l'entreprise compile d'autres informations fondamentales pour notre étude. L'on y découvre par exemple des détails sur les occupations de Corso ou encore Burroughs :

Corso spent a lot of time at George's bookshop. On Christmas Day, 1957, for example, he passed the afternoon reading, writing and enjoying the holiday fare on offer: ice cream, donuts, and Scotch. Burroughs regularly attended the Sunday afternoon tea parties, though he'd complain that he had no luck meeting available young men there. Occasionally, he'd consult the library's medical section as he refined his work-in-progress *Naked Lunch*, which would be published in 1959 by Maurice Girodias's Paris-based Olympia Press. (Halverson 111-12)²⁷⁰

Ces écrivains n'étaient pas seulement de passage au Mistral Bookshop, ils y logeaient parfois durant quelques nuits comme le confie Whitman lui-même : « De la fenêtre, je vois [sic] deux poètes américains – Allen Ginsberg et Gregory Corso – qui demandent d'être hébergés pendant une semaine. » (Whitman 24)

²⁶⁸ Consulter l'annexe V, p. 313.

²⁶⁹ « Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti et Gregory Corso étaient souvent de passage à la librairie ». [Traduction libre]

²⁷⁰ « Corso a passé beaucoup de temps à la librairie de George. Le jour de Noël 1957, par exemple, il a passé la matinée à lire, écrire et profiter de l'offre de séjour : glaces, donuts et Scotch. Burroughs s'occupait régulièrement des goûters du dimanche, bien qu'il se plaignît qu'il n'avait pas la chance de rencontrer de jeunes hommes disponibles ici. Parfois, il consultait la section médicale de la bibliothèque alors qu'il peaufinait son travail en cours *Naked Lunch*, qui serait publié en 1959 par Olympia Press de Maurice Girodias à Paris. » [Traduction libre]

Si Corso et Burroughs passaient beaucoup de temps dans la librairie et dans sa bibliothèque, il n'est pas impossible que Cortázar ait pu les y rencontrer lors de ses propres visites, d'autant plus que George Whitman avait pour habitude d'organiser des événements culturels tels que des lectures publiques :

Ginsberg agreed to do a public reading of "Howl" at the bookshop, accompanied by Gregory Corso and a few other poets, the afternoon of April 13, 1958. To promote the event, he and Orlovsky made flyers and pasted them all over the Latin Quarters, drawing a sizable crowd to the Sunday reading.²⁷¹ (Halverson 116)

Si nous n'avons aucune donnée concernant les personnes ayant assisté à cette lecture²⁷², Cortázar, s'il n'était pas présent, en a sûrement entendu parler :

George Whitman put a sign up in the Mistral bookshop announcing a reading by Allen, Gregory, and Bill, though he had never asked them to do one. They decided to make it a big event and crowd the place and so put up notices of their own all over town announcing the reading, which was held on Sunday, April 13. Allen and Gregory struggled all week to get Bill to read but he steadfastly refused. However, when they got there Bill saw that everybody was drunk anyway, and when Billy Whitman, whom he had just met that day, softly asked him to read, Bill agreed. He [...] read "I Can Feel the Heat Closing In" section from *Naked Lunch*, which had recently appeared in *Chicago Review*, and was a great success. Ginsberg read "Mahatma" and "Yagé City" sections from *Naked Lunch*, as well as from his own work, to an audience of forty or fifty people.²⁷³ (Miles, *The Beat Hotel* 105)

Le nombre de personnes ayant assisté à cet évènement semble relativement restreint (ce qui n'est pas sans rappeler la lecture de « Howl » à la Six Gallery), mais il n'en demeure pas moins qu'une stratégie publicitaire a été mise en place dans le quartier. Celle-ci nous laisse penser que Cortázar aurait pu en avoir connaissance.

Au-delà des manifestations culturelles organisées par George Whitman, la variété des ouvrages qu'il vendait suggère que Cortázar aurait ainsi bénéficié d'un accès privilégié à la littérature *beat*. La consultation de certains ouvrages ayant appartenu à Cortázar et conservés à la Biblioteca Cortázar de la Fondation Juan March nous a permis de confirmer cette hypothèse : certains d'entre eux comportent le cachet de la librairie. C'est le cas par exemple de *Indian*

²⁷¹ « Ginsberg accepta de faire une lecture publique de « Howl » à la librairie, accompagné de Gregory Corso et de quelques autres poètes, durant l'après-midi du 13 avril 1958. Pour promouvoir l'évènement, lui et Orlovsky préparèrent des flyers et les collèrent dans tout le Quartier Latin, attirant une foule considérable pour la lecture du dimanche. » [Traduction libre]

²⁷² Allen Ginsberg fait lui-même allusion à cette lecture dans une lettre datant du 15 avril 1958 adressée à Lawrence Ferlinghetti. (Ferlinghetti et Ginsberg 55)

²⁷³ « George Whitman mit un écriteau annonçant la lecture d'Allen, Gregory, et Bill, dans la librairie Le Mistral, bien qu'il ne leur eût jamais demandé de le faire. Ils décidèrent d'en faire un grand évènement en attirant la foule et en mettant leurs propres affiches dans toute la ville pour annoncer la lecture, qui devait se tenir le dimanche 13 avril. Allen et Gregory se démenèrent toute la semaine pour convaincre Bill de lire mais il refusait fermement. Toutefois, lorsqu'ils l'emmenèrent, Bill vit que tout le monde était soûl, et quand Billy Whitman, qu'il avait rencontré le jour même, lui demanda gentiment de lire, Bill accepta. Il [...] lut la section « I Can Feel the Heat Closing In » de *Naked Lunch*, qui avait été publiée récemment dans la *Chicago Review*, et avait été un vrai succès. Ginsberg lut les sections « Mahatma » et « Yagé City » de *Naked Lunch*, ainsi que quelques extraits de son propre travail, face à une audience comptant quarante ou cinquante personnes. » [Traduction libre]

Journals de Ginsberg ou encore *The Secret Meaning of Things* de Ferlinghetti. Par ailleurs, nous savons grâce aux archives photographiques, que la *Beat Generation* était souvent mise à l'honneur dans la vitrine de la librairie. Dans l'ouvrage d'Halverson, par exemple, l'on retrouve une photographie d'Harold Chapman datant de 1958 et montrant la devanture de la librairie pleine du recueil *Bomb* de Gregory Corso. Mais au-delà de l'anglais, la librairie vendait également des ouvrages en français, russe, espagnol, allemand ou italien. (Halverson 134) Si la propriétaire actuelle de Shakespeare and Company nous avait donné accès aux archives, nous aurions pu chercher dans les registres les titres *beat* mais également les ouvrages de Julio Cortázar qui ont pu y être vendus au début des années 1960 : les ventes des ouvrages *beat* et ceux de Cortázar ont-ils été vendus durant la même période ? au même nombre ? pour le même public ? Si ces questions demeurent en suspens, elles auraient pu nous éclairer sur la réception de ces œuvres par le public français ou par les étrangers de passage dans la capitale.

Quoiqu'il en soit, Ginsberg a très vite pressenti que la librairie de Whitman pouvait être un tremplin pour la *Beat Generation* à l'échelle internationale :

His bookstore is pretty central like yours is and would reach most of the hip English speaking French poets, and all the U.S and British local cats. So, please make arrangements—would definitely suggest you round up all the material you can, as inclusive as possible—get a few copies of Arks, Needls, Greig's Kerouac issue if out, all your series, ask perhaps McClure for his and [Robert] Duncan and make up a big care package to send to Whitman for his window and reading room. Honestly, it's a mad opportunity to make it an international scene, very rapidly.²⁷⁴ (Ferlinghetti et Ginsberg 42)

Dans une autre lettre, il ajoute : « Bookstore friend of Ferlinghetti here has big window display of fifty copies of my book and sells a few a week so I get small income from that. »²⁷⁵ (Kerouac et Ginsberg 371) Le texte « Kansas City To Saint Louis » du poète américain apparaît d'ailleurs dans le premier numéro de *The Paris Magazine*, dirigé par George Whitman. (Ginsberg)

La librairie de l'Américain tient un rôle à double échelle pour notre étude : d'une part, elle a pu être un point de rencontre entre Cortázar et les écrivains de la *Beat Generation* qui la fréquentaient, tout du moins un espace de découverte de ces auteurs pour l'auteur argentin ; d'autre part, elle a été un lieu de diffusion majeure des écrits *beat* en langue originale sur le

²⁷⁴ « Sa librairie est assez centrale, comme la tienne, et pourrait attirer une grande partie des poètes Français branchés parlant anglais, et tous les Américains et britanniques du coin. Alors, s'il te plaît, trouve un arrangement —je te suggère vraiment de rassembler tout le matériel que tu peux, le plus complet possible— procure-toi quelques exemplaires d'Arks, Needls, le numéro sur Kerouac de Greig s'il est sorti, toutes tes collections, demande peut-être à McClure et [Robert] Duncan pour les leurs et prépare un grand colis à envoyer à Whitman pour sa vitrine et sa bibliothèque. Honnêtement, c'est une opportunité de dingue pour en faire une scène internationale, et très rapidement. » [Traduction libre]

²⁷⁵ « L'ami libraire de Ferlinghetti a ici un grand étalage en vitrine de cinquante exemplaires de mon livre et en vend quelques-uns chaque semaine donc j'ai un petit revenu grâce à ça. » [Traduction libre]

territoire français et bien qu'aucun document ne nous permette de confirmer cette hypothèse, il est aussi probable qu'elle ait vendu des livres de Cortázar en espagnol et/ou en anglais.

2) Le rôle majeur de l'édition française : des maisons Olympia Press et Gallimard aux revues littéraires parisiennes

Si Jean-Yves Mollier qualifie Paris de « capitale éditoriale des mondes étrangers », c'est parce que, dès les années 1950, le domaine de l'édition entre dans une phase d'expansion considérable :

À partir de 1949, le nombre de titres offerts au public chaque année atteint sa vitesse de croisière avec une moyenne décennale de 11852. Dès 1950, le commerce de l'imprimé a retrouvé le rythme de l'avant-guerre. Entre 1951 et 1958, les importations seront multipliées par 2,71, les exportations par 2,20. (Mollier 379)

L'auteur ajoute un détail majeur pour notre étude : « Phénomène moins connu, l'impression de livres en langues étrangères dans l'hexagone demeure une activité non négligeable pour l'édition nationale. »²⁷⁶ (Mollier 380) Si Mollier ne donne qu'un exemple, celui des ouvrages publiés en allemand²⁷⁷, nous pouvons avancer l'hypothèse que cette tendance était générale et sensiblement similaire, au moins pour l'anglais. C'est en tout cas ce que suggère Mollier lui-même pour l'édition d'ouvrages en langue anglaise : « [...] jusqu'en 1954, l'édition en langue anglaise – 100 à 150 titres par an – demeure honorable. Sous cette rubrique, il faut ranger l'activité toujours frénétique de Maurice Girodias. » (Mollier 380) La capitale française a donc joué un rôle primordial dans la diffusion des œuvres étrangères, celles de la *Beat Generation* et celles de Cortázar incluses, raison pour laquelle il nous semble indispensable de revenir sur le rôle de Maurice Girodias dans l'édition de la littérature étrangère en France. Se pencher sur le rôle des revues publiant des textes en langue originale²⁷⁸ pourrait également s'avérer fructueux pour mieux saisir le rôle de la capitale française dans la diffusion des œuvres en langue anglaise et en langue espagnole. Enfin, revenir brièvement sur la place de la maison Gallimard qui a

²⁷⁶ Ce commentaire rejoint également les conclusions de Céline Giton qui affirme : « L'impression en France même de livres en langue originale demeure aussi une activité non négligeable pour l'édition d'après-guerre. » (Giton 61)

²⁷⁷ Le nombre de titres publiés en allemand atteignait 179 en 1947 contre 547 en 1950. (Mollier 380)

²⁷⁸ Ce travail de recherche pourrait évidemment s'ouvrir sur les revues françaises ayant publié des traductions de nos auteurs. Nous songeons par exemple au cas de la revue *Esprit* qui publia des extraits de *Sur la Route* de Kerouac en 1960, de *Docteur Sax* en 1963, des *Souterrains* en 1965 et qui a fait la promotion de plusieurs textes *beat*, de *Cronopes et Fameux* de Cortázar en 1977 et qui a contribué à la diffusion du texte *Façons de perdre* de Cortázar en 1979. Une étude plus approfondie de cette revue mériterait donc d'être menée.

contribué à la traduction²⁷⁹ d'un certain nombre d'œuvres *beat* et de Cortázar sera incontournable.

Avant de nous pencher sur la réception française de *Rayuela* et des œuvres *beat* sous le prisme de la traduction, rappelons que Paris a joué un rôle fondamental dans la diffusion de la littérature étrangère d'abord en langue originale. Balayer ce panorama dans son ensemble serait une tâche ardue et éloignée de notre sujet de recherche, c'est pourquoi nous faisons le choix ici de ne développer qu'un exemple, emblématique bien sûr, celui d'Olympia Press, la maison d'édition créée par Maurice Girodias. Ce dernier a en effet tenu un rôle majeur dans la diffusion des œuvres de la *Beat Generation* et a su établir un lien solide avec ses écrivains.²⁸⁰ Il a, de plus, publié des extraits de *Historias de cronopios y famas* de Cortázar dans sa revue *Olympia*.

Afin de mieux saisir l'impact de Maurice Girodias, nous pouvons nous appuyer sur la thèse de Colette Colligan qui retrace l'histoire des « Paris Editions » entre 1890 et 1960. Elle nous explique que ce phénomène, qui n'était pas nouveau au milieu du XX^e siècle, répond à la législation mise en place à l'époque en Grande-Bretagne et aux États-Unis concernant le champ éditorial et qui perdure jusqu'à la fin des années 1950. Dès lors, un certain nombre d'ouvrages (jugés obscènes) a été publié à Paris, en langue originale, « à cause du risque judiciaire qu'aurait représenté leur publication ». (Saillant 25) C'est dans ce contexte, en 1953, que naît la maison Olympia Press. (Colligan 182) Maurice Girodias s'évertue à publier des œuvres dérangeant les mœurs, jugées scandaleuses, et qui n'étaient publiées nulle part ailleurs. À titre d'exemples, nous pouvons citer : *Lolita* de Nabokov ou encore *Naked Lunch* de Burroughs. Si la publication de l'ouvrage de ce dernier s'est avérée ardue, elle résulte d'une stratégie de la part de l'éditeur comme l'expose Thibault Saillant : après plusieurs refus de la part de Girodias, Burroughs avait réussi à faire publier des extraits de son roman dans la revue *Big Table*, basée à Chicago, mais les autorités ont rapidement saisi les exemplaires de la revue pour obscénité. (Saillant 30) L'affaire fait son entrée sur la scène publique :

²⁷⁹ Jean-Yves Mollier fournit quelques chiffres au sujet des traductions d'œuvres étrangères en France : « Le chantier des traductions étrangères ouvert à la Libération dépasse les 1000 titres annuels en 1948 et la moyenne décennale, entre 1949 et 1958, s'établit à 1023. Dès 1946, le domaine anglo-américain dépasse la moitié de cette production pour culminer à 65,5% en 1949. Jusqu'en 1958, il conservera cette situation privilégiée et la part des traductions d'origine américaine croissante, 163 titres en 1949, 262 en 1952, 322 en 1954, 358 en 1957, soit 28% du total. (Mollier 380)

²⁸⁰ « Si les tabous de la société nord-américaine se firent moins visibles après 1958, leur maintien jusqu'à cette date avait profité à Paris où d'autres écrivains comme William Burroughs firent éditer leurs premiers essais. *The Naked Lunch* figura au catalogue d'*Olympia Press* avant *The Soft Machine*. Allen Ginsberg et d'autres représentants de la Beat generation habitaient alors la rive gauche et accordaient leur préférence à un homme dont le nom était synonyme de défi aux autorités et à la morale traditionnelle. » (Mollier 386)

Les médias américains s'emparent de l'affaire, tôt baptisée « controverse de Chicago », et l'écho se fait entendre jusqu'à New York et San Francisco, villes dans lesquelles sera vendue la totalité du stock restant, soit 10 000 exemplaires.

Ayant suivi l'affaire dans la presse, Maurice Girodias réalise que *The Naked Lunch* est devenu l'objet éditorial polémique du moment, de ceux qu'il aspire à mettre en avant. [...] Le contrat est signé en juillet 1959, et en dix jours, l'ouvrage est édité, imprimé et mis en vente. (Saillant 30)

Le premier tirage s'élèvera à 5000 exemplaires et sera rapidement suivi d'une réimpression. Au cours des années suivantes, Girodias publie d'autres ouvrages de Burroughs : *The Soft Machine* et *The Ticket that Exploded*. Dès la fin des années 1950, l'éditeur prend conscience du potentiel commercial qu'offre la *Beat Generation*. S'il ne parvient pas à publier Kerouac, paraît aux éditions Olympia Press, en 1961, *The American Express* de Gregory Corso. La maison d'édition de Maurice Girodias tente donc de tisser des liens étroits avec la *Beat Generation* dont plusieurs auteurs séjournent à Paris à la même époque.

Afin de mettre en avant la scène *beat* parisienne, Girodias fonde la revue *Olympia* en 1961. (Saillant 32) Thibault Saillant résume la double fonction de la revue : « promouvoir la prose des “auteurs maison”, dont Gregory Corso et William Burroughs, mais également les travaux d'autres expatriés. » (Saillant 32) Cette dynamique se révèle fondamentale pour notre étude : si Burroughs surgit dans les n°1 et 4 de la revue, Corso dans le n°4, Cortázar apparaît dans le n°2. La revue a en effet publié des extraits d'*Historias de Cronopios y Famas*, traduits en anglais.²⁸¹ Maarten van Gageldonk souligne à juste titre que les magazines étaient, à l'époque, des sortes de pivots transnationaux pour les idées (van Gageldonk 28), ce qui s'avère être tout à fait vrai pour *Olympia*. Editée à Paris, la revue était avant tout destinée à un public anglophone : une circulation des idées et des œuvres littéraires se met alors en place :

In this light, *Olympia's* singular combination of expatriate literature, historical texts, and local color writing can be read as a valuable act of cultural mediation, despite the brevity of its existence. Its portrayal of Paris as a multilingual, cosmopolitan space—steeped in history, yet modern at the same time—strengthened cultural links between the Anglophone counterculture and its Francophone equivalent. More crucially, within the context of Olympia Press' other publishing activities, *Olympia* can be seen as the flagbearer of the worldwide sexual revolution to which Girodias intended his house to contribute. To readers with little access to *Olympia's* paperbacks, the magazine's international distribution offered a sample sheet of what Olympia Press published, and it did so in a package bolstered by high production standards and a stimulating roster of contributors. *Olympia's* representation of Paris through 'the tourist gaze' opened up the city to the many non-French speaking visitors it received in the early 1960s, cementing the city's

²⁸¹ Dans une lettre datée du 3 juin 1962, Cortázar se plaint d'ailleurs auprès de Sara Blackburn de ne pas avoir été payé pour cette publication : « Olympia : Yes, Sara, I'm afraid you are right about those fellows. No cheque up to this date. Of course I'll raise hell about it. They don't have right to ask for an item and then forget to pay for it. » (Cortázar et al. 283)

« Olympia : Oui, Sara, j'ai bien peur que vous ayez raison au sujet de ces types. Toujours pas de chèque jusqu'à maintenant. Bien sûr, je suis fou de rage. Ils n'ont pas le droit de demander un article pour ensuite oublier de le payer. » [Traduction libre]

position as a countercultural hotspot on par with London, New York, and San Francisco.²⁸² (van Gageldonk 28)

Olympia a donc contribué à la diffusion des textes *beat* non seulement en France mais également en Angleterre et aux États-Unis : « In fact, the magazine aimed largely at English and American readers and was distributed in England by John Calder and in America by Lyle Stuart. »²⁸³ (van Gageldonk 23) En d'autres termes, la revue de Girodias a servi de plaque-tournante littéraire. En outre, nous l'avons vu, l'éditeur ne se limite plus à une perspective anglophone mais ouvre les possibilités et crée des dialogues littéraires, en incluant par exemple un texte de Cortázar. Ce constat alimente donc notre réflexion sur l'approche panaméricaine de la littérature qui semble émerger au début des années 1960 : au lieu de compartimenter la littérature selon les frontières, des liens se tissent entre les continents, ici l'Amérique du Nord avec l'Amérique latine et l'Europe, Paris servant de pivot et de point de rassemblement.

Au côté de la maison d'édition de Maurice Girodias et de son magazine *Olympia*, soulignons le rôle important de deux autres magazines littéraires publiant des textes en langue originale ou priorisant l'anglais : *The Paris Review* et *Two Cities*.

Spécialisée dans la diffusion de textes originaux et d'interviews avec des écrivains célèbres, la revue anglophone *The Paris Review* a été fondée à Paris, en 1953, par Harold Humes et Peter Matthiessen, ayant George Plimpton pour éditeur. (Honan 10) Elle avait vocation à publier des textes d'écrivains reconnus ou émergents. C'est ainsi que plusieurs membres de la *Beat Generation* ont collaboré avec la revue :

-Burroughs : « Selected Letters of William Burroughs », « St. Louis Return », « The Valley », « Twilight's Last Gleamings », « The Cat Inside »,

-Ginsberg : « An Open Window on Chicago », « Footnote to Allen Ginsberg Interview, Issue #37 », « Fragment 1957—The Names », « Kansas City To Saint Louis », « City Midnight Junk

²⁸² « Sur ce point, l'association singulière de la littérature des expatriés d'*Olympia*, les textes historiques, et les écrits d'auteurs locaux peuvent être lus comme un acte précieux de médiation culturelle, malgré la brièveté de son existence. Son portrait de Paris comme espace multilingue et cosmopolite —imprégné d'histoire, déjà moderne dans le même temps— renforça les liens culturels entre la contreculture anglophone et son équivalent francophone. Plus crucial encore, au sein des autres activités de publication d'Olympia Press, *Olympia* peut être vu comme porte-drapeau mondial de la révolution sexuelle pour laquelle Girodias essaya de contribuer avec sa maison d'édition. Pour les lecteurs ayant un accès restreint aux livres de poche d'*Olympia*, la distribution internationale du magazine offrait un bon échantillon de ce que pouvait publier Olympia Press, en combinant plusieurs textes de très haute qualité et un panel de contributeurs varié. La représentation de Paris par *Olympia* au travers du « regard du touriste » ouvrit la ville aux nombreux visiteurs ne parlant pas français et arrivant au début des années 1960, confirmant la position de la ville comme un point chaud de la contreculture équivalent à Londres, New York et San Francisco. » [Traduction libre]

²⁸³ « En fait, le magazine visait largement les lecteurs anglais et américains et était distribué en Angleterre par John Calder et en Amérique par Lyle Stuart. » [Traduction libre]

Strains », « Elegy for Neal Cassidy », « Quatrains », « Denver to Montana Beginning 27 May 72 »,

-Kerouac: « A Manuscript Page on Celine », « The Art of Fiction No. 41 »,

-ou encore Snyder : « At the White River Roadhouse in the Yukon », « Three Poems », « Two Poems », « The Art of Poetry No. 74 ».

Bien que les numéros 82 et 93 soient postérieurs à notre champ d'étude, soulignons que deux textes de Cortázar ont également été publiés dans cette revue : une interview (Weiss et Cortázar) et un extrait de *Un tal Lucas* traduit en anglais par Gregory Rabassa (Cortázar, « Feuilletons from A Certain Lucas »). Bien entendu, des centaines d'autres écrivains ont été publiés dans *The Paris Review*, mais il n'en demeure pas moins qu'étudier les publications des revues en langue étrangère s'avère être un autre point de croisement intéressant pour notre étude.

La revue *Two Cities*, quant à elle, avait pour objectif de s'inscrire dans un certain bilinguisme, un peu à la manière du *Corno Emplumado*, cette fois-ci en publiant des textes littéraires en anglais et en français :

C'est le même principe de confluence qui régit la conception générale de *Two Cities* : mettre en confrontation, en « interpénétration active » (ce sont les termes dont use Fanchette dans le préambule du numéro inaugural) des littératures d'expressions linguistiques différentes. Le bilinguisme résolu ne procède donc pas d'une volonté de coterie ou de coquetterie. (Mathieu 151)

Ce magazine, comptant neuf numéros tous publiés entre 1959 et 1964 (Stella 47), c'est-à-dire durant la période de rédaction de *Rayuela*, avait interpellé Girodias qui en faisait la publicité (Stella 51), était également vendu dans la librairie de George Whitman (Stella 57) et a participé à la diffusion des auteurs *beat*. Notons que le numéro 4 du magazine apparaît dans les étagères de la bibliothèque de Cortázar. La consultation de ce document a révélé les éléments suivants : l'ouvrage contient cinq poèmes de Gregory Corso parmi lesquels trois ont été marqués par Cortázar à l'aide d'un stylo bleu, à savoir « Errol Flynn-On His Death », « Paris 1960 » et « One Day ». (*Two Cities*)

Le numéro 7-8, datant de 1961, est également éclairant pour notre étude. Comme le souligne Rachel Stella :

Ce numéro est aussi éclectique que les précédents, menant Burroughs à côtoyer aussi bien Octavio Paz traduit par Denise Levertov qu'André Pieyre de Mandiargues, Ted Hughes (extraits d'une pièce de théâtre en vers) ou des jeunes inconnues comme Celia Hornung et Sarah Berenson. (Stella 60)

Ce volume amène donc l'Amérique latine à côtoyer les États-Unis, faisant écho, une fois de plus, aux liens intellectuels et culturels qui unissaient ces deux sphères dans les années 1960.

Par ailleurs, *Two Cities* publie également un livre clé de la *Beat Generation*, *Minutes to Go* de Sinclair Beiles, William Burroughs, Gregory Corso, et Brion Gysin, en 1960 (Malagnat 94). Comme le souligne Lucie Malagnat dans son mémoire dédié à l'édition de la *Beat Generation* en France :

Parmi les textes présents dans le livre, tous ne sont pas inédits, certains proviennent d'articles de presse ou de textes déjà publiés dans d'autres recueils. C'est en revanche la première fois que du *cut-up* de Burroughs est édité en France, donnant à ce livre le statut de référence dans l'édition de la *Beat Generation* et créant un véritable coup éditorial pour les Éditions *Two Cities*. La parution du livre est annoncée en quatrième de couverture du numéro 4 de la revue. (Malagnat 95)

Le succès de *Minutes to Go* sera tel qu'il sera republié sans autorisation par d'autres maisons d'édition :

Insuffisamment protégé semble-t-il, l'ouvrage est en effet réédité aux États-Unis quelques années après sa parution en France par Mary Beach, sans l'accord de Jean Fanchette, mais avec l'aval de Burroughs. Jean Fanchette accuse alors publiquement la maison d'édition Beach Books de lui avoir volé son livre dans une lettre envoyée au *Monde* et parue le 10 mars 1972. (Malagnat 96)

Une publicité pour la sortie de *Minutes to Go* est d'ailleurs présente sur la quatrième de couverture du numéro 4 de *Two Cities*, présent dans la bibliothèque de Cortázar. Il est précisé sur l'annonce que le livre sera disponible en France dans la librairie parisienne de George Whitman. Une fois de plus, Le Mistral s'érige en un lieu de rencontres interculturelles : celle de Cortázar avec la *Beat Generation*.

Ainsi, les revues mentionnées précédemment nous montrent bien que Paris a joué un rôle non seulement de réceptacle de la culture *beat* mais aussi de diffusion, en France et à l'étranger, sachant que ces mêmes revues ont parfois également publié des textes de Cortázar. Tout comme nous l'avons vu pour l'Amérique, un réseau de liens littéraires se tisse grâce aux revues bilingues à la ligne éditoriale ouverte.

Bien que la Seconde Guerre mondiale ait été un frein pour l'édition française, dès les années 1945 et plus encore au cours des années 1950, les maisons d'édition parviennent à se développer et à renouveler leur ligne éditoriale en faisant le pari d'intégrer davantage d'auteurs étrangers dans leur catalogue.²⁸⁴ Si nous faisons le choix de nous arrêter sur la maison Gallimard²⁸⁵, c'est parce qu'elle était déjà d'une importance majeure dans les années 1960 et qu'elle a publié des traductions des auteurs qui nous intéressent. Cette brève étude de cas consacrée à Gallimard

²⁸⁴ « La Libération en revanche allait permettre une authentique politique de traduction chez les éditeurs français. Le marché du livre international s'organise à compter de ce moment. Les problèmes d'isolement, de pénurie de papier sont oubliés et les éditeurs se lancent dans une nouvelle chasse aux auteurs. » (Villegas 59)

²⁸⁵ Selon Pierre Bourdieu, Gallimard serait le paradigme des « grandes entreprises anciennes qui cumulent toutes les espèces de capital, économique, commercial et symbolique [...] ». » (Bourdieu 14)

n'exclut aucunement le rôle d'autres maisons d'édition telles Christian Bourgois²⁸⁶ (qui a publié des œuvres de Burroughs, Ginsberg, ou Kerouac) ou encore les éditions Denoël (pour Cortázar et Kerouac).

Ce qui attire l'attention chez Gallimard, c'est l'ouverture de la maison sur la littérature étrangère qui naît au milieu du XX^e siècle :

Du point de vue de la littérature traduite en français, deux traits caractérisent cette nouvelle ère : d'une part, l'accession de la littérature américaine à une position dominante, de l'autre, l'élargissement de l'horizon géoculturel au-delà des frontières de l'Europe et du monde occidental, élargissement auquel Gallimard contribue avec le lancement des collections « La Croix du Sud » et « Connaissance de l'Orient. » (Cerisier et Fouché 132-135)

Phénomène à relever : l'explosion des traductions d'ouvrages nord-américains va de pair avec l'émergence de la littérature latino-américaine dans le champ éditorial français. Jean-Claude Villegas constate en effet qu'après la période de guerre, le public « manifeste son appétit pour le domaine étranger » (Villegas 59), d'où la naissance et l'éclosion de collections²⁸⁷ dédiées à la littérature étrangère au sein desquelles les œuvres latino-américaines trouvent rapidement leur place. (Villegas 59) La collection « La Croix du Sud » introduit par exemple des auteurs tels que Borges, Asturias, Carpentier, Rulfo ou encore Cortázar et sert de guide à plusieurs maisons d'édition européennes. (Molloy 183) Gallimard, en multipliant ses collections, entraîne une véritable ouverture de sa ligne éditoriale :

Dans la collection « Du monde entier », le nombre moyen de titres publiés annuellement augmente entre les années 1950 et 1960 de 15 à 37, une moyenne qui se maintiendra dans les deux décennies suivantes. [...] L'anglais reste prépondérant mais voit sa part diminuer (de 60 % à 42 %) au profit des autres langues. » (Cerisier et Fouché 136)

Ces chiffres posent donc la question suivante : peut-on établir des liens entre la réception des œuvres états-unienne et celle, qui aura lieu quelques années ensuite, des œuvres latino-américaines ?

Gallimard a joué un rôle considérable dans la réception française de la *Beat Generation*. Dès 1960, Alain Bosquet y publie l'anthologie *Trente-cinq jeunes poètes américains* dans laquelle il présente, par exemple, Gregory Corso, Allen Ginsberg et Lawrence Ferlinghetti. (Penot-Lacassagne, « Les réceptions françaises de la Beat Generation » 70) S'il ne s'agit que d'une

²⁸⁶ Afin d'en avoir une vision plus précise des publications de la maison Bourgois, consulter l'ouvrage *Christian Bourgois 1966-1986* qui recense les ouvrages divulgués durant cette période. (*Christian Bourgois, 1966-1986*)

²⁸⁷ Jean-Claude Villegas cite les collections suivantes : « Pavillons » chez Laffont, « Lettres Nouvelles » chez Julliard, « Autour du monde » et « Poètes d'aujourd'hui » chez Pierre Seghers, « Latitudes Sud » chez Casterman, « Collection des Œuvres représentatives de l'Unesco » de Roger Caillois, ou encore « La Croix du Sud » chez Gallimard.

brève introduction, cet ouvrage permet une première entrée de la *Beat Generation* au sein de la scène éditoriale française. Quatre ans plus tard, Gallimard publie la traduction française de *Naked Lunch* :

Gallimard doit cependant affronter la censure lors de la publication en 1964 du *Festin nu* de William Burroughs, qui a suivi un parcours similaire : publié à Paris par Olympia Press en 1959, repris par Grove Press en 1962, il fait l'objet de poursuites pour obscénité dans différents États américains, jusqu'au jugement de la Cour suprême qui lève l'accusation en 1966. (Cerisier et Fouché 135)

La même année, *La Nouvelle Revue Française*, alors revue littéraire et de critique française, publie le numéro 138 contenant des notes d'André Pieyre de Mandiargues, écrivain surréaliste ayant construit une relation intellectuelle étroite avec Alejandra Pizarnik, au sujet du *Festin nu* de Burroughs. Mais la maison Gallimard s'est surtout concentrée sur la traduction des œuvres de Kerouac et elle enchaîne leurs publications tout au long des années 1960 (et au-delà) : *Sur la Route* en 1960, *Docteur Sax* en 1962, *Les clochards célestes* en 1963, *Les Souterrains* en 1964, *Big Sur* en 1966, *Le vagabond solitaire* en 1969. Alban Cerisier et Pascal Fouché reviennent brièvement, dans le catalogue de l'exposition de 2011 dédiée à Gallimard, sur l'importance de Kerouac pour l'éditeur français :

Sur la route paraît dans « Du Monde entier » le 25 février 1960, trois années après une première rencontre entre Jacques Kerouac, Michel Mohrt et Claude Gallimard, vu par ce dernier comme le « chef de file de la nouvelle génération (pas la raffinée, la brutale) d'écrivains américains. » Claude Gallimard demandera à ses collaborateurs de suivre attentivement cet auteur, dont la Maison publie les principaux ouvrages... jusqu'à l'édition de sa très belle correspondance [...] et la retraduction posthume de *Sur la route* d'après son singulier manuscrit original. (Cerisier et Fouché 284)

Cet engouement pour l'œuvre de Kerouac a donc lieu en même temps qu'un regain d'intérêt pour la littérature latinoaméricaine :

Dans le même temps, les Éditions Gallimard donnent voix à toute une nouvelle génération d'écrivains de par le monde. En hausse par rapport à l'avant-guerre (12 %), la langue espagnole renforce sa présence avec la découverte d'une littérature novatrice non seulement en Espagne (Juan Goytisolo) mais surtout en Amérique latine, grâce à Roger Caillois qui lance en 1951, vingt ans après la publication de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, la collection « La Croix du Sud » : Jorge Luis Borges et Julio Cortázar en Argentine, Carlos Fuentes au Mexique, Pablo Neruda au Chili, Mario Vargas Llosa au Pérou... Une collection qui propulse ces auteurs sur la scène internationale [...]. (Cerisier et Fouché 137)

C'est ainsi qu'à partir du début des années 1960, Gallimard se met à publier les traductions françaises de Julio Cortázar²⁸⁸ : *Les Armes secrètes* apparaissent dans la collection « La Croix du Sud » en 1963 tandis que *Marelle* est publiée dans la collection « Du monde entier » en

²⁸⁸ « The Croix du Sud collection lasted till 1970 and published fifty-two books: a quarter of the title came from Argentina [...]. Thus, the collection saw the first books in French translation of such important figures as Jorge Amado, José María Arguedas, Juan José Arreola, Julio Cortázar [...]. » (Weiss 43)

« La collection Croix du Sud a tenu jusqu'en 1970 et publié cinquante-deux livres : un quart des titres venait d'Argentine [...]. Ainsi, la collection vit le premier livre traduit en français de figures aussi importantes que Jorge Amado, José María Arguedas, Juan José Arreola, Julio Cortázar [...]. » [Traduction libre]

1966²⁸⁹ tout comme *Gîtes* en 1968. Phénomène intéressant, la traduction française de *Rayuela* sort en même temps que la traduction américaine : « En 1966, *Marelle* voit le jour, signée par Laure Guille Bataillon et Françoise Rosset. *Hopscotch*, réalisée par l'Américain Gregory Rabassa, est publiée la même année. » (Barroso Calderón 75)

Les premières traductions françaises des œuvres *beat* tout comme celles de Cortázar ont éclos durant la même période. Si ce constat ne permet pas d'affirmer avec certitude que le même lectorat français a lu la *Beat Generation* et *Marelle*, nous pouvons toutefois souligner l'émergence de l'intérêt pour la littérature étrangère en France au cours des années 1960. Notons par ailleurs que Gallimard a joué un rôle à l'échelle internationale concernant la réception de la littérature étrangère, en particulier la littérature latino-américaine²⁹⁰ : « In a way, Caillois's collection at Gallimard was another sort of consecration. Such was its prestige, along with the general enthusiasm of its reception among readers and critics, that it encouraged other European publishers to translate these writers. »²⁹¹ (Weiss 43)

3) Les établissements culturels médiateurs des écrits beat et de l'œuvre cortazarienne à Paris dans les années 1960

Explorer le phénomène de diffusion de la littérature *beat* et du roman cortazarien de 1963 à Paris nous permet, là encore, d'établir des croisements intéressants. Nous faisons le choix de ne prendre en compte, pour cette partie, que les textes et manifestations culturelles en langue originale. En effet, l'objectif de ce chapitre est avant tout de démontrer comment la capitale française s'évertue, dans les années 1960, à recevoir et diffuser les écrits *beat* et le roman cortazarien en version originale. Bien entendu, analyser l'importance et la diffusion des traductions serait un travail tout aussi enrichissant et pourrait compléter cette investigation.

²⁸⁹ « Tout de suite *Rayuela* a été soumis au comité de lecture de Gallimard. La maison d'édition accepte de publier le roman dans la collection "Du monde entier" au lieu de celle de "La croix du Sud", car Claude Gallimard estime que le livre est trop cosmopolite pour cette dernière. Gallimard présente également *Rayuela* au *Formentor* de 1964. La traduction française de *Rayuela* s'effectue donc lorsque l'écrivain vit son premier succès commercial et sa consécration institutionnelle et internationale. » (Barroso Calderón 75)

²⁹⁰ « À partir de 1950, la diffusion de la littérature hispano-américaine en France s'oriente de plus en plus vers ce qu'on pourrait qualifier d'effort organisé. Organisé, bien entendu, par la France ; le temps n'est plus où l'Amérique hispanique faisait les frais, payant elle-même les traductions ou les publications de ses écrivains. En 1951, Gallimard inaugure une nouvelle collection, « La Croix du Sud », exclusivement destinée à la littérature ibéro-américaine en prose. L'Unesco reprend, vers la même époque, l'idée de l'Institut international de Coopération intellectuelle et inclut une série ibéro-américaine, traduite en français et en anglais, dans sa « Collection d'Œuvres représentatives ». (Molloy 181)

²⁹¹ « D'une certaine façon, la collection de Caillois à Gallimard était une autre sorte de consécration. Tel était son prestige, accompagné d'un enthousiasme généralisé dans sa réception tant de la part des lecteurs que des critiques, encourageant alors les autres éditeurs européens à traduire ces écrivains. » [Traduction libre]

Mais dans un souci de clarté et d'extension, il nous semble plus judicieux de nous restreindre, pour le moment, aux langues sources.

Les librairies spécialisées dans la littérature étrangère, en premier lieu, ont contribué à la diffusion des ouvrages qui occupent notre étude. Pour la littérature en langue espagnole, nous étudierons les cas de La librairie espagnole de Paris fondée par Antonio Soriano²⁹² et la librairie Ediciones hispano-americanas instituée par Manuel Robles²⁹³. Il s'agissait en effet des deux seules librairies hispanophones ayant vu le jour à Paris après la Seconde Guerre mondiale. (Martínez Rus 335) Quant aux établissements anglophones, nous nous pencherons plus particulièrement sur les cas de La librairie anglaise tenue par Gaït Froger et Le Mistral (renommée Shakespeare and Company en 1964) de George Whitman puisque ce sont les établissements²⁹⁴ qui avaient établis des liens forts et réguliers avec les écrivains de la *Beat Generation*.

Il semblerait que les librairies aussi bien hispanophones qu'anglophones aient tenu, durant les années 1960, des rôles similaires : non seulement celui évident de diffusion mais aussi celui de l'émancipation face aux censures alors en vigueur en Amérique du Nord, en Amérique latine ou en Espagne. Enfin, elles ont assuré un rôle de médiateur culturel en organisant des rencontres, lectures ou tout autre type d'événement.

Les deux librairies hispanophones ont contribué au rayonnement de la littérature latinoaméricaine et donc, à la diffusion de l'œuvre cortazarienne en France, mais aussi auprès des hispanophones, qui, lors de leurs visites à Paris, en profitaient pour se procurer des ouvrages parfois censurés dans leur pays.²⁹⁵ À titre d'exemple, Andrada et Robles importaient des livres

²⁹² « Antonio Soriano, fondateur et propriétaire de la Librairie espagnole, au 72 rue de Seine dans le 6^e Arrondissement, est un Catalan qui, après s'être battu dans l'armée républicaine, est arrivé en France en 1939. » (Burgos et al. 1)

²⁹³ « Pour sa part Manuel Robles, fondateur et ancien propriétaire de la librairie Ediciones hispano-americanas au 26 rue Monsieur-le-Prince, était également un réfugié catalan anti-franquiste. » (Burgos et al. 1)

²⁹⁴ D'autres librairies ont également contribué à la diffusion de la *Beat Generation* : « Grâce aux libraires anglais de la capitale, Brentano's, Smith et Galignani, les œuvres sulfureuses ou non qui sortaient des mains de Girodias parvenaient en petite quantité aux États-Unis et en Angleterre. » (Mollier 385) Toutefois, leur rôle auprès des écrivains *beat* est beaucoup moins marqué, raison pour laquelle nous ne les avons pas retenues pour notre étude. Les propos de Barry Miles nous confortent également dans ce choix : « Gaït était la principale distributrice des livres des éditions Olympia [...] ». » (Miles, *In the sixties* 147)

²⁹⁵ L'ouvrage *Sociabilités du livre et communautés de lecteurs : Trois études sur la sociabilité du livre*, nous fournit des informations intéressantes à ce sujet : « les exilés latino-américains, à partir notamment des coups d'Etat au Chili en 1973 et en Argentine en 1976, viendront parfois dans les librairies dans un esprit semblable à celui des Espagnols [...] ». » (Burgos et al. 3-4) ou encore « Mais si les librairies pouvaient parfois fonctionner comme lieu d'accueil pour les nouveaux exilés, si elles étaient une référence pour des gens plus ou moins engagés dans la lutte contre Franco, plus fréquemment encore elles permettaient tout simplement aux touristes espagnols de trouver les livres interdits par le régime. » (Burgos et al. 3)

d'Argentine et du Mexique qu'il était impossible de trouver en Espagne. (Burgos et al. 3) Quant à Antonio Soriano, il s'est rapidement tourné vers le monde universitaire, ce qui a favorisé la diffusion de la littérature hispanophone en France. (Burgos et al. 2)

En plus de vendre des ouvrages, les librairies organisaient parfois des événements telles des rencontres et dédicaces avec les écrivains : « También era frecuente la presencia de escritores hispanoamericanos como Julio Cortázar, Pablo Neruda o Gabriel García Márquez. » (Martínez Rus 345)

À partir de ces considérations, nous pouvons affirmer qu'un réseau de liens entre l'Amérique latine et la France s'est développé à partir des années 1950, c'est-à-dire durant la même période que l'essor des publications littéraires du champ hispanique dans l'édition française.

Quant au monde anglophone, nous avons déjà mentionné le rôle important de la librairie de Whitman pour l'accueil des écrivains *beat* et pour les visites de Cortázar. Nous ne reviendrons donc pas sur ces aspects. Toutefois, un élément supplémentaire mérite d'être analysé. Whitman était un grand ami de Ferlinghetti et les deux compères décidèrent rapidement de s'unir dans un projet, celui de fonder deux librairies, l'une à Paris l'autre à San Francisco, afin de tisser un réseau entre les deux continents :

They wanted to create an environment where young and emerging writers without a lot of money could congregate, share ideas and maybe wine, and most of all books. In 1951, two years ahead of Ferlinghetti in realizing that dream, George Whitman opened an English-language bookstore in Paris called Le Mistral, which he was given permission to rename Shakespeare & Co. in 1962, after Sylvia Beach had died. The store is now run by George Whitman's daughter Sylvia Whitman, and the relationship between Shakespeare & Co. and City Lights is still very strong.²⁹⁶ (Ipp 131)

Ferlinghetti ne fondera pas seulement une librairie, il développera aussi sa maison d'édition, celle qui a publié la plupart des ouvrages *beat*. C'est ainsi que sa collaboration avec Whitman s'intensifie : ce dernier commercialisera en France les éditions City Lights de son ami et introduira la *Beat Generation* sur le territoire français.

Toutefois, Le Mistral n'était pas la seule librairie à promouvoir cette génération littéraire : la Librairie Anglaise de Gaït Froger semble avoir joué un rôle similaire. Malgré mes recherches, je n'ai pas réussi à trouver d'études sur ce lieu. Seuls demeurent quelques témoignages comme ceux de Jean-Jacques Lebel, personnage clé dans l'introduction de la littérature *beat* en

²⁹⁶ « Ils voulaient créer un environnement où les écrivains jeunes et émergents sans beaucoup d'argent pourraient se réunir, partager leurs idées et peut-être un verre de vin, et surtout des livres. En 1951, deux ans avant que Ferlinghetti ne réalise ce rêve, George Whitman ouvrit une librairie anglophone à Paris appelée Le Mistral, qu'il fut autorisé à renommer Shakespeare & Co. en 1962, une fois Sylvia Beach décédée. La boutique est désormais tenue par la fille de George Whitman, Sylvia Whitman, et la relation entre Shakespeare & Co. et City Lights est toujours très forte. » [Traduction libre]

France.²⁹⁷ Je m'appuierai donc sur ses propos. Dans son ouvrage *L'inservitude volontaire*, Olivier Penot-Lacassagne donne une interview à Jean-Jacques Lebel et lui demande notamment comment il avait rencontré les écrivains de la *Beat Generation*, ce à quoi il répond :

Il y avait à Paris, au 42 rue de Seine, la Librairie Anglaise tenue par Gaït Froger, une formidable bretonne bilingue. Au sous-sol de sa librairie, dans une belle cave voûtée, nous organisons des lectures de poésie (nous sommes en 1957-58). C'est Gaït qui, en 1965, éditera le tout premier disque de Burroughs, un 33 tours intitulé « Call me Burroughs » (avec une double présentation d'Emmett Williams en anglais et de moi en français). [...] C'est chez Gaït que j'ai rencontré Corso. On a vite sympathisé et je l'ai invité à participer à nos lectures publiques. Il y est revenu avec William Burroughs. Puis ce furent Ginsberg et Orlovsky qui résidaient à ce moment-là eux aussi au Beat Hotel, 9 rue Gît-le-Cœur. (Penot-Lacassagne et Lebel 38)

Nous comprenons donc ici que la Librairie Anglaise a eu des fonctions similaires à celle de George Whitman : vendre et diffuser la littérature anglophone avec un point d'honneur pour la littérature *beat*, accueillir les écrivains, proposer des événements telles que des lectures publiques. Ces éléments sont confirmés par Penot-Lacassagne :

Dès la fin des années 1950, Lebel organise des soirées de lecture à la Librairie Anglaise située au 42 rue de Seine. Dans la cave de ce lieu fréquenté par les anglophones de Paris, on y entend William Burroughs et Gregory Corso donner des lectures publiques. Lectures simples (l'auteur seul, avec son livre à la main), ou lectures accompagnées d'un ou plusieurs musiciens de jazz (c'est le cas de Corso lisant le poème *Gasoline* en duo avec le contrebassiste Max Harstein, à la Galerie 55). (Penot-Lacassagne, « Les réceptions françaises de la Beat Generation » 79)

Au-delà des librairies, d'autres lieux ont également contribué au rayonnement de la *Beat Generation* en France d'une part et de l'œuvre cortazarienne d'autre part.

L'American Center, par exemple, était un terrain privilégié pour créer un réseau entre les États-Unis et la France dans le domaine artistique. Comme le met en évidence Burroughs : « It was a focus for cultural exchange between the United States and France, and it did not confine its programs to the accepted artistic forms, but instead, offered the "cutting edge" to Paris. »²⁹⁸ (Burroughs 8) Selon l'écrivain, l'American Center, alors situé boulevard Raspail, a joué un rôle historique dans les arts en attirant et en alliant les nouvelles tendances nord-américaines et européennes de l'époque. (Burroughs 8) Une émulation a vu le jour autour de ce centre culturel et, dès 1962, est fondé le Domaine poétique qui favorisera les rencontres :

Les spectacles de « poésie ouverte/*available verse* » réunissent poètes français et américains. Ainsi, les 18, 21 et 22 mai 1962 sont à l'affiche : Jean-Clarence Lambert, Berbard Heidsieck, Emmet Williams, Brion Gysin, Ghérasim Luca, William Burroughs, François Dufrêne, Robert Filliou. Le Festival de la Libre

²⁹⁷ « De culture mixte, franco-américaine, Jean-Jacques Lebel favorise les échanges. Sa connaissance parfaite de l'anglais et son important réseau artistique en font un véritable passeur. Sous son impulsion, ultra-lettristes, poètes sonores, surréalistes et poètes beat se croisent ou se rencontrent. » (Penot-Lacassagne, « Les réceptions françaises de la Beat Generation » 79)

²⁹⁸ « C'était un foyer pour les échanges culturels entre les États-Unis et la France, et il ne limitait pas ses programmes aux formes artistiques acceptées, mais au contraire, offrait l'avant-garde à Paris. » [Traduction libre]

Expression prolongera à partir de 1964 cet élan créateur. (Penot-Lacassagne, « Les réceptions françaises de la Beat Generation » 79)

Dans la même dynamique, la Galerie 55, située rue de Seine, organisait aussi des évènements artistiques :

le 20 février 1960, la revue Front Unique a présenté une soirée « *Poésie et Jazz simultanés* » à la Galerie 55, rue de Seine à Paris. Ce lieu pouvait contenir cent cinquante personnes environ. J'en ai gardé un souvenir ému parce que William Burroughs, André Pieyre de Mandiargues et Octavio Paz étaient présents parmi l'auditoire, ainsi que James Jones, le romancier américain en exil. L'évènement fut important. Je m'en souviens très bien, de façon subjective bien sûr, non seulement parce que ces amis étaient dans la salle, mais aussi parce que Gregory Corso, Alain Jouffroy et le contrebassiste Max Harstein y ont participé. (Penot-Lacassagne et Lebel 42)

Les dialogues artistiques interculturels ont donc été nombreux à Paris au milieu du XX^e siècle. Si les artistes états-uniens pouvaient échanger avec les artistes français, l'Amérique latine n'était pas étrangère à ses rencontres culturelles comme le souligne le témoignage de Jean-Jacques Lebel qui mentionne la présence d'Octavio Paz par exemple.

Ce bref panorama des librairies hispanophones et anglophones nous montre que ces deux champs se sont développés durant la même période en plus d'avoir tenu des fonctions similaires. Nous pouvons donc considérer Paris comme un réceptacle des cultures américaines dans les années 1950 et 1960. La capitale française n'a pas seulement accueilli Julio Cortázar ou les écrivains *beat*, elle a participé activement à leur diffusion aussi bien au travers de librairies que d'évènements culturels comme des lectures publiques ou autres types de rencontres.

4) Le cas de Maurice Nadeau : un exemple de passeur

Certains lieux emblématiques de Paris ont servi, nous venons de le voir, de médiateurs pour la littérature *beat* et pour la littérature hispanoaméricaine. Mais des hommes et femmes de lettres se sont également avérés indispensables. C'est le cas par exemple de George Whitman que nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises mais également du critique littéraire Maurice Nadeau. Ce dernier pourrait en effet être qualifié de passeur. Selon la terminologie de Jacques Michon et Jean-Yves Mollier, les passeurs peuvent être des personnalité littéraires, femmes ou hommes de lettres, qui « se sont en quelque sorte portées garantes de la valeur de ces auteurs et ont encouragé la traduction de leurs œuvres qu'il leur arrivait de préfacier. » (Michon et Mollier 508) Si nous faisons le choix de nous arrêter plus particulièrement sur Maurice Nadeau, c'est parce qu'il a publié non seulement des textes *beat* mais aussi des textes cortazariens dans la

revue *Les Lettres Nouvelles*. Son ouverture sur la littérature étrangère, aussi bien provenant d'Amérique du Nord que d'Amérique latine, s'inscrit parfaitement dans notre étude qui essaie de mettre au jour certains réseaux culturels entre ces différentes sphères tout en incluant Paris qui a souvent servi d'intermédiaire. Bien entendu, d'autres personnalités ont joué un rôle similaire. Pour la *Beat Generation*, nous pouvons retenir les noms de Jean-Jacques Lebel (Malagnat 82) et Jean Fanchette (Malagnat 85) tandis que pour Cortázar et la littérature latinoaméricaine de manière générale c'est le nom de Roger Caillois qui se révèle être le plus représentatif.

La revue *Les Lettres Nouvelles*²⁹⁹ a eu pour mission de publier des textes inédits et souvent d'avant-garde. Tiphaine Samoyault, dans la préface de l'ouvrage *Soixante ans de journalisme littéraire* compilant les textes de Nadeau, insiste sur le fait que « malgré l'apparent éclectisme des sommaires se dessine une véritable ligne éditoriale » au sein de laquelle nous pourrions retenir deux préceptes fondamentaux : publier de jeunes auteurs peu connus et « faire connaître par la traduction des auteurs importants du monde entier ». (Samoyault 9)

Le rôle de Nadeau comme passeur de la littérature *beat* en France est bien documenté. En résumé, Nadeau :

publie en juin 1960 un important dossier intitulé « “Beatniks” et jeunes écrivains américains » dans sa revue *Les Lettres nouvelles*. Outre des textes inédits et des éléments de contextualisation, ce dossier propose une première analyse du phénomène *beat*. Le constat est rude. Associant marginalité littéraire et crise d'adolescence générationnelle, mélangeant *Beats* et *Beatniks*, Nadeau convertit une rupture esthétique et existentielle en phénomène sociologique et médiatique (tôt exploité par le cinéma et par la presse). Cette confusion, confortée par le succès éditorial de *Sur la route* de Kerouac, traduit en français par Jacques Houbart dès 1960, contamine son jugement. [...] Nadeau n'épargne finalement que Burroughs [...]. (Penot-Lacassagne, « La Beat Generation en France » 65)

Si l'analyse de Nadeau dans son dossier consacré aux jeunes écrivains américains s'avère mitigée³⁰⁰ et s'il semble confondre *beat* et *beatnik*, il n'en demeure pas moins qu'il a permis de

²⁹⁹ « Il s'agit de la revue fondée par Maurice Nadeau et Maurice Saille en 1953, *Les Lettres Nouvelles*, d'abord publiée par les éditions Julliard jusqu'à la mort de Rene Julliard en 1965, puis aux éditions Denoël jusqu'en 1976. » (Savariaud 63)

³⁰⁰ Dans son article « La “Beat” Generation », Nadeau qualifie *Sur la Route* de livre « excellent, sympathique dans ses intentions et son contenu » (Nadeau 1211) mais ajoute : « Malheureusement cette “prose spontanée” que Miller le félicite d'avoir employée dans *The Subterraneans* paraît plus filandreuse que percutante, et on a plus l'impression de se trouver dans une forêt vierge, parmi les lianes de phrases interminables, que dans une jam session. Dans *The Dharma Bums* le récit prend à nouveau le pas sur le style. Dans les ouvrages suivants, que nous n'avons pas lus : *Maggie Cassidy* et *Doctor Sax*, l'impression dominante, paraît-il, est plutôt celle du relâchement. » (Nadeau 1215) En revanche, Nadeau semble mieux apprécier l'œuvre de William Burroughs puisqu'il affirme à son sujet : « Plus que sur Kerouac, qui peut encore réserver des surprises, les connaisseurs fondent leurs espoirs sur un nouveau venu : William Burroughs (apparenté aux fameuses machines de bureau) qui, avec *The Naked Lunch*, publié seulement en France, a sans doute écrit un chef d'œuvre. » (Nadeau 1215) En 1964, un autre article paraîtra dans *Lettres Nouvelles* et Nadeau n'hésitera pas à qualifier le roman de Burroughs d'œuvre littéraire « de première importance. » (Nadeau 1518)

faire circuler les textes de la *Beat Generation* sur le territoire français et s'est évertué à mettre en avant cette génération alors encore peu connue en Europe³⁰¹ en proposant des traductions de Corso, Kerouac ou encore Ferlinghetti. Selon le critique littéraire, la *Beat Generation* pourrait être le catalyseur d'un renouveau dans les lettres états-uniennes :

Leur mérite est de vouloir marcher dans des directions déjà tracées.

Il en irait bien entendu autrement si, parmi ou après eux, se révélait un écrivain d'envergure, capable de marquer fortement de son empreinte une époque qui, de ce fait, prendrait d'autres couleurs. Se réclamerait-il encore de la « beat generation » ? C'est peu probable, mais la « beat generation », et c'est là son intérêt pour nous, a réuni toutes les conditions favorables à la naissance d'un tel écrivain. [...] C'est pourquoi nous avons pris la liberté de la montrer à nos lecteurs, telle qu'elle se voit. (Nadeau 1230-31)

De fait, Nadeau crée en 1966 le journal *La Quinzaine littéraire* qui se retrouvera « en phase avec le mouvement de Mai 68 ». (Dosse 287) François Dosse ajoute à ce sujet : « Nadeau publie d'ailleurs toute une littérature dont va se nourrir la génération des soixante-huitards, la littérature *underground* américaine, celle des Kerouac et des poètes de la *beat generation*. » (Dosse 287)

En revanche, Nadeau semble moins connu pour sa relation à Cortázar alors même que des dédicaces de l'écrivain argentin suggèrent qu'un lien littéraire/éditorial les unissait. En 1961, d'abord, Julio Cortázar, Octavio Paz et Claude Couffon ont collaboré avec Nadeau pour préparer un numéro de sa revue *Les Lettres Nouvelles* consacré aux lettres latinoaméricaines : « Notre désir était de montrer qu'il existait en Amérique latine une littérature différente de celle qu'on connaissait en France, moins indigéniste, plus fantastique, ce qu'expliquait Octavio Paz dans un prologue brillant et convainquant comme toujours. » (Couffon 330) L'objectif de ce numéro était avant tout d'introduire en France des écrivains alors encore peu connus tels que Cortázar ou Vargas Llosa. (Savariaud 63) Si *Rayuela* était encore en cours de rédaction à cette période, il n'en demeure pas moins que la revue de Nadeau a permis de faire entrer Cortázar sur la scène française :

La nouvelle de Cortázar est issue du recueil *Las armas secretas*. Il s'agit de la nouvelle « Las babas del diablo », traduite en français par Laure Guille sous le titre « Les fils de la vierge », qui sera reprise dans la traduction du recueil recomposé de 1963. Son premier roman, dont la traduction française venait de paraître chez Fayard, est mentionné par Nadeau dans son éditorial, illustrant ici aussi une volonté de faire découvrir ce roman qualifié de « remarquable » au public français. (Savariaud 64)

³⁰¹ Nadeau rappelle à juste titre : « Toutefois, depuis qu'on parle d'eux les « beatniks » ont un peu vieilli et on est tout étonné d'apprendre que les premiers, les vrais, les purs, marchent aujourd'hui allègrement vers la quarantaine. C'est le moment où nous commençons de pouvoir les lire en français. Nous allons enfin savoir qui ils sont. » (Nadeau 1209)

Un autre article de Maurice Nadeau, paru dans le journal *L'Express* en juin 1961, loue la sortie du premier roman de Cortázar, *Los premios*. (Nadeau 1333-36) Notons par ailleurs que le numéro 20 de la revue, publié en janvier 1967, fait l'éloge de la traduction française de *Rayuela* : « On peut affirmer, en effet, que ce romancier argentin qui vit à Paris écrit aujourd'hui la meilleure prose narrative espagnole. » (Fuentes 5)

Par ailleurs, des documents authentiques attestent d'une relation complice entre Nadeau et Cortázar. Bien que nos recherches soient lacunaires à ce sujet, consulter le catalogue 2019 de la Librairie Faustroll, spécialisée dans les livres rares et autographes littéraires, nous a permis d'avoir accès à plusieurs dédicaces de Cortázar adressées à Maurice Nadeau. Dans un envoi autographe de 1961, il invite par exemple Nadeau à se rendre en Argentine. (Champion 124) Dans chacun des trois autographes adressés au critique littéraire, le terme « amitié » surgit. La correspondance de Cortázar nous donne également quelques pistes quant à leur relation. Dans une lettre adressée à Paul Blackburn et datée du 28 juillet 1961, l'écrivain argentin souligne : « Por si te conviene para tus gestiones en Pantheon, puedes decirles que *Los Gagnants* ha tenido una gran crítica en Francia. Por ejemplo, Maurice Nadeau, en *L'Express* [...]. » (Cortázar et al. 245) Deux ans plus tard, il écrit à Francisco Porrúa : « Maurice Nadeau presentará en *Las Letras Nuevas* una selección de los cronopios, con un estudio previo de Alejandra Pizarnik (muy bonito y muy fino). » (Cortázar et al. 441)

Le cas de Maurice Nadeau nous montre bien l'intérêt des critiques littéraires de l'époque aussi bien pour la littérature états-unienne que pour la littérature latinoaméricaine. Paris semble ouvrir la voie, au début des années 1960, à une sorte de syncrétisme ou, comme nous l'avons suggéré, d'approche panaméricaine de la littérature.

Chapitre 3. Du public à la critique : une réception comparable ?

D'extases en fascinations, de drogues en délires mystiques, de grandes traversées du territoire américain aux envolées lyriques d'une poésie affranchie de ses codes habituels, la Beat Generation transgresse toutes les règles y compris celles, élémentaires, liées à la bienséance. Elle ose passer outre les tabous et malmener l'ordre pour s'immerger dans des domaines habituellement rejetés par les auteurs, jugés trop dangereux. C'est en procédant de la sorte que l'écriture touche désormais un large public par les thèmes abordés : on s'intéresse au cœur de la société, on met en lumière les problèmes que le citoyen connaît au quotidien, on partage l'existence de personnes ressemblant à tout un chacun et que l'on peut croiser au coin d'une rue. Grâce aux beat, la littérature américaine s'ancre dans une réalité immédiate et devient abordable. À plus d'un titre, leurs écrits sont autant de pistes pour la jeunesse dans leur quête de renouveau et d'authenticité. Ils ne s'adressent pas seulement à une frange de la population, mais englobent l'ensemble de la hiérarchie sociale pour mieux la déconstruire. (Ortégua 186)

Dans *Rayuela* aussi Cortázar aborde l'homme quelconque, moyen, celui qui touche tout un chacun. Si Horacio incarne le personnage principal du roman, il interprète le rôle d'un véritable anti-héros. Il est un personnage qui vagabonde d'échec en échec, lesquels finissent par le conduire au délire et lui font frôler (?) la mort. Nous l'avons déjà démontré : les thèmes abordés par la *Beat Generation*, à savoir la quête d'identité et la quête spirituelle ainsi que toute forme de transgression, sont tous repris dans *Rayuela* (à l'exception de la drogue qui apparaît seulement en filigrane). Et comme le rappelle Jauss dans son essai sur l'esthétique de la réception :

une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. (Jauss 55)

Étant donné que la publication des œuvres *beat* a eu lieu, en partie, dans les années 1950 et au début des années 1960, nous pouvons nous demander si elles ont pu permettre ou non de préparer la réception de *Rayuela* au moins chez les lecteurs ayant eu accès aux écrits *beat*. Nous pensons donc en particulier aux lecteurs états-unis, mais aussi aux lecteurs de revues comme *El Corno Emplumado* ou encore *Eco Contemporáneo*. Le succès de la *Beat Generation* permettrait-il de mieux comprendre le succès du roman cortazarrien ? Ces ouvrages, abordant des thèmes proches, ont-ils été reçus de la même façon par le public et par la critique ? Les œuvres de la *Beat Generation* ont-elles pu, d'une certaine manière, préparer la réception du roman argentin ?

Dans son article « Justice to Julio Cortázar », Stavans déclare : « Like few others, he seems to embody the refreshing spirit of renewal and innovation that prevailed in the Woodstock generation: art as liberator, art as excuse to innovate and destabilize, to establish a bridge

between and highbrow and pop culture. »³⁰² (Stavans 309-310) Or, nous savons que c'est bien la *Beat Generation* qui a ensuite permis à la génération hippie d'émerger. Dans leur article consacré à la *Beat Generation*, aux hippies et à la « hip generation », James Spates et Jack Levin insistent sur le lien de filiation qui existe entre les deux mouvements³⁰³ : « Les hippies, on peut le constater, sont le prolongement de la *beat generation* des dernières années cinquante, et un certain nombre de faits montrent bien le lien culturel qui les unit. » (Spates et Levin 346-347) Sans entrer dans trop de détails, les auteurs rappellent par exemple qu'ils ont souvent eu les mêmes chefs de file (comme Allen Ginsberg), que les manifestations de leur rébellion ont des formes assez semblables (drogues, sexe, importance de la musique...), sans compter les déclarations des hippies eux-mêmes. (Spates et Levin 347)

Pour en revenir au propos de Stavans, soulignons qu'il avait déjà eu le présentiment qu'un lien existait entre Cortázar et la *Beat Generation* : « His unconventional style, his interest in drugs and in altered states of consciousness, his love of jazz and his passion for experimentalism, make him a contemporary of the Beat Generation. »³⁰⁴ (Stavans 289) Cette remarque abonde alors dans le sens de notre démonstration et appuie l'hypothèse selon laquelle les œuvres *beat* auraient joué un rôle dans la réception de *Rayuela*, du moins auprès des lecteurs qui avaient accès et connaissance de la *Beat Generation*. Si d'autres mouvements d'avant-garde, comme le surréalisme, ont également pu influencer sur la réception de *Rayuela*, il n'en demeure pas moins que l'impact de la *Beat Generation* auprès du lectorat cortazarrien n'a jamais été mis au jour auparavant alors que des ponts existent bel et bien entre les différentes aires géographiques du continent américain.

³⁰² « Comme peu autres, il semble incarner l'esprit stimulant du renouveau et de l'innovation qui avait prévalu au sein de la génération Woodstock : l'art comme libération, l'art comme excuse pour innover et déstabiliser, pour établir un pont entre le monde intellectuel et la pop culture. » [Traduction libre]

³⁰³ Dans sa thèse intitulée « Libérer l'écriture : le projet de la Beat Generation », Julien Ortéga revient également sur le basculement de la philosophie *beat* vers celle des hippies : « Au départ fervents adeptes de la philosophie beat, les jeunes s'en démarquent progressivement en développant par eux-mêmes une idéologie qui leur est propre. Le goût du rassemblement communautaire, le partage équitable entre les possessions matérielles et spirituelles ainsi que la profusion de drogues servant à élargir l'esprit, amènent ces premiers beat à devenir hippies. La voie étant tracée, il s'agit dès lors d'aller beaucoup plus loin que leurs aînés en étant soi-même vecteur d'une contestation et incarnation d'une existence nouvelle. » (Ortéga 253)

³⁰⁴ « Son style hors-norme, son attrait pour les drogues, les états seconds, son amour du jazz et sa passion pour les expérimentations font de lui un contemporain de la Beat Generation. » [Traduction libre]

1) *Étude comparative de la réception aux États-Unis, en Argentine et en France*

La première difficulté qui se pose à nous dans le cadre d'une étude sur la réception est le fait que la *Beat Generation* et le roman de Cortázar appartiennent à des aires géographiques distinctes :

Il existe en effet une différence fondamentale entre la réception, dans un pays donné, et celle d'une œuvre étrangère, hétérogène à la tradition de ce pays. Interviennent en effet ici, outre les décalages dans la prise de connaissance, les manipulations auxquelles cette œuvre a été soumise (à commencer par la traduction), les traditions littéraires en vigueur dans le pays d'accueil (qui peuvent constituer un obstacle important, que les médiateurs essaient de contourner), les images et les représentations du pays dont elle provient. (Chevrel 27-28)

Afin de contourner cette problématique, nous envisageons de nous centrer sur trois pays : la France pour les liens entretenus par nos auteurs avec ce pays, l'Argentine et les États-Unis, pays d'origine respectifs de *Rayuela* et de la *Beat Generation*. Si les traductions des œuvres en anglais ou en espagnol ont effectivement pu avoir une incidence sur leur réception, rappelons qu'une partie du lectorat américain était capable de lire l'anglais et l'espagnol³⁰⁵. En outre, le texte central de notre corpus, à savoir *Rayuela*, s'il est écrit en espagnol, comporte de nombreux passages en anglais et quelques-uns en français. Il nous semble alors cohérent de retenir ces trois aires géographiques afin de mener une étude de réception comparée, l'objectif étant de confronter les réactions à une même œuvre dans plusieurs systèmes d'accueil. (Brunel et Chevrel) Bien entendu, une étude plus vaste permettrait de compléter ce travail, mais elle dépasserait le cadre de notre recherche.

Pour cette première section, nous nous appuyons sur des articles consacrés à Cortázar et à la *Beat Generation* issus de la presse quotidienne, hebdomadaire et mensuelle, qui s'adressent au grand public, c'est-à-dire à des lecteurs non spécialistes. Nous faisons le choix de nous concentrer sur la période allant de 1960 à 1970 puisque plusieurs œuvres de la *Beat Generation* ont paru durant cette décennie et que *Rayuela* a vu le jour en 1963. Là encore, un prolongement de cette recherche est envisageable en étendant la période de réception. Mais pour des raisons pratiques, il ne nous est pas possible de poursuivre cette enquête. Par ailleurs, précisons que, dans un premier temps, nous retenons l'ensemble des articles dédiés à l'œuvre de Cortázar pour des raisons quantitatives. Une analyse plus précise de ceux consacrés à *Rayuela* sera menée dans un second temps.

³⁰⁵ Nous songeons ici non seulement aux Américains ayant des origines espagnoles ou latino-américaines (selon Isabelle Vagnoux, « neuf millions d'Hispaniques résidaient aux États-Unis en 1970 (Vagnoux 145)), mais aussi aux personnes cultivées qui maîtrisaient plusieurs langues comme les universitaires.

Le nombre de journaux couvrant nos aires géographiques étant particulièrement vaste, nous avons été obligés d'établir des critères de sélection afin de proposer une synthèse efficiente et pertinente, à savoir :

- les périodiques doivent s'adresser à une audience large.
- les publications portant sur l'actualité littéraire sont régulières.
- les articles publiés dans ces journaux portent non seulement sur la littérature nationale mais aussi internationale.
- leur parution a eu lieu entre janvier 1960 et décembre 1970.

Ces critères de sélection induisent l'exclusion de la presse quotidienne régionale qui s'avère trop réductrice pour notre étude puisqu'elle ne touche qu'une partie modeste de la population. Notons toutefois l'exception de *La Gaceta*, quotidien de la province de Tucumán le plus important au sein de l'Argentine et existant depuis le début du XX^e siècle. (« Hace 104 años apareció LA GACETA »)

Ces critères nous ont conduit à sélectionner des quotidiens et des hebdomadaires généralistes publiant régulièrement des articles sur les actualités littéraires. Le tableau ci-dessous en présente la liste :

	Quotidiens	Hebdomadaires
Argentine	<i>La Gaceta</i> <i>Clarín</i> <i>La Nación</i>	
États-Unis	<i>New York Times</i>	<i>Time</i> <i>The New Republic</i> <i>Saturday Review</i>
France	<i>Le Monde</i>	<i>Le Nouvel Observateur</i> <i>L'Express</i>

Tableau 1 : Récapitulatif des journaux retenus pour notre étude

Afin de fournir l'analyse la plus complète et la plus objective possible, nous avons fait de nombreuses recherches auprès des archives des périodiques en question (en ligne ou à la Bibliothèque Nationale de France) ce qui nous a permis de collecter un grand nombre d'articles. Les archives de Paul Blackburn conservées à l'Université de San Diego se sont révélées particulièrement utiles quant à la réception de Cortázar aux États-Unis puisqu'un dossier

contient les revues et articles qui lui ont été dédiés en Amérique.³⁰⁶ De même, le Fonds Julio Cortázar de Poitiers regroupe l'ensemble du dossier de presse et de réception de l'œuvre de Cortázar réuni par l'écrivain lui-même de son vivant. (*Les Fonds – CRLA-ARCHIVOS*)

Avant de nous pencher sur le contenu des articles sélectionnés, il nous semble important de mener un bref examen quantitatif afin de déterminer si Cortázar et les écrivains de la *Beat Generation* ont occupé une place similaire au sein de l'actualité littéraire des trois pays retenus pour cette étude. Signalons toutefois que cette esquisse quantitative reste approximative : certains numéros des revues n'ont pas été accessibles, il est donc possible que des articles ne soient pas référencés ici. Par ailleurs, une étude quantitative sera insuffisante pour déterminer l'accueil réservé par le public dans chaque pays : une analyse du contenu des articles sera évidemment nécessaire. Ce tableau nous offrira toutefois une vision d'ensemble non négligeable pour appréhender la réception de nos auteurs au sein des trois aires géographiques retenues.

	Sur la <i>Beat Generation</i>	Sur Julio Cortázar
Nombre d'articles dans la presse argentine	8	25
Nombre d'articles dans la presse états-unienne	56	21
Nombre d'articles dans la presse française	16	9

Tableau 2 : Bilan quantitatif des articles sur la *Beat Generation* et sur Cortázar

Cet inventaire nous permet dans un premier temps de confirmer l'hypothèse selon laquelle l'œuvre de Cortázar et l'œuvre de la *Beat Generation* ont eu un impact à l'échelle internationale puisque des articles ont été publiés dans nos trois aires géographiques. Mais, sans surprise, et dans les deux cas, le niveau national se distingue par un nombre supérieur de publications. Quant à la France, elle a également couvert l'actualité littéraire. Toutefois, le nombre d'articles consacrés à la *Beat Generation* est supérieur à ceux dédiés aux textes de Cortázar. Ce phénomène pourrait s'expliquer par le fait que les écrivains états-uniens ont surtout publiés à la fin des années 1950 et au cours des années 1960, plusieurs traductions françaises étaient donc déjà sorties³⁰⁷, tandis que Cortázar continuera à publier avec régularité jusque dans les années

³⁰⁶ Consulter : Special Collections & Archives, UC San Diego, Box 16 Folder 12.

³⁰⁷ Afin de mieux comprendre le rôle de la traduction française de ces ouvrages, voici une liste des livres *beat* ayant été traduits avant 1970, rien qu'aux éditions Gallimard :

1980.³⁰⁸ En outre, comme déjà signalé, il est possible que certains articles aient échappé au recensement mené.

Afin de tirer des conclusions plus approfondies, il convient de mettre en perspective les différents articles recensés : les avis des journalistes sont-ils unanimes d'un pays à l'autre ? Le roman de Cortázar et les œuvres *beat* sont-ils qualifiés de la même façon ? De cette manière, nous mettrons en application le commentaire de Brunel : « La répétition d'une opinion finit par donner de la valeur à cette opinion, à changer le quantitatif en qualitatif. » (Brunel et Chevrel 209) Cet examen nous permettra d'affirmer ou d'infirmer notre hypothèse de départ, à savoir si notre corpus a été reçu de la même manière dans la presse.

Du point de vue méthodologique, nous faisons le choix d'étudier, dans un premier temps, la réception du roman cortazarien dans les trois aires géographiques qui nous intéressent. De cette façon, nous aurons une bonne vision d'ensemble sur *Rayuela*. C'est donc dans un second temps que nous prendrons en compte les articles dédiés à la *Beat Generation*, lesquels seront confrontés aux précédents.

Si nous comparons la réception du roman cortazarien dans nos trois aires géographiques, nous constatons des remarques relativement unanimes : le livre est un triomphe.

Les journalistes argentins ne tarissent pas d'éloges et les adjectifs mélioratifs pleuvent : « una obra realmente extraordinaria », « la prosa de Cortázar es trascendente siempre », « las excelencias de obra tan ampliamente comentada » (Castelar 4), « *Rayuela* constituye el más brillante intento de esa nueva novela » (Gómez 2), « Este libro, uno de los más importantes, a mi juicio, de la novelística actual », « el gran logro de Cortázar » (Peltzer). L'usage récurrent des adverbes tout comme le recours aux superlatifs relatifs de supériorité dénotent une forme d'admiration pour cette œuvre. Dans les articles que nous avons lus, les avis sont homogènes.

-*Sur la route* de Jack Kerouac, 1960

-*Les clochards célestes* de Jack Kerouac, 1963

-*Les Souterrains* de Jack Kerouac, 1964

-*Le festin nu* de William Burroughs, 1964

-*Big Sur* de Jack Kerouac, 1966

-*Le vagabond solitaire* de Jack Kerouac, 1969

Les éditions Denoël avaient également publié *Les Anges vagabonds* de Jack Kerouac en 1968 et *La quatrième personne du singulier* de Lawrence Ferlinghetti en 1961.

Existait donc un minimum de 8 traductions françaises d'œuvres de la *Beat Generation* contre quatre pour l'œuvre de Cortázar avec *Les armes secrètes* (1963), *Marelle* (1967), *Gîtes* (1968) et *Tous les deux les feux* (1970).

³⁰⁸ Pour une vision plus précise de la réception de Cortázar en France, consulter la thèse de Christine Savariaud. (Savariaud 205)

Seule une chronique, publiée dans le quotidien conservateur *La Nación*, peint un tableau négatif du roman :

Aquí termina la novela corriente, bastante decepcionante por el cúmulo de reflexiones marginales que van ahogando las posibilidades “comunicativas” de los mejores capítulos; pasatiempos mentales y verbales, endeudados con Jarry y con Joyce, se extienden páginas y páginas, dirigidos a “especialistas” capaces de seguirlos, aunque no siempre los aprueben. (Ghiano 5)

Ici, le critique remet en question l’originalité de *Rayuela* en mentionnant Jarry et Joyce. Par ailleurs, il n’hésite pas à généraliser son ressenti en s’intégrant au groupe de lecteurs qu’il qualifie de « spécialistes » comme pour donner plus de crédit à son analyse. Un peu plus loin, il ajoute :

Cortázar ha querido ser el escritor “voyant” que pedía Rimbaud; para él, “basta de novelas hedónicas, premasticadas, con psicologías”. Del intento surge lo antinovelístico tradicional de su libro, tan preocupado por lo que intenta destruir, que no siempre alcanza la novedad anunciada con insistencia. (Ghiano 5)

Là encore, Ghiano critique la posture de Cortázar en tant qu’écrivain. Il fait probablement allusion ici au nombre imposant de références culturelles qui surgissent dans *Rayuela* et qu’il trouve trop clinquantes à son goût. En outre, selon lui, la tentative de briser les codes de la littérature est un échec. Il conclut finalement: « *Rayuela*, intensamente auténtica en algunos capítulos, muy pocos, decepciona y fatiga en la totalidad. » (Ghiano 5)

Un autre article, « *Rayuela* novela que no lo es pero no importa », paru dans *La Gaceta*, se distingue par ses nuances. Dans ce cas précis, Lagmanovich blâme la structure du roman cortazarien qui s’extirpe du schéma romanesque usuel tout en préconisant la lecture de ce livre qu’il caractérise de « formidable et même génial » (Lagmanovich).

En dehors de ces deux exceptions, les avis sont unanimes et *Rayuela* se présente comme un succès littéraire. Les éléments mis en avant sont toujours les mêmes : le côté « anti-littérature » du livre (Lagmanovich; Castelar; Schmucler; « Novedades »³⁰⁹; Gómez), les aspects anticonformistes (Armani; « Novedades ») et la place laissée au lecteur (Castelar; Peltzer) Cela signifie que malgré les écarts esthétiques par rapport aux normes de l’époque et le bouleversement de l’horizon d’attente, *Rayuela* a rapidement trouvé des lecteurs en Argentine. Dans *Los Nuestrós*, Luis Harss souligne : « Es el caso de *Rayuela*, que levantó ampollas cuando se publicó en Buenos Aires. Se vendieron 5.000 ejemplares de la primera edición en un año, y la tercera sigue al paso, suscitando un correo entusiasta. » (Harss 298) Par ailleurs, Graciela Montaldo, dans son article « Destinos y recepción » insiste sur l’impact du roman de Cortázar sur le lectorat de l’époque :

³⁰⁹ Impossible de trouver l’auteur de cette note. Consulter l’annexe VI, p. 314.

Rayuela fue una novela de éxito, lo que significa no sólo que alcanzó altísimos niveles de venta, sino que además fue el texto que de manera casi ejemplar impactó el “horizonte de expectativas” del público de los años sesenta y colmó sus aspiraciones. ¿En qué puntos se contactan las superficies de las expectativas del público y la producción textual? Creemos que en varias cuestiones específicas pero ante todo en la propuesta de “subversivas” que hace la novela, en la apuesta a una ruptura con lo tradicional desde el punto de vista ideológico y con lo convencional desde el punto de vista literario. (Montaldo 597-598)

Ainsi, les remarques de la critique et notre analyse des articles dédiés à la réception du roman cortazarien se recourent.

De même, que ce soit en France ou aux États-Unis, les articles sur *Rayuela* sont tout à fait élogieux. Là encore, ce sont les aspects novateurs que l’on valorise : « Enfin *Marelle*, pour l’étrangeté et l’ambition de l’expérience. » (« Depuis que je vis en France je me sens très argentin »³¹⁰), « Dans *Marelle*, œuvre difficile, d’une construction très nouvelle, Cortázar a voulu provoquer le lecteur en contestant la littérature qu’aime celui-ci. » (« Le fantastique quotidien »³¹¹), « *Hopscotch*, a far more impressive, indeed superb work should establish Cortazar as an outstanding writer of our day. »³¹² (Keene), « *Hopscotch* is more than a “modern” novel in its theme and style; it is also, in its extravagant intelligence, wit and sophistication, an intellectual novel. »³¹³ (Yates), sont quelques exemples emblématiques.

Mais c’est bien les articles publiés aux États-Unis qui retiennent toute notre attention. L’un d’entre eux évoque des liens avec la *Beat Generation*. Un article du *New York Herald Tribune* compare la façon d’explorer la ville et d’écrire *Rayuela* aux romans de Kerouac :

Julio Cortázar, a gifted Argentinian novelist who has lived in Paris for many years, seems to have crossed the street and written a large part—a too large part—of his new novel in Le Drugstore: it is, alas, as American as band-aids, something curiously like one of our college novels as written by Kerouac and Pynchon.³¹⁴ (Miller)

Un premier lien de filiation s’esquisse entre les textes *beat* et le roman de Cortázar.

Sans entrer dans trop de détails concernant la réception de la *Beat Generation*, notons tout de même deux éléments importants : la réception de cette génération s’avère positive dans la presse, du moins à ses débuts, et les mêmes éléments que nous avons relevés pour *Rayuela* sont

³¹⁰ Impossible de trouver l’auteur de cet article. Consulter l’annexe VI, p. 315.

³¹¹ Impossible de trouver l’auteur de cet article. Consulter l’annexe VI, p. 316.

³¹² « *Hopscotch*, un travail beaucoup plus impressionnant, vraiment superbe, devrait ériger Cortázar en écrivain remarquable de notre époque. » [Traduction libre]

³¹³ « *Hopscotch* est plus qu’un roman “moderne” dans ses thèmes et dans son style ; il est aussi, au travers de son extravagante intelligence, esprit et sophistication, un roman intellectuel. » [Traduction libre]

³¹⁴ « Julio Cortázar, un romancier argentin talentueux qui a vécu à Paris pendant de longues années, semble avoir traversé la ville et écrit une grande partie –trop grande partie– de son nouveau roman au Drugstore : c’est, hélas, aussi américain que les pansements Band-Aids quelque chose d’assez curieusement semblable aux romans pour les jeunes écrits par Kerouac et Pynchon. » [Traduction libre]

mis en avant dans les articles.³¹⁵ Certaines expressions, comme le terme « d'épisodes », reviennent d'ailleurs aussi bien pour qualifier la narration dans *Rayuela* et *On the Road* : « *Rayuela* no tiene anécdota, aunque tiene episodios. » (Peltzer), « acumulación de episodios » (« *En el camino* por Jack Kerouac »³¹⁶). Par ailleurs, un résumé du roman *The Subterraneans* de Kerouac, publié dans *La Nación* attire notre attention :

La vida de Leo, escritor fracasado lleno de sueños y ambiciosos proyectos literarios, no hace más que repetirnos desde las primeras líneas el vacío constante a que lo lleva su voluntad quebrada. Dedicado indiferentemente a los placeres de la bebida o de las mujeres y a las prolongadas conversaciones nocturnas a que lo lleva su bohemia, totalmente carente de valores morales, pasa las horas de su vida al parecer casi sin tener conciencia de ellas. (« *El ángel subterráneo* por Jack Kerouac »³¹⁷)

Le nom de Leo pourrait ici être remplacé par Horacio : n'est-il pas, lui aussi, un « écrivain râté » ? (Cortázar, *Rayuela* 20) Ne se sent-il pas « vide » ? Ne passent-ils pas ses soirées à boire en conversant avec ses amis du Club du Serpent ou à avoir des relations sexuelles avec des femmes ? Beaucoup de points communs entre ces deux personnages surgissent. Un autre passage de l'article mérite d'être cité :

El hombre moderno, vacío, en cuya prosa en primera persona aparece entre otros defectos personales palpables, el masoquismo pueril de las derrotas, que es el personaje central de esta obra, en la que se dibuja con triste color la existencia oscura de dos pobres almas que vagan su vida a través de las calles de San Francisco. (« *El ángel subterráneo* por Jack Kerouac »)

Dans le roman cortazarien, Horacio aussi incarne « l'homme moderne », confronté à lui-même au travers de questionnements existentiels et spirituels. Dans l'extrait de l'article précédent, la relation entre l'espace-ville de San Francisco et le personnage pourrait avoir pour équivalent la relation entre Paris et Horacio Oliveira si l'on reprend la trame de *Rayuela*. Les deux « pauvres âmes » qui errent dans les rues de la capitale ne seraient autres que la Maga et Horacio. Ainsi, il semblerait possible de mener une étude comparative plus poussée entre ces deux romans car de nombreuses similitudes entre les personnages poignent.

En résumé, les textes de la *Beat Generation* et *Rayuela* ont été reçus plutôt positivement dans la presse et des éléments communs ont été mis en avant. Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que ces œuvres ont touché le même type de public. Afin de mieux comprendre ce

³¹⁵ À titre d'exemples, voici quelques expressions qui reviennent : « disconformismo » (« *En el camino* por Jack Kerouac »), « anticonformismo » (Godino), « non-conformisme exacerbé » (Le Bidois), « They were true causeless rebels » (Schickel), « il libérait aussi le roman de l'emprise universitaire » (Dommergues, « La fin d'une légende. *Big Sur* de Jack Kerouac »). Concernant l'importance de la coopération du lecteur, retenons l'article dédié à Burroughs, Ginsberg et Kerouac dans *Le Monde* en 1968 : « On connaît déjà le projet de William Burroughs : explorer l'espace-temps avec la participation du lecteur. » (Dommergues, « La nouvelle frontière américaine. Burroughs, Ginsberg, Kerouac »)

³¹⁶ Impossible de trouver l'auteur de cet article. Consulter l'annexe VI, p. 317.

³¹⁷ Impossible de trouver l'auteur de cet article. Consulter l'annexe VI, p. 318.

phénomène, il convient donc d'examiner les stratégies mises en place lors de la parution des ouvrages.

Dans le cas de *Rayuela*, l'écrivain s'attendait à être lu par un public mature, de son âge, c'est-à-dire des quarantennaires ou cinquantennaires. Mais la réalité allait être bien surprenante puisque c'est un public d'adolescents et de jeunes adultes qui accueille le roman :

Esas continuas interrogaciones que hace *Rayuela* y que de ninguna manera contienen una respuesta, son quizá lo que determinó que cuando se publicó sus lectores fueran sobre todo gente joven en América Latina. Me llevó una gran sorpresa porque creía haber escrito un libro para gente de mi edad: habitualmente uno está instalado en su propia edad física y mental y piensa que está escribiendo para la gente de su generación. Pues la gente de mi generación en la Argentina y demás países de América Latina empezó sin entender *Rayuela*, hubo un gran rechazo, incluso un gran escándalo en un primer momento. Al mismo tiempo, los jóvenes, gente entre diecisiete y veinticinco o veintiséis años, inmediatamente comenzaron a leer el libro muy apasionadamente. (Cortázar, *Clases de literatura* 211-212)

Un peu plus loin, Cortázar explique son succès ainsi :

[...] me parece que *Rayuela* tuvo sobre todo lectores jóvenes por el simple hecho de que el lector joven desde la adolescencia y en su primera juventud es un hombre angustiado frente a la realidad, un hombre que se siente amenazado por estructuras que poco a poco se le van imponiendo y que los más débiles aceptarán tan fácilmente y discutirán. El libro iba soltando una serie de puntos de referencia para esa clase de preguntas que a veces ellos no se habían formulado con la suficiente claridad y de golpe encontraban allí. El hecho de que esos jóvenes —y estoy hablando concretamente de jóvenes latinoamericanos, pero luego en diferentes traducciones del libro la reacción de los jóvenes fue igual prácticamente en todos los países— encontraron en ese libro algo que los exasperaba muchas veces, que los hacía incluso odiar el libro y protestar contra mucho de él, pero al mismo tiempo se sentían parte de la cosa y en los casos más positivos buscaban encontrar lo que yo mismo no había podido encontrar. (Cortázar, *Clases de literatura* 224-225)

En posant les jalons d'une crise existentielle, Cortázar réussit à toucher des jeunes qui se questionnent sur le monde et sur leur identité. À partir de ce moment, l'écrivain argentin entre dans une phase de notoriété qui dépasse la sphère publique :

Si los comentarios críticos entran dentro de lo esperado, con verdaderas reacciones de rechazo e incluso desprecios, ocurre un fenómeno con el que ni él ni los editores habían contado, y es la reacción de los lectores... La casa de Cortázar en París empieza a inundarse de correspondencia, de cartas de agradecimiento o de reprobación, pero sobre todo de deslumbramiento. (Arias Careaga 120)

Ce phénomène rappelle la célébrité soudaine de Kerouac après la publication de *On the Road*. Toutefois, elle résulte d'une véritable stratégie éditoriale : « Il sort début septembre 1957 – modestement, sous forme de *pulp*, en édition bon marché, dotée d'une couverture dessinée dans le goût dramatisant de l'époque, comme le seront tous ses ouvrages suivants. » (Dister 34) Cette édition abordable a donc contribué à toucher un public plus nombreux et plus populaire. Marie-France Leclerc souligne avec brio : « la mise en marché de *On the Road* déployée pour attirer un public jeune » (Leclerc 72) Rappelons aussi que les censures et scandales de textes comme *Howl* ou *Naked Lunch* ont pu engendrer une certaine fascination de la part de la jeunesse qui apprécie souvent l'interdit.

C'est ainsi que *Rayuela* et les œuvres *beat* ont été reçues plutôt positivement, en particulier par un public juvénile. Les questions abordées par notre corpus primaire comme celle de l'identité, de la quête spirituelle et le questionnement sur la société occidentale sont autant d'éléments qui ont pu interpeller les jeunes. Mais ce succès demeure limité aux non spécialistes car il semblerait que la critique académique ait jugé plus sévèrement ces œuvres lors de leur parution.

2) D'un public conquis au rejet de la critique littéraire académique ?

Rapidement, Cortázar note un contraste significatif dans la réception de son roman publié en 1963, opposant un public jeune d'un côté à un public académique plus âgé de l'autre :

Yo estaba convencido de escribir un libro para la gente de mi edad, es decir, gente de más de 40 o 45 años en esa época. Mi gran sorpresa, incluso que reflejó mi gran ingenuidad, fue que cuando salió *Rayuela* y empezaron a venir críticas y cartas, las críticas demoledoras provenían de gente de mi edad, para quienes en realidad yo había supuestamente escrito el libro o a cuyo nivel pensaba haberlo puesto. Y en cambio, la crítica entusiasta, el amor en una palabra, venía de los jóvenes. (Prego 115)

Graciela Montaldo, dans son article dédié à la réception de *Rayuela*, confirme l'analyse de Cortázar : « novela entonces que la crítica rechaza y de la que no se puede, según Liberman, percibir la novedad; el juicio unánime consiste en no canonizar a *Rayuela*, cosa que ya había sido hecha por su público. » (Montaldo 604)

Afin de mieux saisir la réception critique de notre corpus, nous avons élargi notre sélection de revues spécialisées dans le domaine littéraire au maximum car le nombre d'articles dédiés à la *Beat Generation* et à Cortázar entre 1960 et 1970 reste relativement restreint. Là encore, nous retenons tous les articles consacrés à Cortázar afin d'établir un constat quantitatif bien que les analyses qualitatives se limitent à la réception de *Rayuela*.

	Revue spécialisée	Nombre d'articles sur Cortázar	Nombre d'articles sur la <i>Beat Generation</i>
Argentine	<i>Setecientosmonos</i>	3	1
	<i>Airón</i>	1	Impossible de trouver les archives de la revue.
	<i>Sur</i>	8	2
États-Unis	<i>Publisher's Weekly</i>	3	Pas d'accès aux archives en ligne.
	<i>The New York Review of Books</i>	1	9
	<i>The New Yorker</i>	1	3
France	<i>Esprit</i>	0	3
	<i>Europe</i>	1	0
	<i>Les Lettres françaises</i>	8	9
	<i>La Nouvelle Revue Française</i>	1	1
	<i>La Quinzaine littéraire</i>	3	4

Tableau 3 : Récapitulatif du nombre d'articles dédiés à Cortázar et à la *Beat Generation* dans les revues spécialisées en littérature

Ce tableau nous permet de formuler le même constat que celui établi pour la presse non spécialisée : le nombre d'articles dédié à la *Beat Generation* est légèrement supérieur à l'exception de l'Argentine qui consacre plus de publications à Cortázar.

En termes de contenu, les critiques sont un peu plus nuancées que dans la presse généraliste mais restent malgré tout plutôt positives. Les propos de Julio Ortega peuvent donc être nuancés :

En su propio país, aunque había logrado forjar lectores consecuentes, Cortázar fue pronto descartado como cosmopolita por un intenso movimiento anti-cortazariano, que sobre ese gesto de derroche afirmó las consolaciones del nacionalismo. [...] Cortázar fue percibido, si no me equivoco, como más extranjero aún porque había afincado en París, con la comodidad sospechosa de quien prefiere no volver; y porque sus referencias locales y hasta su habla porteña resultaban anacrónicas. (Ortega 38-39)

Sans nier l'existence du mouvement anti-cortazarien, qui s'explique aussi du fait que Cortázar était initialement consacré pour ses contes et non pour des romans (Barrenechea, « Génesis y circunstancias » 551), notons qu'un certain nombre de critiques accueille son œuvre positivement. Dans un article initialement dédié à *Todos los fuegos el fuego*, Norma Desinano tire les conclusions suivantes au sujet de *Rayuela* :

Rayuela no es solo la más importante de las dos novelas sino que también constituye por sí misma un hito dentro de ese conjunto. Con un criterio acumulativo puede decirse que en esa obra fundamental se constituyen en conjunto heterogéneo todos los temas, los motivos, los elementos más importantes que el autor había manejado en forma aislada en las obras anteriores; paralelamente y como una necesidad lógica, se utiliza una gran variedad de recursos de tipo formal que convierten al conjunto en una unicidad orgánica. (Desinano 19)

L'accumulation des superlatifs mélioratifs confère à *Rayuela* une dimension unique dans le corpus de notre auteur. Un autre article publié dans *Setecientosmonos* mentionne l'importance de *Rayuela* bien que de manière un peu plus nuancée :

Los premios (1960) y *Rayuela* (1963) no son, probablemente, grandes novelas, si elegimos como marco de referencias el de los mejores exponentes de la literatura contemporánea, pero son excepcionales novelas en el marco condicionante de la literatura argentina y la latinoamericana, y aun buenas novelas para el lector exigente de cualquier latitud. (Prieto 20)

Ici, Adolfo Prieto souligne l'importance de l'échelle géographique pour juger de la qualité d'une œuvre littéraire. Pour lui, *Rayuela* n'est pas nécessairement une œuvre majeure dans la littérature de l'époque de manière générale mais elle l'est pour la littérature latinoaméricaine. Cette nuance nous permet de mieux comprendre la diversité des réactions quant à la réception de *Rayuela*. Le même genre de remarque surgit dans la revue *Airón* : d'un côté, José Bottaro insiste sur le fait que le roman cortazarien ne propose pas une structure fondamentalement innovante malgré ce que le lecteur peut penser au premier abord (Bottaro 29), mais qu'il s'agit, malgré tout, d'un livre significatif pour la littérature argentine. (Bottaro 29) Toutefois, les critiques ne sont pas unanimes. La revue *Sur*, dirigée par Victoria Ocampo, est beaucoup plus avenante concernant l'œuvre cortazarienne et Ana María Barrenechea n'hésite pas à signaler que *Rayuela* est une proposition de rénovation totale de la littérature tant en théorie qu'en pratique. (Barrenechea, « *Rayuela*, una búsqueda a partir del cero » 70)

Les avis sont également très favorables aux États-Unis. Jessie Kitching résume ainsi le contenu du roman : « The Parisian scenes are high-spirited, fey, and rather wonderful in their exotic mixture of low-life, nonsense, literary allusions, love and tragedy. »³¹⁸ (Kitching 66) Les adjectifs laudatifs peignent un portrait positif de l'œuvre. En outre, signalons que, dans sa synthèse, Kitching qualifie la vie d'Horacio Oliveira de « beatnik » (Kitching 66). Autre phénomène intéressant à ce sujet, nous avons identifié un article qui propose une comparaison entre Cortázar et Burroughs dans le *New York Review of Books* : « Mr. Cohen, Senor Cortazar, and Mr. Burroughs all write about loneliness, and all employ an idiom which, though they use it with individual voices, could be said to be common to them. »³¹⁹ (Cohen) Ces deux exemples nous montrent bien que certains critiques avaient identifié un rapprochement possible entre la *Beat Generation* et *Rayuela*. Ce constat n'est d'ailleurs pas propre aux États-Unis puisqu'au

³¹⁸« Les scènes parisiennes sont exubérantes, étranges, et assez surprenantes dans leur mixture exotique de vie tranquille, d'absurdité, d'allusions littéraires, d'amour et de tragédie. » [Traduction libre]

³¹⁹ « Mr. Cohen, Monsieur Cortazar, and Mr. Burroughs écrivent tous sur la solitude, et emploient tous une langue qui, bien qu'ils l'utilisent avec des voix individuelles, pourrait leur être commune. » [Traduction libre]

Royaume-Unis aussi il est possible trouver le même type de suggestion. À titre d'exemple, citons un extrait de l'article d'Irving Wardle publié dans l'hebdomadaire britannique *The Observer* en 1967 :

To say of *Hopscotch* that it is other than a gritty game would be an offence against fair play. The reader will need alertness, a dictionary, a Paris street plan, humour to enjoy some early silent-film-type slapstick, fortitude to bear up against outrageously overcharged sentences (Gregory Rabassa, translator of its 600-odd pages, deserves a medal), and skill and stamina in reading chapters out of order, one of which, incidentally, contains two separate narratives, printed on alternate lines.

In short, Mr. Cortazar has up-staged Mr. Burroughs, no to say up-folded him. But can his absurd, disintegrated and pathetic characters—the waif La Maga and her dying baby Rocamadour; the anti-hero himself, obsessed by but no in love with her; the Beatnik from Glasgow (?) with the Transylvanian name who at different times claims three women as his mothers—finally bear the weight of the ingenuity he has lavished on them?³²⁰ (Wardle)

Dans ce commentaire, c'est encore un parallèle entre Cortázar et Burroughs qui surgit, notamment pour la structure de leurs textes respectifs. Puis, Wardle compare l'un des personnages de *Rayuela*, Gregorovius, à un *beatnik*, ce qui appuie nos analyses précédentes sur les thèmes abordés dans le roman et sur le traitement de certains personnages. Nous constatons donc que les critiques des pays anglophones, plus à même de connaître la *Beat Generation*, ont eu l'intuition de parallèles possibles entre certains éléments de *Rayuela* (sa structure, ses personnages) et la *Beat Generation*.

En France, la critique semble un peu plus partagée, bien qu'avec une dominante positive si l'on s'appuie sur les recherches menées par Christine Savariaud qui affirme que la critique négative « n'est cependant pas majoritaire dans la critique française, puisque de nombreux articles ont, au contraire, vu du génie dans l'hétérogénéité formelle de *Marelle*, à laquelle ils ont donné une interprétation au même titre que la narration. » (Savariaud 327) Au fil de ses recherches, elle s'est rendu compte que ce qui a pu gêner certains critiques français, c'est avant tout :

l'artifice de présentation qu'ils jugent complètement inutile, le texte suggérant assez par lui-même l'existence d'une multiplicité de lectures. Ils ont vu dans cet artifice une provocation de Julio Cortázar, à

³²⁰ « Dire que *Marelle* est autre chose qu'un jeu difficile serait une offense contre les jeux loyaux. Le lecteur devra faire preuve de vivacité, d'un dictionnaire, d'un plan de Paris, d'humour pour apprécier quelques-uns des premiers films muets bouffons, de courage pour tenir le coup face aux phrases outrageusement surchargées (Gregory Rabassa, traducteur de ces 600 pages dépareillées, mérite une médaille), d'habileté et d'endurance pour lire des chapitres dans le désordre, au sein desquels l'un d'entre eux contient, accidentellement, deux narrations distinctes, imprimées en alternance.

En bref, Mr. Cortazar a déclassé Mr. Burroughs, pour ne pas dire fait disparaître. Mais ses personnages absurdes, décomposés et pathétiques—l'enfant La Maga et son bébé mourant Rocamadour ; son anti-héros lui-même obsédé par elle mais non amoureux ; le Beatnik de Glasgow (?) au nom transylvanien qui revendique à des moments différents trois femmes comme étant sa mère— peuvent-ils finalement supporter le poids de l'ingénuité qu'il leur a prodigué ? » [Traduction libre]

laquelle ils ont répondu en mettant en évidence son inutilité et en lui déniait tout aspect novateur. (Savariaud 326)

Mais, globalement, le roman cortazarien est perçu positivement. L'on a donc en France une réception assez similaire à celle de l'Argentine avec une dominante positive et des critiques négatives moins fréquentes.

Pour *La Quinzaine littéraire*, Carlos Fuentes écrit : « *Marelle* est à la prose espagnole ce qu'*Ulysse* est à la prose anglaise. » Cette remarque signifie qu'avec son roman, Cortázar a réussi à générer un bouleversement au sein de la littérature hispano-américaine. L'on retrouve ici la notion d'échelle que l'on a déjà relevée pour la réception en Argentine. En conclusion, nous pouvons reprendre les remarques de Savariaud :

Il semble plutôt que la critique française ait, au contraire, voulu insister sur le fait que le talent de Cortázar est au moins à la hauteur de celui de Borges, sur le plan de la culture personnelle, comme sur celui de l'écriture. Au moment de la publication de *Marelle*, Cortázar est donc en passe de devenir un écrivain dont le nom est connu du public français. (Savariaud 232)

Ainsi, si nous couplons les données recueillies par Savariaud aux articles que nous avons relevés, nous constatons que la parution de *Rayuela* a été saluée positivement par la critique française, ce qui n'a pas nécessairement été le cas des œuvres qui l'ont suivie : « L'image de Julio Cortázar dans la presse généraliste et les revues littéraires françaises a donc beaucoup évolué entre 1960 et 1973. Rapidement reconnu grâce au succès de *Rayuela*, son œuvre est plus contestée au début des années 1970 en raison de ses choix en matière d'écriture. » (Savariaud 233)

Pour la *Beat Generation*, la réception critique s'est avérée beaucoup plus mitigée dans les trois aires géographiques que nous avons retenues. La rupture entre la réception du public et celle de la critique littéraire semble bien plus prononcée pour les textes de cette génération que pour le roman cortazarien.

Ce groupe d'écrivains a souvent été rejeté aux États-Unis, du moins au début, notamment par les universitaires :

For Podhoretz and many other detractors, Beat writing was unrehearsed, willfully anti-intellectual (i.e. opposed to intellect and reason in favor of action and emotion) and anti-academic (i.e. opposed to scholarly activities associated with colleges and universities), as well as shocking for the sake of being shocking, a situation proving that the Beats wallowed in ignorance of preceding literary movements, lineages, and ancestors.³²¹ (Mc Campbell Grace 62)

³²¹« Pour Podhoretz et beaucoup d'autres détracteurs, l'écriture Beat était improvisée, délibérément anti-intellectuelle (c.-à-d. opposée à l'intellect et à la raison et en faveur de l'action et de l'émotion) et anti-académique (c.-à-d. opposée aux activités universitaires associées aux établissements d'enseignement supérieur et aux universités), tout comme choquante pour le plaisir d'être choquante, une situation révélant que les Beat se

Mais bien qu'un rejet existe très clairement, d'autres critiques ont su apprécier ces textes. À titre d'exemple, citons l'article de Mary Mac Carthy qui vante la notion d'espace développée dans *Naked Lunch* : « This must be the first space novel, the first serious piece of science fiction—the others are entertainment. »³²² (Mac Carthy) De même, Richard Eberhart, l'un des critiques les plus influents de l'époque, avait approuvé l'œuvre de Ginsberg dans le *New York Times*. (Halberstam 224) En outre, l'introduction de *Howl* est signée par William Carlos Williams, à savoir l'une « des grandes figures de la poésie traditionnelle américaine » (Halberstam 224), ce qui donne du poids à l'ouvrage de Ginsberg. Dans sa thèse intitulée « L'oracle en son jardin. William Carlos Williams & Allen Ginsberg », Anna Aublet confirme à ce sujet :

De même, lorsque William Carlos Williams rédige l'introduction au recueil *Howl* en 1956, c'est au *Garden State*, repère partagé, qu'il fait allusion : “When he was younger, and I was younger, I used to know Allen Ginsberg, a young poet living in Paterson, New Jersey, where he, son of a well-known poet, had been born and grew up.” (CP 819) L'espace commun aux deux poètes donne ainsi l'impulsion à leur relation et lorsque Williams rédige son long poème, il s'efforce d'y inclure les missives, officialisant ainsi la correspondance Pater-Son. (Aublet, 104)

L'Argentine s'est montrée plus fermée encore et les critiques ne concernent pas seulement les textes littéraires mais aussi les États-Unis de manière générale. Dans un article publié dans *Sur*, O'Neill avance en effet :

Es comprensible su éxito en los Estados Unidos : allí el público lector siente un interés apasionado por todo lo documental, y su novela registraba la voz de cierta juventud contemporánea, a la que Kerouac, que anda por los treinta y cinco años, se unió con algún retardo (esta circunstancia manifiesta una envidiable juventud de espíritu, tanto más apreciada en un país que ha hecho de la juventud un culto). (O'Neill 72)

À travers ce commentaire, le critique tente de justifier, sur un ton assez sarcastique, pourquoi la *Beat Generation* connaît un certain succès auprès des lecteurs états-uniens en assurant qu'il est à mettre en lien avec le culte à la jeunesse. Un peu plus loin, il n'hésite pas à critiquer ouvertement le style de Kerouac : « Por momento, ante la exuberancia y el ritmo acelerado de *En el camino*, el lector pierde el aliento. » (O'Neill 72). Dans un autre article de la même revue, Díaz de Céspedes apporte un regard plus nuancé sur Kerouac : si elle affirme qu'il s'agit d'un écrivain représentatif des États-Unis, elle précise, avec une certaine distance que ce point de vue est celui des critiques états-uniens eux-mêmes. (Díaz de Céspedes 62) Plus en avant, au sujet de *The Dharma Bums*, elle confie : « Hasta la poesía simple y de lenguaje sencillo de este libro hace olvidar la prosa de retroceso y tropezones de otras páginas del autor. » (Díaz de

complaisaient dans l'ignorance des mouvements littéraires les ayant précédés, des lignées et des ancêtres. » [Traduction libre]

³²² « Il s'agit sans aucun doute du premier roman lunaire, la première pièce sérieuse de science-fiction—les autres ne sont que du divertissement. » [Traduction libre]

Céspedes 63) S'il s'agit d'une critique positive pour ce livre, il n'en demeure pas moins que l'écriture des précédents est très nettement condamnée.

En France, la réception critique de la *Beat Generation* est partagée. Si quelques critiques positives éclosent timidement (Marteau, « Jack Kerouac : *Les Souterrains* » 281), nombreux sont les détracteurs. Citons de brefs échantillons en guise d'exemples : « Tous les “beatniks” ne sont malheureusement pas des écrivains. » (Casamayor 1654), « J'ai rarement eu autant de mal à entrer dans un roman, autant de mal à en suivre le déroulement, autant de mal à résister au sommeil qui s'emparait de moi. » (« Dieu made in USA »³²³ 2), « Mais, quant à savoir si Kerouac écrira un jour *un* grand livre, un vrai, la question demeure entière. » (Renaud 10), « Pas une seconde Kerouac ne réussit à nous communiquer son angoisse. » (Wagner) Que ce soit pour l'Argentine ou la France, c'est souvent l'écriture *beat* qui est critiquée : le manque de cohérence et l'incompréhension des rythmes sont les éléments les plus mis en avant. Les critiques mettent également l'accent sur le décalage qu'ils ressentent entre l'image que veut donner la *Beat Generation* et ce qui est réellement produit. Citons deux exemples qui illustrent parfaitement ce phénomène :

Mais il a tant de santé que tous ses efforts pour être autre chose qu'un bon Canadien de souche bretonne, buvant sec et lorgnant les jolies filles, tombent à plat. On le voit mieux en éternel errant levant le pouce devant les voitures de luxe et prenant le temps comme il vient qu'en mystique hindou s'initiant au zen. (Wagner)

Et :

Un immense récit d'une belle écriture poétique où rêves, souvenirs d'enfance et descriptions se mêlent si organiquement qu'il est à peu près impossible de jamais s'y reconnaître. Alors il ne reste qu'à s'accrocher à la prose de Kerouac et, si on parvient à rompre les amarres, à se laisser porter par le flot, un peu trop peigné, un peu trop léché. Il faut bien l'avouer, je crains que peu de lecteurs n'y parviennent. (Marteau, « Jack Kerouac : *Docteur Sax* » 528)

Dans les deux cas, un parallèle est ébauché entre ce que l'on espère d'un texte *beat*, ici de Kerouac, et ce qu'il en est vraiment. Alors que le lecteur s'attend à un texte abordant la marginalité et la rébellion, à une écriture jazzistique entraînante, il se confronte à une rédaction trop plate à son goût. Insistons toutefois sur le fait que la plupart des textes critiques que nous avons trouvés sur la *Beat Generation* en France et en Argentine concernent principalement l'œuvre de Kerouac, l'auteur le plus traduit durant cette période, ce qui constitue une limite non négligeable dans notre étude sur la réception. Un article dédié à Ferlinghetti mentionne malgré tout le prestige de la *Beat Generation* : « l'importance [de ce mouvement] a été très grande et dont l'influence demeure déterminante. » (Celaya 10)

³²³ Impossible de trouver l'auteur de cet article. Consulter l'annexe VI, p. 319.

En bref, la réception critique de la *Beat Generation* semble beaucoup plus partagée que pour *Rayuela*. S'il existe des nuances pour la réception du texte cortazarien, une majorité d'articles mettent en lumière la place indiscutable de cet ouvrage dans l'histoire de la littérature. Nous pouvons émettre une hypothèse quant à ce constat : Cortázar, de par son travail à l'UNESCO, était plus proche du milieu académique. Il est donc probable que sa fonction de traducteur l'ait aidé à être pris plus au sérieux.

3) Une réception à l'origine de phénomènes socioculturels inédits : des beatniks aux nouveaux « Horacio / Maga »

On l'a vu, la réception de *Rayuela* tout comme celle de la *Beat Generation* a été importante dans les années 1960 notamment auprès d'un public constitué de jeunes. Mais cette réception s'est rapidement extraite du domaine littéraire pour ressurgir sur la scène socioculturelle. Les lecteurs rêvent de reproduire les périples des personnages de fiction.

C'est ainsi que, pour le cas de *Rayuela*, des lecteurs de tous horizons se rendent dans le Quartier Latin, sur les traces d'Horacio et, surtout, de la Maga. Juan Manuel Bonet l'atteste :

Desde entonces cuántos viajeros no han buscado la rue de Seine para asomarse al arco que da al Quai de Conti en un atardecer de diciembre y tratar de distinguir sobre el Pont des Arts la figura delgada de una mujer inclinada sobre el agua. *Rayuela* ha devuelto a París, con intereses, todo lo que París regaló a Cortázar. (Bonet 8)

D'autres témoignages confirment l'attrait pour la Maga, comme si elle pouvait vraiment exister :

En 1963, en pleno furor de *Rayuela*, "todas las muchachas de la Facultad querían ser la Maga –recuerda Julio Ortega, editor de la edición crítica francesa de *Rayuela* y profesor de literatura de la Universidad de Brown–; y todos los hombres querían buscar su Maga, la fantasía masculina de la mujer enigmática que se relaciona con las fuerzas más intuitivas con una sabiduría inocente". (Libedinsky)

C'est ainsi que le personnage féminin s'extirpe peu à peu de la fiction et prend corps dans le réel au travers de ses lecteurs et lectrices qui fantasment sur lui et lui donnent vie en forçant son incarnation. Cortázar a réussi à susciter une fascination telle sur son personnage que les lecteurs ont voulu, pour reprendre l'adage d'Oscar Wilde, imiter l'art :

Ser La Maga era un destino difícil de aceptar, a pesar de que, cuando se publicó *Rayuela*, en 1963, muchas mujeres se identificaron plenamente con esta figura enigmática, casi irreal. Y todos los hombres querían buscar a su Maga. Fue la fantasía masculina de toda una generación por el magnetismo que provocaba esa fusión de inocencia, misterio y fuerza intuitiva. (Benito)

Les personnages de *Rayuela* sont, chez certains lecteurs, rapidement devenus un phénomène socioculturel dépassant la fiction romanesque. Plusieurs d'entre eux n'hésitent pas à partir à la recherche de la Maga, à la manière de *Nadja* d'André Breton. Imiter les personnages cortazariens devient source d'un jeu amoureux :

El fervor que despertó *Rayuela* hizo que en los sesenta y setenta muchos jóvenes imitaran a la pareja de la novela. Ese "andábamos sin buscarnos, pero sabiendo que andábamos para encontrarnos" -azar juguetón, casi de novela rosa- fue un disparador romántico muy efectivo. En aquella época, muchas chicas querían ser la Maga, lo que hoy puede resultar sorprendente: es un espejo terrible, alguien que, a duras penas, había sido aceptada en el grupo "como una presencia inevitable", que producía irritación, incluso desprecio, dado que no estaba a la altura de los demás. (Roffé)

Cette introduction de la fiction dans le réel peut s'expliquer par le titre même du roman cortazarien qui invite au jeu et par l'incitation à devenir « lecteur complice ». Ces deux éléments ont parfois été poussés à l'extrême par certains lecteurs qui se sont amusés à reproduire des scènes de l'ouvrage ou comportements de personnages : la vie devient théâtre.

Finalement, nous pouvons développer la remarque que fait Stavans au sujet de Cortázar et de son œuvre : « Like few others, he seems to embody the refreshing spirit of renewal and innovation that prevailed in the Woodstock generation: art as liberator, art as excuse to innovate and destabilize, to establish a bridge between an highbrow and pop culture. »³²⁴ (Stavans 310) Ce n'est pas seulement un bouleversement littéraire, ou artistique au sens large, qu'introduit Cortázar, c'est bien un ébranlement de la pensée et des comportements qu'il induit avec *Rayuela*. Et quel est le rôle de la littérature si ce n'est nous aider à mieux nous comprendre, entendre le monde, nous ouvrir les yeux et, pourquoi pas, nous transformer. Quand bien même Cortázar affirme qu'à l'époque de la publication de *Rayuela*, il n'y avait ni hippies ni « angry young men » (Picón Garfield 23), le phénomène « beatnik » était lui déjà bel et bien installé. Nous pouvons donc supposer que les lecteurs qui ont souhaité imiter les personnages cortazariens se sont inspirés des comportements engendrés, bon gré mal gré, par la *Beat Generation*.

Un phénomène assez proche, bien que plus marqué encore, s'était en effet produit avec la *Beat Generation* au début des années 1960. Très vite, les médias se sont emparés du potentiel commercial de ces écrivains et ont créé les *beatniks*. Pétillon revient sur l'origine de ce terme :

[En novembre 1959] *Life*, donc, publie son reportage sur les « Beats ». Un journaliste (Herb Caen) forge, en accolant à *beat* un suffixe *yigglish*, le terme *beatnik*, que les intéressés ont toujours récusé. Le terme fait fortune ; rapidement, il sert à désigner [...] la bohème des quartiers de Venice West (Los Angeles), North

³²⁴ « Comme quelques autres, il semble incarner l'esprit revigorant du renouveau et de l'innovation qui prévaut dans la génération Woodstock : l'art comme libération, l'art comme excuse pour innover et déstabiliser, pour établir un pont entre l'intellectuel et la pop culture. » [Traduction libre]

Beach (San Francisco) ou Greenwich Village (Manhattan). Du jour au lendemain, l'Amérique est pleine de « beatniks », c'est-à-dire, dans l'image qu'on s'en fait, d'adolescents déguisés en « clochards du dharma », crasseux, les cheveux longs, nu-pieds, à la recherche d'extases mystiques au fond de piales grouillantes de cancrelats. Le terme *beat* se voit peu à peu associé à l'explosion de la révolte adolescente. (Pétillon 214)

À partir de ce moment, les textes littéraires n'ont plus grande importance : ce qui compte, c'est incarner les personnages, du moins ce que les médias ont voulu en faire, à savoir des jeunes rebelles, frôlant la délinquance, amis de la boisson, de la drogue et surtout du sexe. William Burroughs corrobore cette analyse en affirmant :

Son importance littéraire ? Eh bien, je dirai que l'importance littéraire du mouvement Beat n'est peut-être pas aussi évidente que son importance sociologique. Je veux dire par là qu'il a vraiment transformé le monde et l'a peuplé de beatniks ? Il a brisé toutes sortes de barrières sociales pour devenir un phénomène global d'une énorme importance. (Odiar et Burroughs 40-41)

Un peu plus loin, il explicite :

Les beatniks se sont coordonnés à la musique pop, à une manière de s'habiller, etc. C'est une chose qui a influencé la jeunesse du monde, non seulement dans les pays occidentaux, mais aussi dans les pays orientaux. C'est une force sociologique d'une immense importance qui relègue dans l'ombre son importance littéraire. (Odiar et Burroughs 41)

C'est ici que la *Beat Generation* et *Rayuela* prennent des chemins radicalement différents dans leur réception : la littérature *beat* a été absorbée par un processus médiatique et sociologique la dépassant largement³²⁵ et est avant tout associée à une jeunesse révoltée tandis que le roman cortazarien a su demeurer et s'imposer dans la littérature comme un texte pionnier. Si ce dernier a pu avoir un impact socioculturel, il reste relativement marginal et de l'ordre du fantasme : Cortázar a certes pu faire rêver à Paris les jeunes latinoaméricains ou induire un relatif phénomène de mimétisme de certains de ses personnages sans pour autant avoir de conséquences sur la société à grande échelle, ce qui n'est pas le cas pour la *Beat Generation*. Olivier Penot-Lacassagne constate avec amertume :

Au cours des années 1950, Hollywood s'empare de l'image du Beatnik, avant même que le terme n'apparaisse, dont il fait un produit rentable et distrayant. Rébellion de pacotille pour post-adolescents émancipés : la caricature stupide du Beatnik hollywoodien affadit et ridiculise, sinon censure, l'indiscipline sociale, littéraire et artistique de la *Beat Generation*. (Penot-Lacassagne, « Beatniks à louer ! » 313)

La difficulté avec la *Beat Generation*, contrairement à *Rayuela*, c'est que le phénomène socioculturel³²⁶ a supplanté et éclipsé le littéraire. L'imaginaire collectif s'est donc forgé une image erronée de cette génération en l'associant à des comportements sociaux. Jack Kerouac a

³²⁵ Olivier Penot Lacassagne n'hésite pas à parler de dilution de la *Beat Generation* « dans le divertissement culturel américain qui les absorbe, les diffuse et les digère sans sourciller. » (Penot-Lacassagne, « Le courage de la poésie » 9)

³²⁶ « En tanto que los jóvenes ingleses de 1950 se alzan contra el “establishment”, los norteamericanos de la misma fecha protestan frente al “square”, en el sentido de encuadramiento. Contra él se rebelan los “hísters”, los “cool cats” o “beatniks”, variantes de una misma especie, es decir los disconformes o anticonvencionales. » (Torre 799)

d'ailleurs beaucoup souffert de ce malentendu, raison pour laquelle il est revenu à plusieurs reprises sur le terme *beat* en expliquant qu'il était en lien avec l'idée de béatitude.³²⁷ Un décalage se crée donc entre les *beat* originels et les nouveaux *beatniks* :

La sensibilité *beat* proprement dite, ce n'est pas la révolte, mais le stade qui la précède : le repli solitaire et boudeur, l'anomie, le diagnostic d'un écart entre ce qu'on ressent et la norme sociale. [...] Lorsque, entre 1955 et 1959, la « génération Beat » se transforma en phénomène médiatique, cette sensibilité, caractéristique des années 1944-1953 [...] avait déjà disparu. (Pétillon 215)

Avoir une attitude *beat*, incarner le *beatnik*, devient un phénomène de mode : « Some of the young fans explained their attendance by expressing their fascination with “the whole ‘60s thing” (qtd. in Bravin). As a result, a large portion of them would like to experience the “fascinating” period of the Beats themselves. »³²⁸ (Zita 87)

Dans l'ouvrage intitulé *Les vies parallèles de Jack Kerouac*, surgit un témoignage de LuAnne Henderson, amie de l'écrivain et lui ayant servi d'inspiration pour le personnage de Marylou dans *On the Road*, dans lequel elle exprime son étonnement face au comportement des lecteurs qui tentent de reproduire les périples du roman :

Découvrir que *Sur la route* était devenu la bible de la jeunesse, me fit un sacré choc. [...] Je n'avais pas à me mêler de leurs affaires, mais ne réussissais pas à m'imaginer que des jeunes voulaient recréer un voyage tiré d'un livre. Je reçus un vrai choc en découvrant l'impact des livres de Jack sur les nouvelles générations. (Gifford et Lee 385)

L'incidence du livre de Kerouac, et plus largement des textes *beat*, est sortie du cadre littéraire, raison pour laquelle encore de nos jours la confusion demeure chez les non-spécialistes entre les termes *beat* et *beatnik* lesquels, s'ils ont une origine commune, renvoient à des réalités distinctes.

Notons d'ailleurs que cet impact sur la société ne s'est pas limité aux États-Unis³²⁹ mais s'est étendu jusqu'à l'Europe : « Avec l'été, les “beatniks” et les “hippies” reviennent au quartier

³²⁷ « Beat doesn't mean tired, or bushed, so much as it means *beato*, the Italian for beatific: to be in a state of beatitude, like St. Francis, trying to love all life, trying to be utterly sincere with everyone, practicing endurance, kindness, cultivating joy of heart. » (Kerouac 51)

« Beat ne veut pas dire fatigué, ou exténué, mais cela signifie plutôt *beato*, l'italien pour béatifique : être dans un état de béatitude, comme St. François, essayant d'aimer toute la vie, essayant d'être vraiment sincère avec chacun, pratiquant l'endurance, la gentillesse, cultivant la joie du cœur. » [Traduction libre]

³²⁸ « Plusieurs jeunes fans expliquent leur présence en exprimant leur fascination pour “tout ce qui incarne les ‘60s” (cité dans Bravin). En somme, une large portion d'entre eux aimerait expérimenter la période “fascinante” des Beat eux-mêmes. » [Traduction libre]

³²⁹ « Mr. Delattre deplored the infestation of North Beach by week-end tourists “who come in to see something evil and orgiastic and then try to create a disturbance when they don't find it.” / He lamented the presence of increasing numbers of “kids coming here after reading what a beatnik is and trying to dress and act like one. » (Davies 53)

« Mr. Delattre a déploré l'infestation de North Beach par des touristes du week-end “qui viennent pour voir quelque chose d'inférial ou d'orgiastique et ensuite essayer de créer un trouble quand ils l'ont trouvé.” Il s'est lamenté sur la présence d'un nombre croissant de “gamins venant ici après avoir lu ce qu'était un beatnik et essayant de s'habiller et d'agir comme s'ils en étaient un. » [Traduction libre]

Latin. Quelques-uns descendus de Belleville ou de leur province, la plupart venus d'Allemagne, de Grande-Bretagne ou des pays scandinaves.» S'ensuit une description physique et comportementale de ces personnes : cheveux mi-longs, vêtements fantaisistes, expériences de mendicité. Le phénomène socioculturel a ici largement éclipsé le littéraire. Les écrivains de la *Beat Generation* ont d'ailleurs souvent clamé leur mécontentement face à l'association systématique de la presse entre les *beatniks* et eux-mêmes.³³⁰

Les textes *beat* et *Rayuela* ont donc été à l'origine de phénomènes extralittéraires particuliers, bien qu'à des degrés différents. Si les *beatniks* ont eu un impact direct sur la perception de la *Beat Generation*, les lecteurs-acteurs de *Rayuela* se sont plutôt rendus adeptes d'un jeu, ce qui n'a pas modifié le texte cortazarien en soi mais, au contraire, lui a donné corps. Le contenu du roman cortazarien regorge de jeux en tout genre, le titre même de l'ouvrage s'ouvre comme une invitation à jouer : c'est en cela que les lecteurs s'étant amusé à incarner les personnages du roman lui ont, en quelque sorte, rendu hommage.

³³⁰ À ce sujet, consulter le mémoire « De la *Beat Generation* au *beatnik* : la massification d'une contre-culture souterraine par la presse écrite, 1945-1965 » de Marie-France Leclerc.

Conclusion

La présentation de la transtextualité relative à la *Beat Generation* dans *Rayuela*, depuis sa génétique textuelle jusqu'à sa version finale, s'est construite à partir de documents biographiques (bibliothèque personnelle, correspondance) et rédactionnels (brouillon, avant-texte, version définitive). La combinaison de ces documents nous a permis de mettre au jour une appétence certaine de la part de Cortázar pour la *Beat Generation*, en particulier durant la période de rédaction de son roman publié en 1963. En outre, elle nous a permis d'analyser un certain nombre de références (allusions, citations) et de similitudes formelles et thématiques entre le roman cortazarien et plusieurs textes *beat*.

Dans la première partie de ce travail, nous nous sommes efforcés de démontrer que la *Beat Generation* existait en toile de fond dès les prémices de *Rayuela*. Si la bibliothèque de Cortázar et sa correspondance avec Paul Blackburn en particulier confirment qu'il connaissait et lisait cette génération d'écrivains, le premier avant-texte de son roman, « El Perseguidor », comporte, lui aussi, plusieurs éléments thématiques et structurels proches des textes *beat*. L'importance de la figure de Charlie Parker, l'écriture jazzistique ou encore certains excès du personnage Johnny Carter font largement écho à la *Beat Generation* et sont des éléments qui réapparaîtront de manière plus développée encore dans *Rayuela*.

Mais d'autres avant-textes du roman confirment la présence de la *Beat Generation* au cœur de l'écriture cortazarienne. Que ce soit dans le *Cuaderno de bitácora* ou dans le tapuscrit de *Rayuela* conservé à l'Université d'Austin, des mentions des écrivains *beat* surgissent systématiquement. Elles évoluent parfois, disparaissent pour renaître sous une autre forme. Dans la version définitive du roman, nous avons identifié deux grandes tendances principales de transtextualité : l'allusion et la citation. Tel un jeu, Cortázar introduit dans son œuvre des éléments transtextuels et montre au lecteur qu'il maîtrise la littérature contemporaine y compris étrangère. Ces différentes analyses nous ont conforté dans notre hypothèse de départ, à savoir que la *Beat Generation* a accompagné Cortázar dans l'écriture de son roman, ce qui ouvre la voie à un dialogue transtextuel intense entre *Rayuela* et la *Beat Generation*.

À partir des éléments précédents, nous avons fait le choix d'examiner, en premier lieu, les similitudes thématiques qui existent entre le texte cortazarien et la génération littéraire états-unienne qui nous intéresse. C'est sous le prisme de l'écriture des marges que nous avons mené ce chapitre puisqu'il s'agit des éléments les plus évidents pour caractériser les textes *beat*. Nous

avons vu qu'un panel de thèmes se recoupe touchant aussi bien la drogue de manière générique, le sexe ou encore la construction de la figure du clochard qui occupe une place de premier choix autant dans la première section de *Rayuela* que dans les textes de Kerouac notamment. Si Cortázar traite les effets de l'alcool et les relations sexuelles de manière singulière en ayant souvent recours à la suggestion plus qu'à l'explicitation, les motifs *beat* sont bien présents dans son œuvre. Concernant le personnage du clochard, l'écrivain argentin reprend une figure emblématique de la *Beat Generation*, en particulier pour Kerouac, mais se la réapproprie et en propose une vision personnelle. Les clochards incarnent, dans *Rayuela*, une certaine ambivalence : ils oscillent entre salvation de l'âme de par leur simplicité et déchéance souvent ridiculisée. Finalement, tout au long de ce chapitre nous examinons la façon dont Cortázar capture les topiques *beat*, y fait référence de manière plus ou moins explicite et plus ou moins consciente, sans jamais cesser d'en proposer une interprétation personnelle. S'il y a confluences thématiques, elles débouchent sur une écriture nouvelle.

Tout au long de la seconde partie, nous nous sommes intéressée à la notion d'espace afin de mettre en perspective *Rayuela* et certains textes *beat* au-delà de simples thématiques. Nous avons vu dans le premier chapitre de cette section que Cortázar n'hésite pas à franchir les frontières en expérimentant de nouvelles techniques pour structurer son roman. En rapprochant sa proposition de « lecture intercalée » de l'écriture caléidoscopique de Burroughs, nous avons remis en question l'originalité de la structure romanesque proposée par Cortázar qui prétendait pourtant introduire une rupture inédite « sobre la narrativa lineal, la razón occidental, los procedimientos de la novela tradicional [...] ». » (Montaldo, « Contextos de producción » 588) Cette tension qu'il souhaitait instaurer dans son texte avait déjà été employée par Burroughs quatre ans auparavant avec la méthode du *cut-up*. Pour la structure « a saltos » de *Rayuela*, Cortázar s'inspire de la méthode de Burroughs, bien que de manière moins radicale car non systématisée : une lecture linéaire « classique » est encore possible dans le cas de son roman. Mais Cortázar est un écrivain cosmopolite et hétéroclite. Il aime varier les techniques, les combiner et se renouveler continuellement, renforçant le jeu avec le lecteur qui doit, sans cesse, rester à l'affût. Si ce dernier est en mesure d'établir un rapprochement entre les *cut-up* de Burroughs et la structure de *Rayuela*, nous avons démontré qu'un parallèle était aussi tout à fait possible entre le roman cortazarien et *On the Road* de Kerouac. D'une part, leur apparente désorganisation les a fait entrer dans la légende alors même que les textes ont été scrupuleusement agencés par leurs auteurs ; d'autre part, la circularité de leurs structures reflète les quêtes spirituelles des personnages principaux, Horacio pour l'un, Sal pour l'autre.

La crise existentielle, point de départ dans *Rayuela* et dans plusieurs textes de Kerouac, se développe, en outre, au travers d'un espace symbolique omniprésent dans les romans : le labyrinthe, notion en lien étroit avec la dialectique Paris/Amérique latine. À partir d'analyses textuelles, nous avons montré que Cortázar, tout comme Kerouac, allie l'espace physique et l'espace métaphysique. L'un est le reflet de l'autre. Pour sortir leur personnage du labyrinthe, nos deux auteurs proposent une même solution : se tourner vers le bouddhisme et la spiritualité au sens large. Cortázar use à nouveau, pour sa « marelle » ou « mandala », d'un élément typiquement *beat*, le bouddhisme.

Chacun des éléments thématiques, formels, symboliques font finalement partie des éléments de réception qu'a retenus Cortázar en tant que lecteur.

Ces analyses nous ont conduit, dans la dernière partie de la thèse, à nous pencher sur la question de la réception : les réactions ont-elles été les mêmes pour *Rayuela* et pour les textes de la *Beat Generation* ? Nous pouvions penser que, résultant d'auteurs de nationalités distinctes, les œuvres de notre corpus auraient reçu un accueil différent. Or, il s'avère que les réactions tant du public que de la critique ont été très proches, bien que plus exacerbées encore pour la *Beat Generation*.

Nous avons proposé une explication de ce phénomène en revenant sur les postures esthétiques de nos auteurs et en les replaçant dans leur contexte littéraire. Nous avons conclu que les textes *beat* de la fin des années 1950 et du début des années 1960 se destinaient à mettre en avant l'expérimentation scripturale et l'expression d'une insatisfaction à l'égard des conventions sociales et artistiques alors en vigueur, ce qui a conduit à l'instauration d'un nouvel horizon d'attente auprès du public anglophone et d'une part du public hispanophone qui était en mesure de lire l'anglais, d'autant plus que les œuvres *beat* ont majoritairement été publiées par Lawrence Ferlinghetti à San Francisco. Nos recherches ont également montré qu'au même moment, une conscience panaméricaine émerge progressivement et se cristallise dans les publications bilingues ou tout autre type de mouvement se donnant pour mission de créer des liens interaméricains. Concrètement, cela signifie que les textes *beat* pénètrent en Amérique latine et vice versa ; en d'autres termes, l'horizon d'attente du public états-unien et du public latinoaméricain s'unifie peu à peu. Nous avons donc envisagé les textes *beat* publiés avant *Rayuela* comme des ouvrages préparant le terrain de sa réception.

Les phénomènes éditoriaux tiennent un rôle majeur dans notre étude. Outre les échanges littéraires et artistiques entre l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud, c'est bien le point central de Paris qui nous a interpellé. Ville d'une importance indéniable du point de vue

biographique aussi bien pour Cortázar que pour les écrivains *beat*, elle constitue un pilier non négligeable dans la diffusion de leur œuvre. Au-delà du rôle des lieux culturels ou des librairies spécialisées en littérature étrangère, telle Le Mistral alors en étroite relation avec la City Lights de Ferlinghetti, les maisons d'édition Olympia Press et Gallimard ont largement contribué au rayonnement de la *Beat Generation* et de Cortázar en France mais aussi à l'étranger lorsque le contournement de la censure s'avérait nécessaire. Ainsi, durant la même période, l'édition française se tourne vers les textes de la *Beat Generation* et ceux de Cortázar, ce qui signifie que leurs textes ont des points communs et sont susceptibles de conquérir le lectorat.

À partir des articles que nous avons regroupés pour constituer un corpus sur la réception des ouvrages qui nous intéressent, nous avons constaté que la *Beat Generation* avait été généralement bien reçue par le public non-spécialiste aux États-Unis, en Argentine et en France, en particulier par la population jeune à tel point qu'un certain nombre d'adolescents et de jeunes adultes ont transformé leur mode de vie pour devenir des *beatniks*. En revanche, la critique académique a d'abord rejeté ces textes, les jugeant obscènes et non dignes d'être considérés comme de la véritable littérature. Une réception très similaire s'est produite pour *Rayuela*. Étant donné que les mêmes éléments ont été mis en avant par le public non-spécialiste tels les aspects anticonformistes ou la quête spirituelle du personnage principal, nous pensons que les textes *beat* ayant précédé la publication de *Rayuela* en ont préparé la réception. Les lecteurs du roman cortazarien ont parfois, eux aussi, souhaité incarner le texte en reproduisant les pérégrinations et jeux amoureux d'Horacio et la Maga, à la manière des *beatniks* qui voulaient vivre comme les personnages marginaux de la fiction *beat*.

Cette étude a donc mis en évidence plusieurs éléments relatifs aux procédés techniques et scripturaux employés par Cortázar dans *Rayuela* sous le prisme de la *Beat Generation* : d'une part, nous avons démontré que l'écrivain argentin avait une bonne connaissance de la *Beat Generation* ; d'autre part, il n'hésite pas à reprendre certaines thématiques, certains procédés formels qu'il s'approprie, rappelant, à sa manière que tout texte est précédé d'une multitude d'autres textes. Cette façon d'utiliser les œuvres passées instaure un jeu avec le lecteur qui doit chercher, deviner, émettre des hypothèses, ce qui constitue finalement l'ensemble de ce travail. Un autre objectif important était de remettre en perspective le continent américain dans son intégralité et montrer l'existence de ponts entre le Nord et le Sud, non seulement au travers de la transtextualité mais aussi grâce à un réseau d'éditeurs promouvant le bilinguisme et faisant se rencontrer et dialoguer des textes issus de pays différents. Cortázar, avec son roman, incarne

parfaitement cette tendance : les langues se mêlent les unes aux autres tout comme les aires culturelles et les références littéraires.

Par conséquent, ce travail doit permettre de mieux saisir l'importance des références dans *Rayuela*, qui ne sont en aucun cas gratuites. Au contraire, elles ne sont qu'une infime partie visible de la *toile d'araignée* tissée par Cortázar. Une référence en appelle une autre et invite à se questionner plus largement sur sa place dans le texte, sur les thèmes abordés, la structure retenue ainsi que sur les choix d'écriture.

Il semble donc nécessaire de poursuivre ce travail de recherche dans d'autres œuvres de Cortázar afin d'étayer nos analyses. Nous songeons par exemple au texte *Losonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella* qui se présente comme une sorte de journal de voyage rappelant, d'une certaine manière, les périples de Kerouac dans *On the Road*. Un autre recueil, *Cuaderno de Zihuatanejo. El libro. Los sueños*, publié après la mort de l'auteur, contenant un certain nombre de scènes oniriques pourrait peut-être être rapproché de *Book of Dreams* de Kerouac. Dans cet ouvrage, l'écrivain états-uniens compile ses rêves, au sein desquels le Mexique occupe une place non négligeable. Rêves et Mexique sont donc deux éléments de confluence de ces œuvres. Enfin, certaines expérimentations poétiques menées par Cortázar, notamment dans *Último Round* et *Territorios*, pourraient faire écho aux *permutation poems* de Brion Gysin. Notre travail sur *Rayuela* et la *Beat Generation* doit donc être perçu comme un point de départ et comme un tremplin vers de nouvelles explorations.

Une autre piste de recherche future consistera à déterminer plus précisément le rôle du couple Blackburn qui a grandement contribué aux connaissances de Cortázar sur la *Beat Generation*. Nous l'avons déjà mentionné, Paul Blackburn avait envoyé plusieurs livres *beat* à Cortázar et Sara avait fait parvenir un exemplaire d'*Hopscotch* à Ferlinghetti³³¹. Nous savons que Paul côtoyait les écrivains de la *Beat Generation*. Ainsi, comprendre son rôle d'intermédiaire entre les écrivains états-uniens et Cortázar pourrait conduire à d'autres études sur l'écrivain argentin en tant que lecteur et ainsi enrichir les interprétations de *Rayuela* et, pourquoi pas, d'autres textes. De même, les dessins griffonnés par Cortázar dans plusieurs de ses livres, comme *A Coney Island of the Mind* et *The Secret Meaning of Things* de Lawrence Ferlinghetti, ouvrent une voie à une réflexion plus grande sur le lecteur qu'il était.³³²

³³¹ Lettre du 7 août 1967 de Lawrence Ferlinghetti adressée à Sara Blackburn. Special Collections & Archives, UC San Diego, Box 38, Folder 13.

³³² Il ne nous est malheureusement pas autorisé de publier ces documents.

En résumé, ce qui n'était au début qu'une simple intuition de lecture a donné lieu à une étude de grande envergure montrant qu'au sein du champ référentiel présent dans *Rayuela* la *Beat Generation* occupe une place singulière. Plus qu'une liste de références, elle devient une grille de lecture autonome qui dépasse même le roman, comme on l'a vu avec la réception, et élargit les possibilités de lecture.

De manière plus large, ces recherches prouvent que la littérature européenne n'a pas été la seule source d'inspiration pour les écrivains latinoaméricains du XX^e siècle, ce qui permet de redessiner les contours du monde littéraire de l'époque et de le repenser sous le prisme d'un réseau d'échanges et de transferts plus complexes qu'il n'y paraît.

Bibliographie

Textes de Julio Cortázar

- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Édité par Julio Ortega et Saúl Yurkievich, 2a ed, ALLCA XX, 1996.
- . « Algunos aspectos del cuento ». *Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2009, p. 403-416. www.cervantesvirtual.com, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-del-cuento/>.
- . *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Édité par Carles Álvarez Garriga, Alfaguara, 2013.
- . « Cuaderno de bitácora ». *Rayuela*, édité par Julio Ortega et Saúl Yurkievich, 2a ed, ALLCA XX, 1996, p. 469-513.
- . « Del cuento breve y sus alrededores ». *Último Round*, Siglo XXI, 1996, p. 59-83.
- . « Feuilletons from a Certain Lucas ». *The Paris Review*, traduit par Gregory Rabassa, n° 82, 1981, <https://theparisreview.org/fiction/3197/feuilletons-from-a-certain-lucas-julio-cortazar>.
- . *Las armas secretas*. Alfaguara, 2005.
- . *Obra crítica /I*. Édité par Saúl Yurkievich, Alfaguara, 1994.
- . *Último Round*. 3e édition, RM, 2015.
- . *Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. Alfaguara, 2017.
- . *Cuaderno de Zihuatanejo. El libro. Los sueños*. Alfaguara, 1997.
- . *Territorios*. Siglo XXI, 2009.
- , et Ana María Barrenechea. *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Ed. Sudamericana, 1983.

Œuvre de caractère biographique : correspondance et entretiens de Julio Cortázar

- Carballo, Marco Aurelio, et Julio Cortázar. « La Influencia Cultural de EU, “Manipulada y Alienante” ». *Excelsior*, 1975.
- Castro-Klarén, Sara. *Julio Cortázar, lector: Conversación con Julio Cortázar*. 1980. www.cervantesvirtual.com, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/julio-cortazar-lector-conversacion-con-julio-cortazar/>.
- Cortázar, Julio. *Cartas 2*. Ed. aumentada con cartas que no figuraban en la 1a ed. de « Cartas » publicada por Alfaguara en 2000, Alfaguara, 2012.
- . *Cartas 3*. Ed. aumentada con cartas que no figuraban en la 1a ed. de « Cartas » publicada por Alfaguara en 2000, Alfaguara, 2012.
- . *Cartas 4*. Edición corregida y muy aumentada, Alfaguara, 2012.
- . *Cartas 1955-1964*. Ed. aumentada con cartas que no figuraban en la 1a ed. de « Cartas » publicada por Alfaguara en 2000, Alfaguara, 2012.

---, et Gustavo Luis Carrera. *Nuevas viejas preguntas a Julio Cortázar*. Universidad central de Venezuela, Ed. de la Facultad de humanidades y educación, Instituto de investigaciones literarias, 1978.

---, et Ernesto González Bermejo. *Conversaciones con Cortázar*. Edhasa, 1978.

Julio Cortázar - Documental 1994. 1994.

YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=UYu7XloUEPs>.

Picón Garfield, Evelyn. « Cortázar por Cortázar ». *Rayuela*, par Julio Cortázar, édité par Julio Ortega et Saúl Yurkievich, 2a ed, ALLCA XX, 1996, p. 778-789.

---. *Cortázar por Cortázar*. Universidad Veracruzana, Biblioteca, 1981.

Prego, Omar. *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar / Omar Prego*. Muchnik Editores, 1985.

Weiss, Jason, et Julio Cortázar. « The Art of Fiction No. 83 ». *The Paris Review*, n° 93, 1984, <https://theparisreview.org/interviews/2955/the-art-of-fiction-no-83-julio-cortazar>.

Textes sur Julio Cortázar

Arias Careaga, Raquel. *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*. Sílex, 2014.

Dalmau, Miguel. *Julio Cortázar*. 1ère édition, EDHASA, 2017.

Gámez Millán, Sebastián. « La biblioteca de Cortázar: una biografía secreta, un diálogo sin fin ». *Sur: Revista de literatura*, n° 4, 2014, p. 1-9.

dialnet.unirioja.es, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4949963>.

Marchamalo, Jesús. *Cortázar y los libros: un paseo por la biblioteca del autor de Rayuela*. Fórcola, 2011.

Vargas Llosa, Mario. « La trompeta de Deyá ». *El País*, 28 juillet 1991. [elpais.com](https://elpais.com/diario/1991/07/28/opinion/680652012_850215.html), https://elpais.com/diario/1991/07/28/opinion/680652012_850215.html.

Textes sur l'œuvre et l'écriture cortazariennes

Armani, Horacio. « Algunas vueltas en torno de Cortázar ». *La Nación*, 28 janvier 1968, p. 4.

Borello, Rodolfo A. « Charlie Parker: “El perseguidor” ». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 364-366, 1980, p. 573-594. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/charlie-parker-el-perseguidor/>.

Dávila, María de Lourdes. *Desembarcos en el papel: la imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Beatriz Viterbo Editora, 2001.

Harss, Luis. *Los Nuestros*. Editorial Sudamericana, 1966.

Keenan, Richard Matthew. *Zen Buddhist Influences and Techniques in the Works of Julio Cortázar*. 1980. Ph.D.

ProQuest, <http://www.proquest.com/docview/303015081/abstract/631A4452C5874975PQ/1>.

Lobo, Olga. « El ojo Cortázar: de las maneras de ver (en) la obra cortazariana ». *Les Ateliers du SAL*, n° 10, 2017, p. 101-115, <https://lesateliersdusal.com/numeros-anteriores/segunda-epoca-2/numero-10/articulos-numero-10/el-ojo-de-cortazar-de-las-maneras-de-ver-en-la-obra-cortazariana/>.

MacAdam, Alfred. « Julio Cortázar and music ». *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 34, n° 63, janvier 2001, p. 43-50.

Taylor and Francis+NEJM, <https://doi.org/10.1080/08905760108594672>.

Menczel, Gabriella. « Cine y literatura: mecanismos metanarrativos en “Queremos tanto a Glenda” de Julio Cortázar ». *Literatura de la independencia e independencia de la literatura en el mundo latinoamericano*, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2012, p. 449-464. *dialnet.unirioja.es*, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4800796>.

Olivares, Eduardo. « Julio Cortázar : écrire comme Parker, comme Mozart ». *Le Monde de la Musique*, n° 31, février 1981, p. 55-58, <https://cortazar.nakalona.fr/items/show/1523>.

Ortega, Julio. « Julio Cortázar desde el fuego central ». *France-Amérique latine : croisements de lettres et de voies*, L'Harmattan, 2007, p. 37-53.

Paley Francescato, Martha. « El juego como metáfora de la búsqueda en la obra de Julio Cortázar ». *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, University of Toronto, 1980, p. 273-275. *www.cervantesvirtual.com*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-juego-como-metafora-de-la-busqueda-en-la-obra-de-julio-cortazar/>.

Peris Blanes, Jaume. « El perseguidor, de Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad ». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 37, n° 74, 2011, p. 71-92. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/41940838>.

Picón Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*. Editorial Gredos, 1975.

Piglia, Ricardo. « Ricardo Piglia: “Su prosa tiene la energía de la generación beat” ». *Clarín*, 29 juin 2013. https://www.clarin.com/home/entrevista-narrador-ricardo-piglia-50-anos-rayuela-julio-cortazar_0_H1Xfun8jDQg.html.

Puleo, Alicia H. « Mujer y sexualidad en la obra de Julio Cortázar ». *Debats*, n° 85, 2004, p. 78-85.

Ríos Castaño, Victoria. *Le regard de Julio Cortázar sur son métier d'écrivain*. 2018. Sorbonne Université, Thèse de doctorat. *theses.fr*, <https://www.theses.fr/2018SORUL162>.

Standish, Peter. « Imagen de Galdós en Cortázar ». *Bulletin hispanique*, vol. 90, n° 3, 1988, p. 397-404. *www.persee.fr*, <https://doi.org/10.3406/hispa.1988.4652>.

Stavans, Ilan. « Justice to Julio Cortázar ». *Southwest Review*, vol. 81, n° 2, 1996, p. 288-310. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/43471755>.

Villamizar, Gina, et Carolina Gainza Cortés. « Del lenguaje audiovisual al lenguaje digital: Un análisis comparativo en cuatro autores latinoamericanos a inicios de los siglos XX y XXI ». *Latin American Research Review*, vol. 56, n° 4, octobre 2021, p. 934-945. EBSCOhost, <https://doi.org/10.25222/larr.1099>.

Textes sur Rayuela

Alazraki, Jaime. « *Rayuela*: estructura ». *Rayuela*, par Julio Cortázar, édité par Julio Ortega et Saúl Yurkievich, 2a ed, ALLCA XX, 1996, p. 629-638.

Barrenechea, Ana María. « Génesis y circunstancias ». *Rayuela*, par Julio Cortázar, édité par Julio Ortega et Saúl Yurkievich, 2a ed, ALLCA XX, 1996, p. 551-570.

---. « La génesis del texto: *Rayuela* y su *Cuaderno de bitácora* ». *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1979.

---. « *Rayuela*, una búsqueda a partir del cero ». *Sur*, n° 288, juin 1964, p. 69-73.

Barroso Calderón, Ariadna. « Les traductions de *Rayuela* de Cortázar en français et en anglais : processus de négociation ». *Langues modernes*, n° 2, 2016, p. 74-83. dialnet.unirioja.es, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5534573>.

Benito, Marian. « La Maga de *Rayuela*: ¿por qué todos se enamoraron de este personaje de Cortázar? » *Uppers*, 20 juin 2021, https://www.uppers.es/cultura-y-entretenimiento/lectura/maga-hombres-enamoraron-personaje-rayuela_18_3147120305.html.

Bonet, Juan Manuel. *Rayuela. El París de Cortázar*. Instituto Cervantes París, 2013.

Constantin, Danielle. « *Rayuela* de Julio Cortázar : la genèse en tant que (dé)figuration ». *Masques et mirages : genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemaire*, P. Lang, 2008, p. 29-80.

Copeland, John G. « Las Imágenes de *Rayuela* ». *Revista Iberoamericana*, vol. 33, n° 63, mai 1967, p. 85-104. [revista-iberoamericana.pitt.edu](https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1967.2660), <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1967.2660>.

David-Peyre, Yvonne. « La technique des collages et des montages dans *Rayuela* de Julio Cortázar ». *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, vol. 21, n° 1, janvier 1973, p. 65-87. EBSCOhost, <https://doi.org/10.3406/carav.1973.1913>.

Ezquerro, Milagros. « *Rayuela*: estudio temático ». *Rayuela*, édité par Julio Ortega et Saúl Yurkievich, 2a ed, ALLCA XX, 1996, p. 615-628.

García-Romeu, José. « Affinités littéraires : du chapitre 62 de *Rayuela* au chapitre IV des *Affinités électives* ». *Les Ateliers du SAL*, hors-série, 2019, p. 59-66, <https://salhorsserie.files.wordpress.com/2019/02/hors-serie-25-02.pdf>

Giraud, Paul-Henri. « Peinture et écriture dans *Rayuela* ». *Les Ateliers du SAL*, hors-série, 2019, p. 49-58, <https://salhorsserie.files.wordpress.com/2019/02/hors-serie-25-02.pdf>

González Bermejo, Ernesto. « La idea central de *Rayuela* es una especie de petición de autenticidad total del hombre ». *Rayuela*, par Julio Cortázar, édité par Julio Ortega et Saúl Yurkievich, 2a ed, ALLCA XX, 1996, p. 769-778.

González Dueñas, Daniel. « Histeria matinensis yugulata ». *Rayuela: cuaderno de lectura un tránsito por la novela de Julio Cortázar*, La Cabra ediciones, 2014, p. 160-165.

Gordana, Yovanovich. « The Role of Women in Julio Cortázar's *Rayuela* ». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 14, n° 3, avril 1990, p. 541-552.

Hernández, Ana María. *Woman as Medium: A Comparative Study of André Breton's Nadja And Julio Cortázar Rayuela*. 1973, p. 1-29. EBSCOhost, <https://doi.org/10.34847/nkl.1a0cs712>.

Herráez, Miguel. « El fenómeno del Boom y *Rayuela* como referencia de discurso dislocado ». *Crisol*, n° 8, avril 2019. crisol.parisnanterre.fr, <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/145>.

Hoyos Gómez, Camilo. « La imagen literaria de París. Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo hasta *Rayuela* de Julio Cortázar ». *TDX (Tesis Doctorals en Xarxa)*, 2010. repositori.upf.edu, <http://repositori.upf.edu/handle/10230/11905>.

Jones, Julie. « 2. The City as Text: Reading Paris in *Rayuela* ». *A Common Place: The Representation of Paris in Spanish American Fiction*, Bucknell University Press Associated University Presses, 1998, p. 25-36.

Lameiro Tenreiro, Joaquín. « Cruzando puentes: para una teoría de la estructura profunda en *Rayuela* ». *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*, Iberoamericana, 2008, p. 599-608. dialnet.unirioja.es, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5683230>.

Libedinsky, Juana. « Edith Aron: la Maga de Julio Cortázar ». *La Nación*, 7 mars 2004, <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/edith-aron-la-maga-de-julio-cortazar-nid577957/>.

Menjura Torres, Miguel Danilo. *La aventura del laberinto en Rayuela de Julio Cortázar*. 1995. Université de La Salle.

Montaldo, Graciela. « Contextos de producción ». *Rayuela*, par Julio Cortázar, édité par Julio Ortega et Saúl Yurkievich, 2a ed, ALLCA XX, 1996, p. 583-596.

---. « Destinos y recepción ». *Rayuela*, par Julio Cortázar, édité par Julio Ortega et Saúl Yurkievich, 2a ed, ALLCA XX, 1996, p. 597-612.

Ortiz Valencia, Edwar. *Rayuela (1963) y la construcción de género en la Maga*. Universidad Andina Simón Bolívar, 2020. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7757/1/T3345-MEC-Ortiz-Rayuela.pdf>

Roffé, Reina. « La Maga y Talita, en el 60 aniversario de *Rayuela* ». *damiselas en apuros*, 3 juillet 2023, <http://www.damiselasenapuros.com.ar/2023/07/la-maga-y-talita-en-el-60-aniversario.html>.

Sacido Romero, Alberto. « El espacio, esqueleto representacional en la crisis lúdica de la *Rayuela* ». *INTI*, n° 32/33, 1990, p. 79-89. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/23285627>.

Sánchez Lobato, Jesús. « Aproximación a los procedimientos expresivos en *Rayuela* ». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 364-366, 1980, p. 449-455. [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com/obra/aproximacion-a-los-procedimientos-expresivos-en-rayuela/), <http://www.cervantesvirtual.com/obra/aproximacion-a-los-procedimientos-expresivos-en-rayuela/>.

Tinguely, Frédéric. « Vers l'échiquier éclaté : *Marelle*, de Julio Cortázar ». *Échiquiers d'encre. Le jeu d'échec et les lettres*, Droz (Genève), 1998, p. 417-436.

Werder, Sophie von. « Espacios, desplazamientos y pérdidas en *Rayuela* ». *Lingüística y Literatura*, n° 58, 2010, p. 15-26. dialnet.unirioja.es, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5019683>.

Textes des écrivains de la Beat Generation

Burroughs, William Seward. *Essais II*. Traduit par Gérard-Georges Lemaire, Christian Bourgois, 1984.

---. *Lettres de Tanger à Allen Ginsberg : 1953- 1957*. Traduit par Sylvie Durastanti, C. Bourgois, 1990.

---. *Naked Lunch*. Grove Press, 1966.

---. *Nova Express*. Grove Press, 1977.

---. « Préface ». *Le Raspail vert : l'American Center à Paris, 1934-1994 une histoire des avant-gardes franco-américaines*, par Nelcya Delanoë, Seghers, 1994, p. 8-9.

---, et Brion Gysin. *The Third Mind*. Viking press, 1978.

Corso, Gregory. *An Accidental Autobiography: The Selected Letters of Gregory Corso*. Édité par Bill Morgan, New Directions, 2003.

---. *Gasoline & Vestal Lady on Brattle: Pocket Poets Number 8*. City Lights Publishers, 1976.

Ferlinghetti, Lawrence. *A Coney Island of the Mind*. New Directions, 1958.

---. *A Coney Island of the Mind & autres poèmes*. Traduit par Marianne Costa, Malström, 2008.

---. *Her*. New Directions, 1960.

---. *La quatrième personne du singulier (Her)*. Traduit par Jacqueline Bernard, Julliard, 1961.

---. *La vie vagabonde : carnets de route, 1960-2010*. Édité par Giada Diano et Matthew Gleeson, Traduit par Nicolas Richard, Éditions du Seuil, 2019.

---, et Allen Ginsberg. *I Greet You at the Beginning of a Great Career: The Selected Correspondence of Lawrence Ferlinghetti and Allen Ginsberg, 1955-1997*. Édité par Bill Morgan, City Lights Books, 2015.

Ginsberg, Allen. *Deliberate Prose: Selected Essays, 1952-1995*. Édité par Bill Morgan, Harper Collins Publishers, 2000.

- . *Howl et autres poèmes : Edition bilingue français-anglais de Allen Ginsberg, Robert Cordier*. Traduit par Jean-Jacques Lebel et Robert Cordier, Christian Bourgois, 2005.
- . « Kansas City to Saint Louis ». *The Paris Magazine*, n° 1, 1967, p. 23-26.
- . *The Best Minds of My Generation: A Literary History of the Beats*. Allen Lane, 2017.
- Kerouac, Jack. *Big Sur*. Penguin books, 1992.
- . *Good Blonde & Others*. Édité par Donald Allen, Grey Fox Press, 2001.
- . *Journaux de bord : 1947-1954*. Édité par Douglas Brinkley, Traduit par Pierre Guglielmina, Gallimard, 2015.
- . *Lonesome Traveler*. New Ed edition, Penguin Classics, 2000.
- . *Mexico City Blues*. Grove Press, 1990.
- . *On the Road*. Penguin books, 2000.
- . *Satori à Paris*. Traduit par Jean Autret, Gallimard, 2007.
- . *Selected Letters. Jack Kerouac 1957-1969*. Édité par Ann Charters, Viking, 1999.
- . *Sur les origines d'une génération - Dernier mot / On the Origins of a Generation - The Last Word*. Traduit par Pierre Guglielmina, Bilingual édition, FOLIO, 2022.
- . *The Dharma Bums*. Penguin Classics, 2007.
- . *The Scripture of the Golden Eternity*. City Lights, 1994.
- . *The Subterraneans and « Pic »*. Penguin books, 2001.
- . *Book of dreams*. City Lights Books, 2001.
- , et Steve Allen. *Poetry For The Beat Generation*.
- . *Sur la route et autres romans*. Édité par Yves Buin, Gallimard, 2003.
- , et Allen Ginsberg. *Jack Kerouac and Allen Ginsberg: The Letters*. Édité par Bill Morgan et David Stanford, Penguin Books, 2011.

Textes sur les écrivains et les œuvres de la Beat Generation

- Aji, Hélène et Modesta Suárez. « Poètes et éditeurs : diffuser la poésie d'avant-garde américaine (depuis 1945) ». *IdeAs*, vol. 9, 2017, p. 1-7.
- Aublet, Anna. *L'oracle en son jardin. William Carlos Williams & Allen Ginsberg*. 2018. Université Paris Nanterre, Thèse de doctorat. <https://theses.fr/2018PA100083>
- Baciu, Stefan. « Beatitude South of the Border: Latin America's Beat Generation ». *Hispania*, vol. 49, n° 4, 1966, p. 733-739. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/346216>.
- Barea, Federico, éditeur. *Argentina Beat. Derivas literarias de los grupos Opium y Sunda 1963-1969*. Caja Negra, 2016.

- Béja, Alice. « Les hobos américains, au croisement des écritures ». *Sociologie et sociétés*, vol. 48, n° 2, 2016, p. 77-94. www.erudit.org, <https://doi.org/10.7202/1037715ar>.
- Belletto, Steven, éditeur. *The Cambridge Companion to the Beats*. 1^{re} éd., Cambridge University Press, 2017. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1017/9781316877067>.
- Berrigan, Ted. « Jack Kerouac, The Art of Fiction ». *The Paris Review*, n° 43, 1968, <https://www.theparisreview.org/interviews/4260/the-art-of-fiction-no-41-jack-kerouac>.
- Carmona, Christopher. *Keeping The Beat: The Practice of a Beat Movement*. 2012. Thesis. oaktrust.library.tamu.edu, <https://oaktrust.library.tamu.edu/handle/1969.1/ETD-TAMU-2012-08-11509>.
- Celaya, Gabriel. « Lawrence Ferlinghetti ». *Les Lettres françaises*, n° 1324, mars 1970, p. 10.
- Charters, Ann. *Kerouac, le vagabond*. Traduit par Monique Pouban, Gallimard, 1975.
- Delaune, Benoît. « Collage, montage, cut-up, musique concrète : figures de l'intégration du chaos dans l'œuvre chez William Burroughs et Pierre Schaeffer ». *TRANS-*, n° 6, 2008, p. 1-12. EBSCOhost, <https://doi.org/10.4000/trans.265>.
- Derbesy, Philip. « Reading Cinematic Allusions in the Novels of Jack Kerouac ». *Journal of American Culture (Malden, Mass.)*, vol. 43, n° 2, 2020, p. 100-110. virtuoseplus.sorbonne-nouvelle.fr, <https://doi.org/10.1111/jacc.13132>.
- Dister, Alain. *La Beat Generation : la révolution hallucinée*. Gallimard, 1997.
- Douglas, Ann. « Introduction ». *The Dharma Bums*, par Jack Kerouac, Penguin Classics, 2007, p. V-XXV.
- Duval, Jean-François. *Kerouac et la Beat generation : une enquête*. Presses universitaires de France, 2012.
- Echeverry, Mauricio. « Un Nuevo Imaginario Del Nuevo Mundo: Latinoamérica En La Obra de Jack Kerouac ». *Escritos*, vol. 19, n° 43, décembre 2020, p. 441-456. doaj.org, <https://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/article/view/6723>.
- García-Robles, Jorge. *At the End of the Road: Jack Kerouac in Mexico*. Traduit par Daniel C. Schechter, University of Minnesota Press, 2014.
- Gifford, Barry, et Lawrence Lee. *Les vies parallèles de Jack Kerouac*. Traduit par Brice Matthieussent, Nouvelle éd. revue et augmentée, Tristram, 2019.
- Guerrero-Strachan, Santiago Rodríguez. « The Beat Generation in Spain: Changes in the Underground Culture ». *Beat Literature in a Divided Europe*, édité par Harri Veivo et al., Brill Rodopi, 2019.
- Harma, Tanguy. « Vers un existentialisme beat ? » *Beat generation. L'inservitude volontaire*, CNRS Éditions, 2018.
- Harris, Oliver. « William S. Burroughs: Beating Modernism ». *The Cambridge Companion to the Beats*, édité par Steven Belletto, 1^{re} éd., Cambridge University Press, 2017, p. 123-136. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1017/9781316877067>.

Haslam, Jason. « “It Was My Dream That Screwed Up”: The Relativity of Transcendence in *On the Road* ». *Canadian Review of American Studies*, vol. 39, n° 4, décembre 2009, p. 443-464. EBSCOhost, <https://doi.org/10.3138/cras.39.4.443>.

Holmes, John Clellon. « This Is the Beat Generation ». *New York Times Magazine*, 1952. *Internet Archive*, <http://archive.org/details/thisisthebeatgenerationclellonholmes1952>.

Hougue, Clémentine. « « La réalité est un film ». Enjeux et actualité du cut-up de William Burroughs ». *Beat generation. L'inservitude volontaire*, CNRS éditions, 2018, p. 155-170.

---. *Le cut-up de William S. Burroughs : histoire d'une révolution du langage*. Les Presses du réel, 2014.

---. « Le cut-up : ut pictura poesis au pied de la lettre ». *TRANS- Revue de littérature générale et comparée*, n° 2, décembre 2006, p. 1-9. journals.openedition.org, <https://doi.org/10.4000/trans.159>.

Hrebniak, Michael. « Jazz and the Beat Generation ». *The Cambridge Companion to the Beats*, édité par Steven Belletto, Cambridge University Press, 2017, p. 250-264. *Cambridge University Press*, <https://doi.org/10.1017/9781316877067>.

Ipp, Maia. « A History of City Lights. 56 Years in the Life of a Literary Meeting Place ». *San Francisco, à l'ouest d'Éden*, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 129-142. *OpenEdition Books*, <https://doi.org/10.4000/books.pup.21649>.

Janet Hadda. « Ginsberg in Hospital ». *American Imago*, vol. 65, n° 2, 2008, p. 229-259. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.1353/aim.0.0008>.

Jenkins, Barry Scott. *Jack Kerouac and the “Beat” sect of American Zen Buddhism*. 1997. M.A. *ProQuest*, <https://www.proquest.com/docview/304378738/abstract/589C355B880041D7PQ/1>.

La Chance, Michaël. « Auto-intoxication et littéralité meurtrière : Interzone ». *Études littéraires*, vol. 31, n° 1, avril 2005, p. 29-43. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.7202/501222ar>.

Lang, Abigail. « *Howl* ou la renaissance de la lecture publique ». *Beat Generation. L'inservitude volontaire*, CNRS éditions, 2018, p. 57-63.

Larson, Lars Erik. « Free Ways and Straight Roads: The Interstates of Sal Paradise and 1950s America ». *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*, édité par Hilary Holladay et Robert Holton, Southern Illinois University Press, 2009, p. 35-59.

Leclerc, Marie-France. *De la Beat Generation au beatnik : la massification d'une contreculture souterraine par la presse écrite, 1945-1965*. 2016. Montréal. papyrus.bib.umontreal.ca, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/18337>.

Lee, A. Robert. « 2. The Beat Presence in Mexican Literature ». *The Routledge Handbook of International Beat Literature*, Routledge, 2018, p. 30-42.

Lemaire, Gérard-Georges. « Préface ». *Le festin nu*, par William Seward Burroughs, traduit par Éric Kahane, Gallimard, 2015.

Lennon, John. « The Spiritual Boxcar. Lostness in *On the Road* and the End of the Political Hobo. » *Boxcar Politics: The Hobo in U.S. Culture and Literature, 1869-1956*, University of Massachusetts Press, 2014, p. 157-177.

Mc Campbell Grace, Nancy. « The Beats and Literary History ». *The Cambridge Companion to the Beat*, par Steven Belletto, Cambridge University Press, 2017, p. 62-76.

---, et Jennie Skerl, éditeurs. *The Transnational Beat Generation*. Palgrave Macmillan, 2012.

Mackay, Polina. « The Beats and Sexuality ». *The Cambridge Companion to the Beats*, édité par Steven Belletto, 1^{re} éd., Cambridge University Press, 2017, p. 179-92. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1017/9781316877067.013>.

Malagnat, Lucie. *La Beat Generation en France : importation, traduction et édition*. 2017. Université Paris Nanterre, <https://docplayer.fr/147292453-La-beat-generation-en-france-importation-traduction-et-edition.html>.

Malcolm, Douglas. « “Jazz America”: Jazz and African American Culture in Jack Kerouac’s *On the Road* ». *Contemporary Literature*, vol. 40, n° 1, 1999, p. 85-110. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1208820>.

Miles, Barry. *In the Sixties : Aventures dans la contre-culture*. Traduit par Olivier Lucazeau, Le Castor Astral, 2018.

---. *The Beat Hotel: Ginsberg, Burroughs, and Corso in Paris, 1958-1963*. Grove Press, 2000.

Moisan, Clément. *Kerouac L’écriture comme errance*. Hurtubise, 2010.

Morgan, Bill. *The Beats Abroad: A Global Guide to the Beat Generation*. City Lights books, 2015.

---, et Nancy Joyce Peters, éditeurs. *Howl on Trial: The Battle for Free Expression*. City Lights books, 2006.

Odier, Daniel, et William Seward Burroughs. *Entretiens avec William Burroughs*. P. Belfond, 1969.

BnF Catalogue général, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3356118k>.

O’Neill, Ana. « Kerouac, “generación castigada” y literatura ». *Sur*, n° 264, juin 1960, p. 71-72.

Ortéga, Julien. *Libérer l’écriture : le projet de la Beat Generation*. 2018. Université de Perpignan, phdthesis. <tel.archives-ouvertes.fr>, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01930961>.

Pacini, Peggy. « *Satori in Paris: Deconstructing the French Connection or the Legend’s Satori* ». *Comparative American Studies*, vol. 11, n°3, 2013, p. 290-299.

Parkinson, Thomas, éditeur. *A Casebook on the Beat*. TYCrowell, 1971.

Pellerin, Pierre-Antoine. « La quatrième personne du singulier dans *Her* ou la (semi) autobiographie de Lawrence Ferlinghetti ». *Revue Traits-d’Union*, n° 1, p. 6-9, <http://www.revetraitsdunion.org/numero-1/>. Consulté le 8 juillet 2022.

Penot-Lacassagne, Olivier. « Beatniks à louer ! » *Beat Generation. L’inservitude volontaire*, CNRS éditions, 2018, p. 313-318.

---. « Le courage de la poésie ». *Beat Generation. L'inservitude volontaire*, CNRS éditions, 2018, p. 7-12.

---. « Les réceptions françaises de la Beat Generation ». *Beat Generation. L'inservitude volontaire*, CNRS éditions, 2018, p. 69-88.

---. « La Beat Generation en France : Avant-garde vs Underground ». *L'esprit créateur*, vol. 58, n° 4, 2018, p. 64. *hal.science*, <https://hal.science/hal-02148588>.

---, et Jean-Jacques Lebel. « Grandeurs et misères de la Beat Generation ». *Beat Generation. L'inservitude volontaire*, CNRS éditions, 2018, p. 37-56.

Raskin, Jonah. « Allen Ginsberg: Irreverent, Reverential, and Apocalyptic American Poet ». *The Cambridge Companion to American Poets*, édité par Mark Richardson, 1^{re} éd., Cambridge University Press, 2015, p. 366-378.

DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1017/CCO9781316403532.028>.

Robert, Frédéric. « Aux origines politiques, culturelles et sociales de la Beat Generation : les « Conformist Fifties » ». *Beat generation. L'inservitude volontaire*, CNRS Éditions, 2018, p. 13-22.

Saillant, Thibault. « Festin nu à la table du pornographe : la beat Generation et les éditions The Olympia Press (1959-1963) ». *Beat Generation. L'inservitude volontaire*, CNRS éditions, 2018.

Salles, Juliette, et al. « Phénoménologie de la curiosité comme rupture temporelle : sur la route de la Beat Generation ». *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*, vol. 176, n° 9, novembre 2018, p. 888-892. *ScienceDirect*, <https://doi.org/10.1016/j.amp.2017.06.009>.

Skerl, Jennie, éditeur. *Reconstructing the Beats*. Palgrave Macmillan, 2004.

Spates, James, et Jack Levin. « Les “Beatniks”, les “hippies”, la “hip generation” et la classe moyenne américaine : une analyse de valeurs ». *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XXIV, n° 2, 1972, p. 346-375, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000002423_fre.

Starer, Jacqueline. *Chronologie des écrivains beats jusqu'en 1969*. Didier, 1977.

---. *Les écrivains beats et le voyage*. 1977. Didier.

---. *Les écrivains de la Beat generation*. Éd. d'Écarts, 2011.

Sterritt, David. « The Beats and Visual Culture ». *The Cambridge Companion to the Beats*, édité par Steven Belletto, 1^{re} éd., Cambridge University Press, 2017, p. 265-278. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.1017/9781316877067>.

Stimpson, Catharine R. « The Beat Generation and The Trials of Homosexual Liberation ». *Salmagundi*, n° 58/59, 1982, p. 373-392. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40547579>.

Theado, Matt. « Revisions of Kerouac: The Long, Strange Trip of the *On the Road* Typescripts ». *What's Your Road, Man : Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*, édité par Hilary Holladay et Robert Holton, Southern Illinois University press, 2009, p. 8-34.

Tytell, John. « An Emotional Time Bomb: Allen Ginsberg's “Howl” at 60 ». *The Antioch Review*, vol. 73, n° 4, 2015, p. 636-646.

Veivo, Harri, et al., éditeurs. *Beat Literature in a Divided Europe*. 2019.

Zita, Antonín. « The Reception in the United States: Current Reception ». *How We Understand the Beats: The Reception of the Beat Generation in the United States and the Czech Lands*, Masarykova univerzita, 2018, p. 83-102.

www.muni.cz, <https://www.muni.cz/en/research/publications/1476864>.

Corpus de la Partie III sur la réception de Julio Cortázar et de la Beat Generation entre 1960 et 1970

Bottaro, José. « RAYUELA, de Julio Cortázar ». *Airón*, n° 7-8, 1963, p. 29.

Casamayor, Louis. « Jack Kerouac : *Sur la route* », Trad. Jacques Houbard ». *Esprit*, n° 288, 1960, p. 1652-1654.

Castelar, Diana. « *Rayuela*. Un libro de Julio Cortázar ». *Clarín*, 29 août 1963.

Cohen, Leonard. « Making It New ». *New York Review of Books*, 28 avril 1966.

Davies, Lawrence. « “Beats” in Center of Coast Unrest ». *New York Times*, 31 janvier 1960, p. 53.

Desinano, Norma. « Julio Cortázar: *Todos los fuegos el fuego* ». *Setecientosmonos*, n° 8, août 1966, p. 19-21.

Díaz de Céspedes, Ignacio. « *Los vagabundos del Dharma*, de Jack Kerouac ». *Sur*, n° 273, décembre 1961, p. 62-63.

Dommergues, Pierre. « La fin d’une légende. *Big Sur* de Jack Kerouac ». *Le Monde*, 19 novembre 1966, p. 13.

---. « La nouvelle frontière américaine. Burroughs, Ginsberg, Kerouac ». *Le Monde*, 6 juillet 1968, p. 3.

Fuentes, Carlos. « Trouverai-Je La Sibylle ? » *La Quinzaine Littéraire*, n° 20, 1967, https://issuu.com/capucine/docs/quinzainelitterairen_20ld.

Ghiano, Juan Carlos. « *Rayuela*, una ambición “antinovelesca” ». *La Nación*, 20 octobre 1963, p. 5.

Godino, Rodolfo. « Poesía “beatnik”, traducciones y prólogos ». *La Nación*, 7 juin 1970, p. 4.

Gómez, Carlos Alberto. « Cortázar y la “Nueva novela” ». *La Gaceta*, 10 septembre 1968, p. 2.

Keene, Donald. « *Hopscotch*. A Novel by Julio Cortázar ». *The New York Times*, 1966.

Kitching, Jessie. « Forecasts ». *Publisher’s Weekly*, 1966, p. 66.

Lagmanovich, David. « *Rayuela* novela que no lo es pero no importa ». *La Gaceta*, 29 mars 1964.

Le Bidois, R. « A propos des “Beatniks”... une leçon de style ». *Le Monde*, 11 mai 1960.

Mac Carthy, Mary. « Déjeuner sur l'herbe ». *New York Review of Books*, février 1963.

Marteau, Robert. « Jack Kerouac : *Docteur Sax* ». *Esprit*, n° 315, mars 1963, p. 527-528.

---. « Jack Kerouac : *Les Souterrains* ». *Esprit*, n° 334, janvier 1965, p. 280-281.

Miller, Warren. « Off Native Ground ». *New York Herald Tribune*, 1 mai 1966.

Peltzer, Federico. « Novela y novedad dos tentativas argentinas ». *La Gaceta*, 1965.

Prieto, Adolfo. « Julio Cortázar, hoy ». *Setecientosmonos*, n° 7, décembre 1965, p. 19-21.

Renaud, Tristan. « Les folies de l'océan ». *Les Lettres françaises*, n° 1155, novembre 1966, p. 10.

Sáez, Jorge Alberto. « Alrededor del hombre en ochenta mundos y tres Julios ». *Sur*, n° 311, avril 1968, p. 86-90.

Schickel, Richard. « A Gone Group: The Beats. » *New York Times*, 15 mai 1960, p. 16.

Schmucler, Héctor. « Cortázar escritor antiliterario ». *La Gaceta*, 29 mai 1966, p. 2.

Wagner, Jean. « Une naïveté qui sauve ». *La Quinzaine littéraire*, n° 18, décembre 1966.

Wardle, Irving. « *Hopscotch* by Julio Cortázar ». *The Observer*, 5 mars 1967.

Yates, Donald. « Latin America ». *The New York Times*, 5 juin 1966, p. 34-36.

« « Depuis que je vis en France je me sens très argentin » ». *Le Monde*, 5 avril 1967.

« Dieu made in USA ». *Les Lettres françaises*, n° 962, janvier 1963, p. 2.

« *El ángel subterráneo* por Jack Kerouac ». *La Nación*, 27 mars 1960, p. 6.

« *En el camino* por Jack Kerouac ». *La Nación*, 20 mars 1960, p. 4.

« Le fantastique quotidien ». *Le Nouvel Observateur*, 12 août 1968, p. 25.

« Novedades ». *La Nación*, 7 juillet 1963.

Documents conservés dans des fonds d'archives

Cortázar, Julio. *Julio Cortázar Literary Manuscripts*, Benson Latin American Collection, LLILAS Benson Latin American Studies and Collections, The University at Austin. Consulté le 7 juin 2022.

Ferlinghetti, Lawrence. *A Coney Island of the Mind*. New Directions, 1958. Biblioteca Julio Cortázar. Fundación Juan March. Madrid.

Jargon 31: 14 poets, 1 artist: New York, December 12-14, 1958. 1958. Biblioteca Julio Cortázar. Fundación Juan March. Madrid.

Les Fonds – CRLA-ARCHIVOS. <http://crla-archivos.labo.univ-poitiers.fr/les-fonds/>. Consulté le 18 mai 2023.

Special Collections & Archives, UC San Diego, Box 16 Folder 12.

Ouvrages et articles théoriques, méthodologiques et généraux

Allen Donald Merriam et Creeley Robert. *The New Writing in the USA / Edited by Donald Allen and Robert Creeley*. Penguin, 1967.

Atwood, Margaret. « Headscarves To Die For ». *The New York Times*, 15 août 2004. *NYTimes.com*, <https://www.nytimes.com/2004/08/15/books/headscarves-to-die-for.html>.

Aucher, Dominique. *La voie initiatique du labyrinthe*. Oxus, 2019.

---. *Le labyrinthe au cœur de l'Homme et inversement*. MCORe-La Table d'émeraude, 2007.

Balutet, Nicolas. *Histoire de la littérature latino-américaine*. Éd. Confluences & Traverses, 2007.

Barrera, Trinidad, et al. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Cátedra, 2008.

Biasi, Pierre-Marc de. *La génétique des textes*. Nathan, 2000.

Bolzoni, Enrico. *La ville comme labyrinthe : réécritures d'un mythe entre les années 1950 et 1980*. 2012. Bologne.

Borges, Jorge Luis, et Alicia Jurado. *Qué es el budismo*. Emecé ed, 1991.

Bourdieu, Pierre. *La Domination masculine*. Édition revue et Augmentée, Points, 2014.

---. « Une révolution conservatrice dans l'édition ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 126, n° 1, 1999, p. 3-28. *www.persee.fr*, <https://doi.org/10.3406/arss.1999.3278>.

Brunel, Pierre. *Mythe et utopie : leçons de Diamante*. Vivarium, 1999.

---, et Yves Chevrel. *Précis de littérature comparée*. Presses Universitaires de France, 1989.

Bryson, Christen. *The "All-American" Couple: Dating, Marriage, and the Family during the Long 1950s, with a Foray into Boise, Idaho and Portland, Oregon*. 2016. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, phdthesis. *tel.archives-ouvertes.fr*, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01516214>.

Burgos, Martine, et al. « Librairies espagnoles : des républicains aux hispanisants ». *Sociabilités du livre et communautés de lecteurs : Trois études sur la sociabilité du livre*, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2016, p. 241-258. *OpenEdition Books*, <http://books.openedition.org/bibpompidou/1820>.

Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*. Gallimard, 1987.

---. *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*. Édition revue et Augmentée, Gallimard, 1976.

Cerisier, Alban, et Pascal Fouché. *Gallimard : un siècle d'édition, 1911-2011 [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 22 mars-3 juillet 2011]*. Bibliothèque Nationale de France Gallimard, 2011.

Champion, Christophe. *Bibliothèque Maurice Nadeau*. Librairie Faustroll, 2019.

Chénieux-Gendron, Jacqueline, et Yves Vadé. *Pensée mythique et surréalisme*. Lachenal & Ritter, 1996.

Chevrel, Yves. *La littérature comparée*. 2ème, PUF, 2017.

Christian Bourgois, 1966-1986 : catalogue des titres publiés par les éditions C. Bourgois. C. Bourgois, 1986.

Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit par Alain Bony, Éditions du Seuil, 1981.

Colligan, Colette. *A Publisher's Paradise: Expatriate Literary Culture in Paris, 1890-1960*. University of Massachusetts Press, 2013.

Compagnon, Antoine. *La Seconde main ou le Travail de la citation*. Éditions du Seuil, 1979.

Conway, John. *Lost in the American Labyrinth: Literary and Cultural Explorations Into 20th and 21st Century American Identity and Place*. 2011. South Carolina, <https://scholarcommons.sc.edu/etd/1058>.

Couffon, Claude. « Petite histoire d'un grand roman ». *Mario Vargas Llosa*, par Albert Bensoussan, Éd. de l'Herne, 2003, p. 329-331.

Cowley, Malcolm. *The Literary Situation*. The Viking Press, 1958.

Cugny, Laurent. « Le jazz en Europe ». *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*, 22 juin 2020, <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/les-arts-en-europe/1%E2%80%99art-de-1%E2%80%99europe-%C3%A0-1%E2%80%99%C3%A9preuve-de-%C2%AB-1%E2%80%99autre-%C2%BB/le-jazz-en-europe>.

Cymerman, Claude. *Études hispano-américaines*. Publications de l'Université de Rouen, 1997.

Danaux, Stéphanie et Nova Doyon. « Introduction : L'étude des transferts culturels en histoire culturelle ». *Mens : Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 12, 2012, p. 7-16.

Danhauser, Adolphe. *Théorie de la musique*. HENRY LEMOINE, 1929.

Dasen, Véronique. « Le secret d'Omphale ». *Revue archéologique*, vol. 46, n° 2, 2008, p. 265-281. www.cairn.info, <https://www.cairn.info/revue-archeologique-2008-2-page-265.htm>.

Dehoux, Amaury. *L'égarement comme signe d'une communauté : la génération perdue d'Aragon, Dos Passos, Fitzgerald et Hemingway*. Peter Lang, 2013.

Desplanques, Guy, et Michel de Saboulin. « Première naissance et mariage de 1950 à nos jours ». *Espace Populations Sociétés*, vol. 4, n° 2, 1986, p. 47-55. www.persee.fr, <https://doi.org/10.3406/espos.1986.1103>.

d'Humières, Catherine. « Sur le modèle du labyrinthe, lorsque la littérature privilégie le jeu ». *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 1, 2009, p. 133-144. revistas.ucm.es, <https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0909110133A>.

Dosse, François. *Les hommes de l'ombre : portraits d'éditeurs*. Perrin, 2014.

- Dubois, Jacques, et al. « Douze bribes pour décoller (en 40 000 signes) ». *Collages : Revue d'esthétique*, n° 3/4, 1978, p. 11-41.
- Dussault, Éric. *L'invention de Saint-Germain-des-Prés*. Vendémiaire, 2014.
- Eco, Umberto. *Apostille au « Nom de la rose »*. Traduit par Myriem Bouzaher, Librairie générale française, 1987.
- . *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduit par Myriem Bouzaher, B. Grasset, 1985.
- . *L'oeuvre ouverte*. Traduit par Chantal Roux de Bézieux, Éditions du Seuil, 1979.
- Enguita Utrilla, José María. « Capítulo 6. Léxico y formación de palabras ». *La Lengua española en América: normas y usos actuales*, Universitat de Valencia, 2010, p. 261-316. *Open WorldCat*, <http://www.uv.es/aleza/>.
- Faris, Wendy B. « 6/Symbolic Landscapes ». *Labyrinths of Language: Symbolic Landscape and Narrative Design in Modern Fiction*, Johns Hopkins University Press, 1988, p. 121-166.
- Fémelat, Armelle. « Paris bohème(s) ». *Grand Palais*, 2012, <https://www.grandpalais.fr/fr/article/paris-bohemes>.
- Ford, Mark. *Ezra Pound and the drafts of The Waste Land - The British Library*. <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/ezra-pound-and-the-drafts-of-the-waste-land>. Consulté le 13 mai 2022.
- Franco, Jean. « París, ciudad fabulosa ». *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, édité par Juan Loveluck, Taurus, 1984, p. 271-290.
- Frangne, Pierre-Henry. « La musique ou le passage des interprétations ». *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 3, n° 1, 2009, p. 37-42. *www.cairn.info*, <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-1-page-37.htm>.
- Gasquet, Axel. *L'intelligentsia du bout du monde : Les écrivains argentins à Paris*. Éd. Kimé, 2002.
- Gatto, Ezequiel Guillermo. « “El nuestro es un combate de creación”: la revista *Eco Contemporáneo*, Argentina 1960–1969 ». *Revista CS*, n° 9, 2012, p. 169-198. *www.icesi.edu.co*, <https://doi.org/10.18046/recs.i9.1219>.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Éditions du Seuil, 1982.
- George and Co : portrait d'une librairie en vieil homme*. Réalisé par Gonzague Pichelin et al., Bibliothèque publique d'information [distrib.], 2009.
- Giton, Céline. *Littératures d'ailleurs : histoire et actualité des littératures étrangères en France*. L'Harmattan, 2010.
- Grésillon, Almuth. *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*. Presses Universitaires de France, 1994.
- . *La mise en œuvre : itinéraires génétiques*. CNRS Éditions, 2008.

« Hace 104 años apareció LA GACETA ». *La Gaceta*, 2016, <https://www.lagaceta.com.ar/nota/701171/sociedad/hace-104-anos-aparecio-la-gaceta.html>.

Halberstam, David. *Les Fifties : la révolution américaine des années 50*. Traduit par William Olivier Desmond, Editions du Seuil, 1995.

Halverson, Krista, éditeur. *Shakespeare and Company, Paris: A History of the Rag & Bone Shop of the Heart*. Shakespeare and Company, 2016.

Hernández, Grethel Domenech. « Por una nueva solidaridad: *El Corno Emplumado* y la conformación de una red de fraternidad intelectual (1962-1969) ». *Secuencia*, n° 108, octobre 2020, p. 1-29. secuencia.mora.edu.mx, <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i108.1830>.

Higonnet, Patrice. *Les mythes de Paris, des Lumières au surréalisme : leçon inaugurale, faite le vendredi 8 janvier 1999, Collège de France, chaire internationale*. Collège de France, 1999.
Histoire des États-Unis. Presses Universitaires de Nancy, 1994.

« History ». *Shakespeare and Company - Paris*, <https://www.shakespeareandcompany.com/page/44/history>. Consulté le 4 décembre 2022.

Honan, William H. « Harold Louis Humes, 66, Novelist and a Paris Review Co-Founder ». *New York Times*, 1992, p. 10.
ProQuest, <https://www.proquest.com/docview/108877395/abstract/C0EA069971F403APQ/1>.

Ishikawa, Kiyoko. *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme : Aragon, Breton, Desnos, Soupault*. L'Harmattan, 1998.

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Traduit par Claude Maillard, Gallimard, 1978.

Jouve, Vincent. *Poétique du roman*. 5e éd, Armand Colin, 2020.

King James Version. « Ruth 1:6-17 KJV ». bible.com, <https://www.bible.com/yo/bible/1/RUT.1.6-17.KJV>. Consulté le 2 juin 2022.

Komi Kallinikos, Christina. « Labyrinthes urbains, états limites et conversions de l'identité (Auster, Borges, Onetti) ». *América. Cahiers du CRICCAL*, vol. 34, n° 1, 2006, p. 239-246. www.persee.fr, <https://doi.org/10.3406/ameri.2006.1766>.

Kristeva, Julia. *Séméiotikè – Recherches pour une sémanalyse*. Seuil, 1969.

Lexique des termes littéraires... Librairie générale française, 2001.

Lopez, Anik, et Samuel Primard. « Marginalisation 101 ». *Les dossiers Histoire et civilisation*, vol. 8, n° 1, Automne 2014.

Lovito, Giuseppe. « Le mythe du labyrinthe revisité par Eco théoricien et romancier à des fins cognitives et métaphoriques ». *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, n° 27, juillet 2013, p. 345-357.
journals-openedition-org.janus.bis-sorbonne.fr, <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.4141>.

- Manzano, Adriana Valeria. « Fraternalmente americanos: el movimiento Nueva Solidaridad y la emergencia de una contracultura en la década de 1960 ». *Iberoamericana*, vol. XVII, n° 66, 2017, p. 115-138. *ri.conicet.gov.ar*, <https://doi.org/10.18441/ibam.17.2017.66.115-138>.
- Margel, Serge. « II. Manifestes littéraires. La rupture entre politique et société ». *Altérités de la littérature*, Hermann, 2018, p. 109-135. *Cairn.info*, <https://www.cairn.info/alterites-de-la-litterature--9782705695507-p-109.htm>.
- Mart, Gotham Book. *Gotham Book Mart: An Inventory of Its Records at the Harry Ransom Center*. <https://norman.hrc.utexas.edu/fasearch/findingAid.cfm?eadid=01051>. Consulté le 13 décembre 2022.
- Martínez Rus, Ana. « Antonio Soriano, una apuesta por la cultura y la democracia: la Librería espagnole de París ». *Litterae: Cuadernos de cultura escrita*, n° 3-4, 2003, p. 327-348. *e-archivo.uc3m.es*, <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/2287>.
- Mathieu, Martine. « La revue *Two Cities* ». *Travaux & documents*, n° 06-07, 1995, p. 141-152. *hal.univ-reunion.fr*, <https://hal.univ-reunion.fr/hal-02174252>.
- Méral, Jean. *Paris dans la littérature américaine*. 1983. Éditions du C.N.R.S.
- Michon, Jacques, et Jean-Yves Mollier. « Circulation des idées et des innovations ». *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000 : actes du colloque international Sherbrooke 2000*, Presses de l'Université Laval, L'Harmattan, 2001, p. 407-525.
- Midal, Fabrice. *Mandalas : retrouver l'unité du monde*. Seuil, 2010.
- « Modélisation micro-structurelle de l'écriture par le jazz ». *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, par Aude Locatelli, Classiques Garnier, 2012, p. 137-160.
- Mollier, Jean-Yves. « Paris capitale éditoriale des mondes étrangers ». *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 373-394.
- Molloy, Sylvia. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Presses Universitaires de France, 1972.
- Mondragón, Sergio, et Margaret Randall, éditeurs. *El Corno Emplumado*. 1967, <https://opendoor.northwestern.edu/archive/files/show/62>.
- Nadeau, Maurice. *Soixante ans de journalisme littéraire*. Maurice Nadeau, 2020.
- Obadia, Lionel. « II. Le bouddhisme, de l'Asie à l'Occident : perspectives et histoire ». *Reperes*, La Découverte, 2007, p. 23-40. *www-cairn-info.janus.bis-sorbonne.fr*, <https://www-cairn-info.janus.bis-sorbonne.fr/le-bouddhisme-en-occident--9782707150639-page-23.htm>.
- Palma, Milagros. « París, ciudad mítica de escritores latinoamericanos ». *El mito de París: entrevistas con escritores latinoamericanos en París*, Indigo & côté-femmes, 2004, p. 7-32.
- Pétillon, Pierre-Yves. *Histoire de la littérature américaine : notre demi-siècle, 1939-1989*. Fayard, 1992.

- Prioux, France. « Mariage, vie en couple et rupture d'union ». *Informations sociales*, vol. 122, n° 2, 2005, p. 38-50. www.cairn.info, <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2005-2-page-38.htm>.
- Prus, Elena. « La femme parisienne comme mythosphere ». *Journal of Research in Gender Studies*, vol. 4, n° 2, 2014, p. 936-950. *ProQuest*, <https://www.proquest.com/docview/1645381905/abstract/E9BC90E3353D49B5PQ/1>.
- Randall, Margaret. « Recordando *El Corno Emplumado* ». *Casa de las Américas*, n° 280, 2015, p. 100-118.
- Rumeau, Delphine. « Whitman continental ». *IdeAs. Idées d'Amérique*, n° 14, 2019, p. 1-6. journals.openedition.org, <https://doi.org/10.4000/ideas.6364>.
- Samoyault, Tiphaine. « Vers l'indépendance ». *Soixante ans de journalisme littéraire, par Maurice Nadeau*, 2020, p. 7-22.
- Santarcangeli, Paolo. *Le livre des labyrinthes : histoire d'un mythe et d'un symbole*. Traduit par Monique Lacau, Gallimard, 1974.
- Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española: literatura actual*. Ariel, 1984.
- Sarrázín Martínez, Jean Paul. « Budismo universal, budismo individual. Análisis del interés por la espiritualidad oriental en occidente ». *Escritos*, vol. 25, n° 54, juin 2017, p. 59-81. revistas.upb.edu.co, <https://doi.org/10.18566/escr.v25n54.a04>.
- Savariaud, Christine. *Traduction et réception de la fiction hispano-américaine en France et aux Pays-Bas entre 1960 et 1973*. 2012. Paris Sorbonne, Thèse de doctorat. theses.fr, <https://www.theses.fr/2012PA040098>.
- Schwartz, Marcy E. *Writing Paris: Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*. State University of New York Press, 1999.
- Séguy, Jean. « Navayâna ? ou « Bouddhismes d'Occident » ? » *Archives de sciences sociales des religions*, n° 112, décembre 2000, p. 49-63. journals.openedition.org, <https://doi.org/10.4000/assr.20247>.
- Stella, Rachel. « *Two Cities* : Jean Fanchette et la revue bilingue de Paris ». *Hommes et migrations*, n° 46, 2011, p. 47-61.
- Stierle, Karlheinz. *La capitale des signes : Paris et son discours*. Traduit par Marianne Rocher-Jacquín, Maison des sciences de l'homme, 2002.
- Taillade, Nicole. « L'œuvre littéraire et le labyrinthe (*Le Château* de F. Kafka, *L'Aleph* de J.L. Borges, *L'Emploi du temps* de M. Butor) ». *Littératures*, vol. 31, n° 1, 1994, p. 129-156. www.persee.fr, <https://doi.org/10.3406/litts.1994.1673>.
- The Website Services & Coordination Staff, US Census Bureau. « Top Languages Other than English Spoken in 1980 and Changes in Relative Rank, 1990-2010 ». *U.S. Census*, <https://www.census.gov/dataviz/visualizations/045/>. Consulté le 26 octobre 2022.
- Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Visor libros, 2001.
- Troubetzkoy, Wladimir. *Littérature comparée*. Presses Universitaires de France, 1997.

Two Cities. 1960.

Vadé, Yves. « Du paysage panique aux structures mythiques de l'espace ». *Pensée mythique et surréalisme*, Lachenal & Ritter, 1996, p. 119-131.

Vagnoux, Isabelle. « Latinos USA : les Hispaniques dans la société américaine au début du XXI^e siècle ». *Cahiers des Amériques latines*, n° 59, décembre 2008, p. 145-158. journals.openedition.org, <https://doi.org/10.4000/cal.1573>.

van Gageldonk, Maarten. « The Representation of Literary and Cultural Paris in *Olympia Review* (1961–1963) ». *L'Esprit Créateur*, vol. 58, n° 4, 2018, p. 15-30. *Project MUSE*, <https://doi.org/10.1353/esp.2018.0043>.

Villegas, Jean-Claude. *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*. Éditions Universitaires de Dijon, 2007.

Wagneur, Jean-Didier. « L'invention de la bohème | BNF ESSENTIELS ». *Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/essentiels/murger/scenes-vie-boheme/invention-boheme>. Consulté le 11 juillet 2022.

Watts, Alan. « Beat Zen, Square Zen, and Zen ». *Chicago Review*, vol. 42, n° 3/4, 1996, p. 48-55. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40783744>.

---. *Le bouddhisme zen*. Traduit par Pierre Berlot, Éditions Payot & Rivages, 2019.

---. *L'Esprit du Zen*. Dangles édition, Points, 2005.

Weiss, Jason. *The Lights of Home: A Century of Latin American Writers in Paris*. Routledge, 2003.

Whitman, George. « Lettre à André Malraux ». *The Paris Magazine*, n° 1, 1967, p. 23-26.

Dictionnaires et grammaires

ASALE, RAE-, et RAE. « Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario ». «*Diccionario de la lengua española*» - *Edición del Tricentenario*, <https://dle.rae.es/>. Consulté le 26 juillet 2022.

Cambridge Dictionary. « Jungle ». *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-french/jungle>. Consulté le 11 mars 2022.

Gerboin, Pierre, et Catherine Leroy. *Grammaire d'usage de l'espagnol contemporain*. Hachette Éducation, 2009.

Larousse. *Dictionnaire de la musique*. [Nouvelle éd, Larousse, 2005. *BnF Catalogue général* (<http://catalogue.bnf.fr>), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200510r>.

Larousse, Éditions. *Définitions : dharma - Dictionnaire de français Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dharma/25095>. Consulté le 13 avril 2022.

---. *Définitions : hasard - Dictionnaire de français Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hasard/39162>. Consulté le 8 janvier 2022.

---. *Définitions : improvisation - Dictionnaire de français Larousse.*
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/improvisation/42043>. Consulté le 2 juillet 2021.

---. *Définitions : kaléidoscope, caléidoscope - Dictionnaire de français Larousse.*
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/kal%C3%A9idoscope/45308>. Consulté le 8 septembre 2021.

Index des mots clés

A

alcool, 16, 19, 20, 22, 23, 27, 42, 44, 45, 71, 73, 74, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 158, 183, 212, 220, 285
allusion, 57, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 117, 187, 210, 268, 277, 284
allusions, 8, 65, 70, 76, 77, 78, 88, 104, 106, 120, 122, 274, 284
avant-texte, 12, 18, 284
avant-textes, 10, 50, 56, 284

B

beatniks, 73, 223, 226, 259, 260, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 287
bibliothèque, 10, 12, 14, 15, 16, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 59, 64, 79, 87, 90, 98, 129, 186, 200, 243, 244, 250, 251, 265, 284
bouddhisme, 25, 46, 71, 73, 129, 156, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189

C

citation, 49, 56, 63, 70, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 137, 143, 158, 284
clochard, 16, 89, 115, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 156, 162, 164, 167, 285
clocharde, 84, 107, 121, 124, 126, 128, 129, 157
clochards, 115, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 162, 163, 167, 200, 285
collage, 131, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 146, 147, 150
consonance, 83, 173, 176, 177, 180
cut-up, 131, 132, 133, 135, 139, 142, 143, 144, 220, 227, 233, 251, 285

D

dissonance(s), 22, 30, 172, 173, 176, 180, 199

drogue, 16, 19, 22, 23, 42, 45, 88, 89, 90, 91, 92, 98, 99, 101, 158, 183, 211, 212, 220, 223, 262, 281, 285
drogues, 27, 29, 39, 47, 59, 90, 91, 92, 99, 104, 130, 262, 263

E

écriture jazzistique, 16, 20, 30, 42, 278, 284
espace formel, 16, 131, 132, 150, 215
espace symbolique, 16, 155, 286

G

genèse, 8, 10, 12, 50, 56, 59, 69, 79, 131, 134, 135, 136, 147, 148, 149
génétique, 12, 15, 16, 18, 48, 49, 50, 55, 56, 69, 87, 284

H

homosexualité, 71, 101, 104, 117, 118, 119, 120, 121
horizon d'attente, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 227, 231, 234, 238, 268, 286

I

intertextualité, 49, 70, 77, 85, 86, 135, 186
ironie, 69, 72, 73, 123, 130

J

jazz, 8, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 47, 98, 99, 108, 130, 141, 143, 200, 224, 228, 229, 230, 235, 257, 263

K

kaléidoscope, 133, 135, 144

L

labyrinthe, 16, 127, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 198, 203, 204, 212, 286

lecteur(s), 8, 10, 11, 13, 15, 21, 30, 32, 33, 35, 37, 41, 45, 46, 55, 64, 70, 72, 74, 78, 82, 85, 86, 91, 92, 101, 112, 118, 119, 121, 131, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 152, 156, 157, 163, 169, 171, 172, 174, 175, 180, 186, 198, 214, 216, 217, 218, 219, 221, 235, 260, 262, 263, 264, 268, 269, 274, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288

lesbianisme, 117

libération sexuelle, 8, 101, 102, 103, 106, 108, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 121

M

mandala, 165, 173, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 286

marges, 16, 44, 88, 89, 103, 121, 130, 284

montage, 138, 139, 150, 233

N

narration intercalée, 173, 176

P

Paris, 8, 13, 16, 17, 42, 43, 50, 53, 55, 62, 83, 92, 99, 109, 110, 120, 122, 126, 127, 132, 134, 150, 155, 157, 158, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 173, 175, 187, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 208, 209, 217, 221, 225, 240, 241, 242, 243, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 269, 270, 275, 281, 286

passer, 258, 259

patriarcat, 114, 116

pont, 83, 107, 124, 126, 129, 153, 163, 174, 197, 237, 238

prose spontanée, 33, 40, 149, 228, 229

R

rétrospection, 172, 173, 176

rue Gît-le-Cœur, 8, 43, 44, 47, 62, 124, 132, 257

rythme(s), 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 64, 67, 94, 97, 138,

170, 172, 178, 179, 209, 220, 227, 228, 229, 230, 246, 278

S

sexe, 42, 45, 59, 67, 84, 102, 104, 117, 119, 124, 183, 204, 208, 212, 220, 263, 281, 285

sexualité, 16, 88, 89, 101, 102, 103, 105, 106, 115, 116, 121, 123, 223

structure, 40, 42, 70, 81, 82, 83, 87, 92, 131, 132, 133, 139, 145, 146, 147, 148, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 161, 162, 165, 166, 171, 181, 185, 191, 205, 212, 216, 217, 218, 232, 233, 268, 274, 275, 285, 288

T

transgression, 99, 117, 119, 262

transtextualité, 9, 10, 11, 12, 13, 49, 284, 287

transtextuel(les), 10, 16, 49, 284

Z

Zen, 8, 68, 70, 71, 73, 181, 182, 183, 188, 189, 208, 278,

Index onomastique

A

Ansen, Alan, 43, 51, 53, 54, 55

B

Blackburn, Paul, 15, 52, 53, 54, 55, 59, 238, 239, 261, 265, 284, 285

Borges, Jorge Luis, 8, 166, 184, 218, 252, 253, 276

Bosch, Jérôme, 65, 81, 82, 83, 84, 85

Breton, André 131, 191, 193, 195, 201, 202, 203, 280

Burroughs, William, 12, 14, 15, 16, 31, 45, 51, 54, 55, 62, 90, 98, 100, 103, 104, 105, 112, 124, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 214, 215, 220, 221, 227, 228, 231, 233, 234, 239, 241, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 257, 258, 259, 274, 275, 281, 285

C

Caillois, Roger, 151, 192, 198, 253, 254, 259

Corso, Gregory, 21, 22, 23, 24, 43, 51, 53, 54, 55, 62, 105, 124, 211, 214, 221, 236, 239, 241, 243, 244, 245, 248, 250, 251, 252, 257, 258, 260

Cortázar, Julio, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 191, 193, 194, 195, 197, 199, 200, 202, 203,

204, 205, 206, 208, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 227, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 279, 280, 281, 284, 285, 286, 287, 288

Creeley, Robert, 51, 52, 237, 239

D

Davis, Miles, 21, 24, 228

F

Ferlinghetti, Lawrence, 8, 14, 43, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 104, 191, 201, 204, 211, 221, 225, 227, 234, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 245, 252, 256, 260, 278, 286, 287, 288

Froger, Gaït, 255, 256, 257

Fuentes, Carlos, 217, 253, 261, 276

G

García Márquez, Gabriel, 166, 256

Ginsberg, Allen, 14, 31, 43, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 69, 75, 76, 77, 90, 103, 104, 105, 118, 124, 128, 132, 134, 136, 145, 147, 183, 214, 221, 222, 223, 225, 228, 229, 232, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 249, 252, 263, 277

Gysin, Brion, 131, 132, 134, 142, 251, 257, 288

H

Holmes, John Clellon, 20, 221, 222, 223, 226, 228, 239

K

Kerouac, Jack, 9, 12, 14, 15, 16, 21, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 51, 54, 55, 63, 68, 73, 75, 89, 90, 91, 92, 100, 102, 103, 104, 105, 109, 118, 122, 123, 124,

125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134,
147, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 156,
157, 158, 161, 165, 166, 168, 169, 170,
171, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182,
183, 184, 185, 186, 187, 191, 194, 196,
200, 201, 202, 204, 205, 207, 211, 212,
214, 215, 221, 222, 226, 227, 228, 229,
230, 231, 232, 233, 234, 236, 239, 240,
241, 242, 245, 248, 250, 252, 253, 259,
260, 269, 270, 271, 277, 278, 281, 282,
285, 286, 288

Kyger, Joanne, 51, 54

L

Lebel, Jean-Jacques, 12, 241, 256, 257, 258,
259

LeRoi Jones, 51

Levertov, Denise, 53, 250

M

McClure, Michael, 14, 52, 221, 239, 245

Mondragón, Sergio, 51, 237, 239

N

Nadeau, Maurice, 258, 259, 260, 261

Neruda, Pablo, 235, 236, 253, 256

P

Parker, Charlie, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
25, 26, 27, 28, 29, 33, 40, 42, 93, 284

Paz, Octavio, 87, 250, 258, 260

Piglia, Ricardo, 9

Pound, Ezra, 52, 53, 134, 220

R

Randall, Margaret, 51, 237, 238, 239

Robles, Manuel, 255

S

Soriano, Antonio, 255, 256

Snyder, Gary, 51, 52, 54, 55, 68, 105, 183,
186, 187, 214, 221, 236, 237, 238, 250

V

Vargas Llosa, Mario, 101, 217, 253, 260

W

Whalen, Philip, 52, 183

Whitman, George, 124, 241, 242, 243, 244,
245, 251, 255, 256, 257, 258

Whitman, Walt, 223, 235, 236

Annexes

Annexe I : Transcription du poème 17 de *A Coney Island of the Mind* de Lawrence Ferlinghetti suivie de sa traduction française par Marianne Costa.

17

This life is not a circus where
the shy performing dogs of love
 look on
as time flicks out
 its tricky whip
 to race us thru our paces
Yet gay parading floats drift by
 decorated with gorgeous gussies in silk tights
 and attended by mothering monkeys
 make-believe monks
 horny hiawathas
and baboons astride tame tigers
 with ladies inside
 while googly horns make merrygoround music
and pantomimic pierrots castrate disaster
 with strange sad laughter
and gory gorillas toss tender maidens heavenward
 while cakewalkers and carnie hustlers
 all gassed to the gills
 strike playbill poses
and stagger after every
 wheeling thing
While still around the ring
 Lope the misshapen camels of lust
and all us Emmett Kelly clowns
 Always making up imaginary scenes
with all our masks for faces
 even eat fake Last Suppers
 at collapsible tables
and mocking cross ourselves
 in sawdust crosses
And yet gobble up at last
 to shrive our circus souls
the also imaginary
 wafers of grace

Cette vie n'est pas un cirque où
Les timides chiens savants de l'amour
regardent
le temps ingénieux cingler
l'air de son fouet
pour nous faire avancer plus vite

Pourtant d'allègres flottes de parade glissent
décorées de créatures exquises en bas de soie
avec à leur service des singes abasourdis
des moines déguisés
des hiawathas en chaleur
et des babouins à califourchon sur des tigres dociles
qui ont mangé la dame
tandis que les cuivres dodus jouent une musique de manège
et que des pierrots de pantomime castrent le désastre
avec des rires étranges et tristes
et que des gorilles sanglants jettent de tendres vierges vers le ciel
que les danseurs de *cakewalk* et les bateleurs de foire
tous bourrés comme des coings
prennent des poses d'affiche de théâtre
et suivent en titubant
tout ce qui a des roues

Et pendant ce temps tout autour de la piste
les chameaux difformes du désir avancent à petits bonds
Et nous tous, clowns à la Emmett Kelly,
toujours en train d'inventer des scènes imaginaires
avec un masque à la place du visage
nous mangeons même des Cènes de pacotille
sur des tables pliantes
et nous nous crucifions pour rire
à des croix de sciure
avant d'engloutir enfin
pour absoudre notre âme de cirque
les hostiles tout aussi
imaginaires de la grâce

Annexe II : *Le Jardin des délices*



Bosch, Jheronimus. *Tríptico del Jardín de las delicias*. 1490-1500, Musée du Prado, Madrid.

Annexe III : Transcription du poème 10 de *A Coney Island of the Mind* de Lawrence Ferlinghetti suivie de sa traduction par Marianne Costa.

10

I have not lain with beauty all my life
telling over to myself
its most rife charms
I have not lain with beauty all my life
and lied with it as well
telling over to myself
how beauty never dies
but lies apart
among the aborigines
of art
and far above the battlefields
of love
It is above all that
oh yes
It sits upon the choicest of
Church seats
up there where art directors meet
to choose the things for immortality
And they have lain with beauty
all their lives
And they have fed on honeydew
and drunk the wines of Paradise
so that they know exactly how
a thing of beauty is a joy
forever and forever
and how it never never
quite can fade
into a money-losing nothingness
Oh no I have not lain
on Beauty Rests like this
afraid to rise a night
for fear that I might somehow miss
some movement beauty might have made
Yet I have slept with beauty
in my own weird way
and I have made a hungry scene or two
with beauty in my bed
and so spilled out another poem or two
and so spilled out another poem or two
upon the Bosch-like world

10

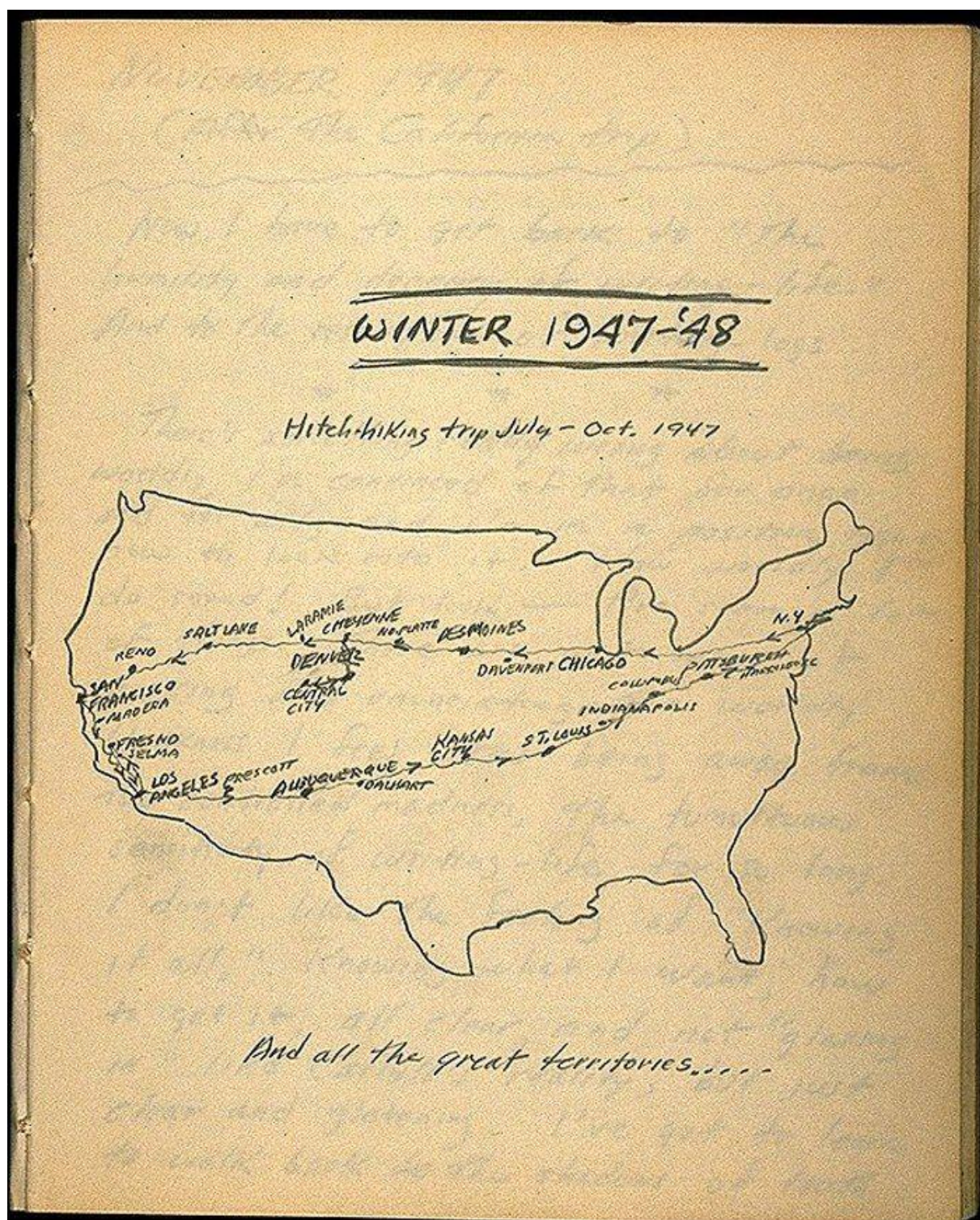
Je n'ai pas passé ma vie couché auprès de la beauté
à me répéter sans fin
ses charmes les plus galvaudés

Je n'ai pas passé ma vie couché auprès de la beauté
ni menti de concert avec elle
à me répéter sans fin
que la beauté ne meurt jamais
et qu'elle repose à l'écart
parmi les aborigènes
de l'art
et bien au-dessus des champs de bataille
de l'amour

Elle est au-dessus de tout cela
oh oui
elle est assise sur les meilleurs
trônes
là haut où se réunissent les directeurs artistiques
pour choisir les candidats à l'immortalité
Et ils ont passé leur vie couchés
auprès de la beauté
alimentés de nectar
buvant les vins du Paradis
et donc ils savent exactement
qu'une chose belle est une joie
pour les siècles des siècles
et que jamais au grand jamais
elle ne peut s'évanouir
dans un néant de pertes financières

Oh non je ne me suis pas vauté
comme eux sur les Matelas de la Beauté
sans oser me lever la nuit
de peur de rater
le moindre mouvement de la beauté
Pourtant j'ai couché avec la beauté
à ma drôle de manière
et j'ai fait quelques scènes passionnées
avec la beauté dans mon lit
et verse un poème ou deux
sur ce monde à la Bosch

Annexe IV : Carte des voyages dessinée par Jack Kerouac.



Source: Kerouac, Jack. *Kerouac's hand-drawn Map of His Hitchhiking Trip*. 1947.
En ligne : <https://www.kerouac.com/kerouac-letter-home-july-29-1947/jack-kerouac-road-map/>

Annexe V : E-mail de la librairie Shakespeare and Company daté du 01/10/2020

Shakespeare and Company, Paris

Dear Manon:

Thank you for reaching out to Shakespeare and Company. I'm afraid we do not have much information or specifics for your research. The "registars" you mention are merely guest books, which visitors occasionally signed, but not as a rule--they are not even kept in chronological order and they are certainly not complete. We know, from our founder's own stories, that Cortazar came to the bookshop in the late 1950s and early 1960s, but we have only one signature from him in a guest book; it is undated, though we estimate to be from around 1972. Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, and Gregory Corso were all frequent visitors to the bookshop, but we have no record that places any of them in the shop at the same times as Cortazar, though again, our own archives are quite erratic, our founder--George Whitman--not being the kind of person who consistently kept records or diaries. At this time and for the foreseeable future, what archives we do have are not available to researchers.

As for City Lights, we trust you'll hear from them as soon as is possible. San Francisco has been in and out of lockdown, which is likely creating a backlog in their requests--also considering that Mr. Ferlinghetti is now 101, one can't be certain that he is still accepting interview requests.

Good luck with your work! It's certainly an intriguing subject, and we look forward to hearing what you discover.

all best,
the staff at Shakespeare and Company
SHAKESPEARE AND COMPANY
37 rue de la Bûcherie
75005 Paris, France
Tel: 0033(0)1 43 25 95 94

Annexe VI : Articles sans auteurs du corpus de réception de la Partie III

novedades

JULIO 1963

JULIO CORTAZAR RAYUELA

En este libro absolutamente nuevo, contranovela, exasperada denuncia de la inautenticidad de la vida humana y de la literatura estética y psicológica, Julio Cortázar identifica su sentido de la condición del hombre con su sentido de la condición del artista. Col. Novelistas Latinoamericanos, Un vol. de 650 págs. \$ 480.-

Transcription de la note intitulée « Novedades » publiée dans *La Nación* le 07/07/1963

Source : périodique disponible à la Bibliothèque Nationale de France.

« Depuis que je vis en France je me sens très argentin »

Né en 1914 à Bruxelles d'un père, en mission économique, dont les ancêtres étaient basques et d'une mère dont les origines étaient à la fois française et allemande, Cortazar a passé ses quatre premières années en Europe. D'où, quand il revint en France, l'impression qu'il retrouvait une patrie (toujours cette nostalgie argentine d'une patrie absente). Il s'était très jeune découvert une vocation française, lisant couramment le français dans le texte.

« Maintenant, depuis que je vis en France, je me sens très argentin. »

Mais, en attendant, il faut vivre en Argentine. Etudes pédagogiques. Licence de littérature. Débuts de maître dans l'enseignement primaire, puis secondaire. Jusqu'à l'arrivée de Péron. Anti-péroniste, il quitte son poste, devient traducteur public (l'équivalent de traducteur juré). Péron a pris le pouvoir en 1946. En 1951, Cor-

tazar vient en France avec une bourse du gouvernement français. La bourse épuisée, petits travaux pour vivre : manutention, etc. Enfin, mariage et traductions pour l'Unesco. Ce métier présente un gros avantage pour un écrivain. Il est bien payé et laisse du temps libre.

A Buenos-Aires, Cortazar avait publié un petit volume de contes fantastiques. A Paris, il écrira « les Armes secrètes », recueil de nouvelles admirables parues en 1958 en Argentine et au Mexique, avant d'être publiées en France en 1963, puis « les Gagnants », roman qui attirera sur lui l'attention du public lettré. C'est d'ailleurs dans cet ordre que nous vous conseillons d'aborder l'œuvre de Cortazar. D'abord « les Gagnants », pour la révélation d'un talent singulier. Puis « les Armes secrètes », pour la perfection. Enfin « Marelle », pour l'étrangeté et l'ambition de l'expérience.

Article intitulé « Depuis que je vis en France je me sens très argentin » publié dans *Le Monde*
le 05/04/1967

Source : Proquest Historical Newspapers [en ligne]



CARLOS FUENTES
Le vrai sujet s'inscrit...



JULIO CORTÁZAR
...en juifrage

Amérique latine

Le fantastique quotidien

* Carlos Fuentes, Mexicain, et Julio Cortázar, Argentin, mettent tous deux en évidence, à travers la complexe réalité de leur pays, les liens du réel et du fantastique.

Cortázar, dit Fuentes, « par la forme neuve de son imagination, mais aussi et surtout par la façon dont il met en cause la totalité de l'histoire de l'Argentine, est le Simon Bolívar du roman sud-américain ». Cortázar admire, chez son cadet Fuentes, la maîtrise d'un langage qui dévoile et critique la double structure, économique et mythique du Mexique. Tous deux rappellent aux Européens — dont ils connaissent et aiment la culture — que la littérature peut s'attaquer au réel sans rien perdre de sa poésie, que la poésie aussi est une arme.

ZONE SACRÉE
et **GRANT DES AVEUGLES**
par Carlos Fuentes.
Gallimard, 258 p., 14 F
et 192 p., 11 F

GITES et MARELLE
par Julio Cortázar.
Gallimard, 295 p., 16 F
et 500 p., 31 F

Ce qui frappe d'abord chez Cortázar, c'est sa jeunesse. A plus de cinquante ans, grand, mince, le regard intensément bleu, il a gardé le charme d'un héros romantique. Né à Bruxelles où son père était diplomate, il vit, depuis l'âge de dix-sept ans, à Paris et

« s'est parfaitement intégré à la vie française », mais il se « sent, profondément, un écrivain argentin ».

Comme tous les écrivains sud-américains, il doit beaucoup à Borges. Mais à son exemple, plus qu'à sa manière, « Le meilleur moyen de lui rendre hommage était de ne pas le suivre. Ce qu'il m'a appris, c'est la rigueur. Grâce à lui, j'ai eu le courage de ne pas oublier trop vite, de déchirer des milliers de pages. » Cortázar, en effet, a publié son premier livre à trente-sept ans, des contes, car il aime le conte « qui, comme la sphère, et contrairement au roman, n'admet pas de défaut ».

Ses recueils de contes dont « les Armes secrètes », paru en 1963, et « Gites », qui paraît aujourd'hui, nous font basculer du réel dans le fantastique. Souvent, comme « Maison occupée », ils sont nés d'un cauchemar. Et Cortázar, pour qui « la folie est un cauchemar qui se fixe », reconnaît que le fait d'avoir écrit certains d'entre eux — notamment l'histoire de Thomas qui vomit des petits lapins et se trouve poussé au suicide par leur prolifération — l'a guéri de ses angoisses, d'une névrose menaçante. Mais, pour lui, le fantastique est plus que cela. « Il n'est pas, dit-il, contrairement à ce qu'on croit en France, dans les conventions du roman néo-gothique. Il est dans la rue, dans les failles de la réalité quotidienne. » « La première série de mes contes fantastiques, ajoute-t-il, c'était de la littérature pure, sans aucun engagement, sauf envers la rigueur de l'écriture. En Argentine, j'avais luté contre Peron comme tous les intellectuels, mais en aveugle. En 1956, en France, je me suis trouvé entouré d'écrivains, par des gens dont les problèmes n'étaient pas seulement littéraires. »

Le monde de papa

Cortázar, qui, dans un ouvrage encore inédit en France, « le Tour du jour en 80 secondes », mélange d'essais et de poèmes, prend parti pour Castro, a participé au congrès pour la Culture, tenu au printemps dernier à La Haye, « il y avait deux tendances. Pour les uns, les deux, l'intellectuel devait avoir un pied dans la poche. Pour les autres, dont je faisais partie, la fonction de l'intellectuel est d'écrire, d'éclairer par l'écriture notre compréhension du monde, de Thomas. Sur ces problèmes, Castro a dit des choses très justes qui ont dépla aux étudiants. »

Dans « Marelle », œuvre difficile, d'une construction très nouvelle, Cortázar a voulu provoquer le lecteur en cristallisant la littérature qu'il aime celui-ci : « Premièrement, dit-il, sur le plan de l'écriture et de

la construction, en l'obligeant à suivre ma démarche créatrice. Deuxièmement, par des raisons très tendues dans lesquelles le vrai sujet, l'opposé, ne s'inscrit qu'en filigrane. Troisièmement, par une constatation de la condition humaine telle qu'elle se présente aujourd'hui dans la civilisation judéo-chrétienne. On peut se demander, cette civilisation sous condamnations à la bombe atomique, s'il n'y a pas eu une erreur initiale, s'il ne faudrait pas poser la question de nouvelles bases qui ne seraient plus Aristote et Platon. Là est le sens profond du livre. Une protestation contre le monde de papa, aussi bien que contre celui de Jehovah. »

Les forces cachées

Carlos Fuentes respire la force. Mais la fougue chez lui, toujours généreuse, n'exclut pas la méditation. Ce grand voyageur, novice de littérature anglo-saxonne (particulièrement de Faulkner, le « premier baroque américain ») et de la tradition espagnole (Quevedo, Juan de la Croix), qui a vécu une année en France, qui parle des villes italiennes en amoureux de la « Zone sacrée », adore la solitude, le secret, le rêve. Ce qu'il cherche toujours, c'est « l'instant où faire chante la réalité ». « On ne peut, dit-il, comprendre la réalité d'un pays comme le Mexique, qui est un pays de forces cachées, sans ces intrinsèques du réel et de l'invisible. Le romancier doit révéler, peut-être inventer ces forces cachées. »

« Dans ses « Chroniques de la Nouvelle Espagne », écrites au moment de la conquête, Fra Bernardino de Sahagun raconte la dernière journée d'un esclave qui doit être sacrifié sur la pyramide. Pendant 24 heures, on lui donne des vêtements, des nouveautés, des femmes superbes. Le lendemain, on lui arrache le cœur pour que soleil continue à briller. C'est là un rite à la fois économique (consommation de richesses, invitation au renouveau de la nature) et mystique qui témoigne de la très

Article intitulé « Le fantastique quotidien » publié dans *Le Nouvel Observateur* le 12/08/1968
Source : CRLA-Archivos, Université de Poitiers [en ligne]
<https://cortazar.nakalona.fr/files/show/1338>

“EN EL CAMINO”, por **Jack Kerouac** (Losada). –

Es el autor el miembro más notorio de la “beat generation” norteamericana a la cual dio nombre y añadió significado en “The Town and the City”, incursión en un Nueva York de jóvenes acuciados por llevar a sus últimas instancias la experiencia de la vida. Campeón de fútbol de la Universidad de Colombia, llamó “castigada” a su “generación” para no tildarla de “vencida” e inducirla a enfrentar la realidad tal cual es, sin ambages pero sin alardes. Fruto de esa actitud de conformidad dentro del disconformismo es este libro en que narra con inspiración autobiográfica las correrías de un escritor que se lanza a recorrer a los Estados Unidos al azar de las circunstancias que surjan. El panorama que así nos ofrece es muy vasto y hállase presentado con objetividad rígida. Estamos ante una forma del realismo que aunque encuentra en su condición de tal su razón de ser espiritual busca menos la normalidad de la existencia que a las gentes que viven a su margen. Es esa una posición intelectual a despecho de sí misma que, sin posiblemente quererlo, va creando “escuela”. Esta expresión típica de la misma, con visos de llegar a ser también “clásica” interesa como documentación de un viaje de meses en toda suerte de vehículos a través de los Estados Unidos —desde el Atlántico al Pacífico, con una secuencia final en México— pero a la larga agobia con su profusión de personajes de quienes no preocupa la substancia psicológica y acumulación de episodios de los cuales no se intenta desprende la sugestión que constituye la esencia y trascendencia del oficio literario.

Transcription de l’article sur *En el camino* de Jack Kerouac, publié dans *La Nación* le 20/03/1960

Source : périodique disponible à la Bibliothèque Nationale de France.

“EL ANGEL SUBETRRANEO”, por **Jack Kerouac** (Sur). — Jack Kerouac es considerado por algunos críticos en los Estados Unidos como el principal representante de la moderna generación de los “jóvenes coléricos” norteamericanos. “The subterraneans”, título original de la obra, denomina a los “subterráneos”, autocalificación de un grupo de pseudo intelectuales que aparece en el libro y que está comprendido dentro de esa especie de clase social que ha florecido en las grandes ciudades del mundo durante los últimos años. La íntima personalidad de los “halbstarcken”, “teddy-boys” y tantos otros productos moralmente vacíos de la posguerra, refleja su oquedad en el marco de las calles de San Francisco. El estilo del autor, que emplea en su relato un tono monocorde, podría tener cierta semejanza con las declaraciones que un psiquiatra podría haber tomado de labios de un abúlico. Los pensamientos se expresan unos detrás de otros aparentemente como si carecieran de puntos y comas. La vida de Leo, escritor fracasado lleno de sueños y ambiciosos proyectos literarios, no hace más que repetirnos desde las primeras líneas el vacío constante a que lo lleva su voluntad quebrada. Dedicado indiferentemente a los placeres de la bebida o de las mujeres y a las prolongadas conversaciones nocturnas a que lo lleva su bohemia, totalmente carente de valores morales, pasa las horas de su vida al parecer casi sin tener conciencia de ellas. Su amor por Mardou, joven negra rodeada de misterio con quien convive, aproximadamente, un año, no consigue redimir su vida, que continúa en la misma búsqueda de placer que lo dominaba antes. El hombre moderno, vacío, en cuya prosa en primera persona aparece entre otros defectos personales palpables el masoquismo pueril de los derrotados, que es el personaje central de esta obra, en la que se dibuja con triste color la existencia oscura de dos pobres almas que vagan su vida a través de las calles de San Francisco. Jack Kerouac, de ascendencia franco-canadiense y nacido en Massachusetts, ha practicado diversos oficios, habiendo llevado a cabo también numerosos viajes.

Transcription de l'article sur *El ángel subterráneo* de Jack Kerouac publié dans *La Nación* le 27/03/1960

Source : périodique disponible à la Bibliothèque Nationale de France.

Dieu made in USA.

J.-D Salinger : « FANNY et ZOOEY »

(Robert Laffont) – Jack Kerouac : « Docteur SAX » (Gallimard)

Quant à J. Autret, traducteur du dernier roman de Jack Kerouac, *Docteur Sax*, je ne lui chercherai pas « chicane ». D'abord, il n'est pas très facile de traduire un tel livre – le romancier jouant très souvent sur des sonorités verbales –, ensuite, je trouve qu'il faut une bonne dose de patience pour vivre quelques mois dans l'univers qu'a créé Jack Kerouac ; enfin, pour rien au monde, je ne relirai un tel ouvrage, dans quelque langue que ce soit. J'ai rarement eu autant de mal à « entrer » dans un roman, autant de mal à en suivre le déroulement, autant de mal à résister au sommeil qui s'emparait de moi. *Docteur Sax* a, dans un genre ennuyeux, les qualités et les défauts de *Fanny et Zoëy*. Côté négatif : toutes les vieilles idées sur le Bien et le Mal qui traînent dans la littérature américaine, idées pimentées d'un rien d'alchimie, d'une bonne pincée de religion aztèque (avec, bien entendu, le Serpent), d'une pointe de religion chinoise (indéterminée), d'une once de christianisme, le tout parsemé d'une sérieuse dose de superstition, de sorcellerie vulgaire.

Le Docteur Sax, c'est l'homme de la nuit – mélange la boue avec des fleurs d'éléphant, garçon indomptable... le ciel et la boucle dans la croix de l'éternité font une chose vivante. Toutes ses déclarations me frappent et me pénètrent bien que je ne les comprenne pas. Je sais que les paroles du Docteur Sax ont trait du fond de mes problèmes enfantins et tous seraient résolus si j'étais capable de discerner le sens de ses discours.

Heureusement, cinquante pages plus loin nous discernons, nous, que cette présence avait pour but d'amener la scène finale : le grand combat contre le Bien et le Mal, (dans un style aztéco-chrétien) et la délivrance par Dieu, du narrateur, et, visiblement du genre humain. Tout cela est écrit dans un style d'une incroyable grandiloquence, avec, parfois une perle, comme ces *étrons qui flottent sur la rivière du temps, ou l'Amérique est une ruche balzacienne concentrée dans la pointe d'un joyau*. Je ne voudrais pas abandonner cet aspect du livre sans signaler que les connaissances de Jack Kerouac ne se limitent pas aux seules religions : l'écrivain n'ignore pas non plus, semble-t-il, le roman noir anglais de la fin du XVIII^e, et il ne s'est pas privé de la commodité des accessoires du genre, notamment le château gothique, avec le vieux gardien mystérieux, et son fils plus mystérieux encore.

Cet aspect « nocturne » du roman doit cependant gagner beaucoup à être lu en américain car il est évident, même à la lecture de la traduction, que Jack Kerouac a constamment joué sur les

onomatopées, des jeux de sons et de rythme de la phrase. Je ne crois pas toutefois que ces efforts stylistiques parviennent à nous masquer le côté à la fois ampoulé et élémentaire de la pensée. Je suis persuadé que la forme la plus achevée ne peut pas sauver la dernière scène de cette pointe de ridicule qui perce sous le faste des superproductions bibliques hollywoodiennes. Je sais bien que les supporters de Kerouac vont crier à l'hérésie devant une telle comparaison. Libre à eux de s'émerveiller devant ce pauvre mélange de simplisme et d'emphase.

Le roman comporte heureusement un aspect diurne qui contraste singulièrement à tous points de vue avec l'aspect « nocturne ». Le narrateur, Jack Duluoz, issu d'une famille de canadiens français, nous conte son enfance dans une petite ville du Massachussetts. Nous voyons Jack dans sa famille, mais aussi et surtout, nous participons à ses jeux d'enfants : baseball ou course, avec ses copains dans la rue, près d'un entrepôt ou de la rivière ; spectateur aux <illisible> de son père, dans une salle de billard ; et, chez lui, dans sa chambre, organisation, pour lui tout seul de fabuleuses courses de chevaux. Les chevaux sont des billes et le gamin invente mille histoires sur des coursiers imaginaires : ils ont un nom, un âge, un propriétaire, un palmarès, et même ils sont en vente dans un journal tout aussi imaginaire qu'eux-mêmes. Comme chez J.D. Salinger, ces passages ne sont pas franchement séparés des élucubrations sur le Docteur Sax. On voit parfois sa silhouette sombre, vêtu d'une cape, les traverser ; ou c'est un être qui lui ressemble qui surgit, tel ce Saint-Louis, joueur de billard dont le long manteau semble voiler un être mystérieux, un peu inquiétant. Ailleurs, lors de la crue, par exemple, se mêlent les scènes quotidiennes et d'étranges passages marqués au fer du Docteur Sax, lequel aurait non seulement prédit, mais suscité la crue – mais déjà là, la présence de Sax se fait trop sentir à mon gré –. Scènes de la vie quotidienne donc, mêlant aussi, en arrière-fond, les Etats-Unis des années <illisible> à 34, avec la prohibition, les films de l'époque.... Avoir cela évoqué avec une discrétion, un sens de la liberté qui contrastent étrangement avec le blabla lié à tout ce qui touche au Docteur Sax. [...]

Transcription du début de l'article intitulé « Dieu made in USA », publié en 1963 dans *Les Lettres françaises*, n°962

Source : périodique disponible à la Bibliothèque Nationale de France.

Regards croisés : *Rayuela* et la *Beat Generation*

Résumé

L'objectif de cette étude est de mettre au jour des croisements entre le roman *Rayuela* de Julio Cortázar et la *Beat Generation* et, ainsi, remettre en perspective la littérature d'un continent dans son entier. Prendre en compte la génétique textuelle, la correspondance et les interviews de Cortázar, tout comme sa bibliothèque, vise à réfléchir au rôle du lecteur et de l'écrivain qu'il était. Grâce à une analyse globale de ces sources, nous avons reconstruit le processus de rédaction de *Rayuela* et détaillé le phénomène de réappropriation littéraire mené par Cortázar. Nous avons constaté que *Rayuela* partageait des similitudes thématiques et formelles considérables avec plusieurs œuvres *beat*. Se pose alors la question suivante : la *Beat Generation* a-t-elle pu préparer la réception du roman cortazarien ? Afin de répondre à cette problématique, nous nous sommes d'une part, appuyés sur les poétiques de nos auteurs et sur l'horizon d'attente qu'ils ont engendré ; nous nous sommes, d'autre part, focalisés sur les phénomènes éditoriaux en prenant appui sur la ville de Paris qui a tenu un rôle prépondérant dans la diffusion de notre corpus. Enfin, nous livrons des données concrètes sur la réception des ouvrages de notre corpus en Argentine, aux États-Unis et en France en nous appuyant sur un public non-spécialiste d'un côté et académique de l'autre. En d'autres termes, remettre en perspective le continent américain dans son intégralité a montré l'existence de ponts entre le Nord et le Sud, non seulement au travers de la transtextualité mais aussi grâce à un réseau d'éditeurs et de lecteurs aptes à faire dialoguer des textes issus de pays différents.

Mots-clés : Julio Cortázar (1914-1984) ; Beat Generation ; Transtextualité ; Génétique textuelle ; Espace ; Réception

Cross-Roads: *Rayuela* and the *Beat Generation*

Summary

The aim of this work is to reveal the links between Julio Cortázar's novel *Rayuela* and the *Beat Generation* and thus to put into perspective the literature of a continent as a whole. Taking into account text genetics, letters and interviews of Cortázar, as well as his book collection, leads one to study the reader and writer that he was. Thanks to a global analysis of these sources, we were able to trace the various steps of the writing process of *Rayuela* and detailed the phenomenon of literary reappropriation undertaken by Cortázar. We noticed that *Rayuela* shared corresponding themes and literary forms with several other works from the *Beat Generation*. One may therefore ask the following question: did the *Beat Generation* lay the ground for the reception of the cortazarian novel? To answer this question, we focused first on the poetics of these writers and on the expectations that they generate; we then focused on the editorial role the city of Paris played, with regards to the popularization of these works. Finally, we provide concrete data on the reception of the texts in our study in Argentina, the USA and France by relying on specialist and non-specialist readers from either side of the Atlantic. In other words, putting the American continent into perspective showed the existence of bridges between North and South, not only through transtextuality but also thanks to a network of editors and readers willing to create a dialogue between texts from different countries.

Keywords: Julio Cortázar (1914-1984); Beat Generation; Transtextuality; Text Genetics; Space; Reception

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV (ED 20) :

ED 0020 – Civilisations, Cultures, Littératures et Sociétés

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études romanes espagnoles