

INTRODUCTION

SORTIR DU POUR OU CONTRE

Lorsque le 12 mars 2019 Gonzalo Suárez intervenait dans la Chaire latino-américaine Julio Cortázar¹, il comparait le travail de l'artiste à celui d'un boxeur menant « un combat perdu d'avance avec les ombres² ». À l'instar de cet artiste-boxeur, Julio Cortázar mènera à la fin de sa vie un combat avec les ombres de la réalité et de l'écriture dont il ne sortira pas indemne. La période des années soixante-dix, années d'interminables luttes pour l'Histoire comme pour l'écrivain argentin, est en effet considérée comme celle où Julio Cortázar deviendra *vraiment* – consciemment, pourrait-on dire – un écrivain « politique³ » et cela dans deux sens : premièrement, dans la mesure où son soutien personnel et intellectuel à la révolution cubaine et les polémiques qui en découleront feront de lui, pour le meilleur ou pour le pire, une sorte de symbole de l'écrivain *engagé*; ensuite, parce que son œuvre de création prendra un tournant qui se traduira, entre autres, par l'exploration d'une forme d'écriture également « engagée », telle qu'elle se manifeste, par exemple, dans *Livre de Manuel*⁴.

-
1. Chaire fondée en 1994 à l'initiative de Gabriel García Márquez et de Carlos Fuentes à l'université de Guadalajara, Mexique, pour rendre un hommage permanent à l'écrivain argentin. L'intervention inédite de Gonzalo Suárez s'intitulait « Queremos tanto a Julio », un enregistrement est visible sur [https://www.youtube.com/watch?v=Dp5wlj_nVq8].
 2. Cette réflexion est reprise d'un dialogue du film de Suárez *Épilogue*, mis dans la bouche de Paco Rabal (GONZALO SUÁREZ, 1984).
 3. Nous nuançons dans la mesure où plusieurs critiques, comme on le verra, se sont efforcés de montrer les caractéristiques déjà politiques de son œuvre avant cette période-là.
 4. Roman paru en 1973 en espagnol (*Libro de Manuel*), 1974 pour l'édition française chez Gallimard, traduction de Laure Guille-Bataillon. Les citations provenant des textes de ce roman seront référencées dans le texte par l'abréviation *LM*, suivie de la page.

Le contact avec le processus de la révolution cubaine mène l'auteur, dès son premier voyage à Cuba (1963) en tant que juré du prix « Casa de las Américas⁵ », à ce qu'il décrit comme une *conversion*, impliquant une prise de conscience de son appartenance à un peuple latino-américain en pleine évolution vers l'émancipation :

À ma manière, ma pauvre petite manière à moi, j'ai eu mon chemin de Damas. Je ne me souviens pas très bien de ce qui s'est passé sur ce chemin, je crois que Saul est tombé de cheval et s'est transformé en Paul, non ? Bon, moi aussi je suis tombé de cheval et ça s'est passé avec la révolution cubaine [...] là je me suis senti profondément heureux, dans cette sorte de communion⁶.

Cette prise de conscience est, cependant, progressive et ne deviendra décisive qu'en 1968 lorsque Cortázar se rend au Congrès culturel de La Havane. Le contact avec la révolution cubaine, s'en explique-t-il encore dans l'entretien de Rosa Montero, allait aussi le conduire à une autocritique au sujet de la position *apolitique* qui était la sienne lorsqu'il quitte Buenos Aires pour Paris dans les années 1950. En effet, ainsi qu'il l'affirma lui-même à plusieurs reprises, Cortázar avait fait le choix de s'installer à Paris par amour de la culture française et européenne en général, mais également motivé par son incompréhension et éccœurement vis-à-vis de la montée des manifestations péronistes à Buenos Aires. L'éloignement parisien allait cependant favoriser un regard renouvelé à l'égard de sa condition de Latino-américain et, peu d'années après, l'avènement de la révolution cubaine le poussera définitivement à reconsiderer sa position et à adhérer à des idéaux de transformation sociale qui lui étaient jusqu'alors globalement étrangers. Les événements de mai 68 à Paris ou la participation, avec d'autres artistes et acteurs de l'opposition à la dictature argentine d'Organía (1966-1970), à la prise de la Maison de l'Argentine dans la Cité universitaire, seront également autant de moments clés dans ce processus de politisation de Cortázar.

À partir des années 1970, quelques années après cette « révélation cubaine », la littérature dite « politique » ou « engagée » prendra *stricto sensu* place dans son

-
5. Comme chacun sait, la victoire historique de la révolution cubaine (1959) s'accompagne d'une effervescence culturelle qui voit naître la *Casa de las Américas* (la Casa), dirigée jusqu'en 1980 par Haydée Santamaría (membre de la Direction nationale du 26 juillet), la revue *Casa de las Américas* (*Casa*), le prix que la Casa décernera dès lors (les premiers appels ont lieu en octobre 1959), ou encore le CIL, Centro de investigaciones literarias (Centre de recherches littéraires).
 6. MONTERO Rosa, « El camino de Damasco de Julio Cortázar », *El País semanal*, 14 de marzo de 1982. Les traductions des textes en espagnol inédits en français ont été effectuées par nos soins.

œuvre de fiction⁷. Les Cubains exigeaient cependant des auteurs une ligne d'écriture et de participation révolutionnaire que Cortázar, comme il n'aura de cesse de le répéter, ne partageait pas. C'est d'ailleurs en raison de cette divergence que les membres de la Casa se sont vus contraints à jongler entre l'admiration pour l'écrivain et des positions parfois dogmatiques le concernant, tandis que Cortázar devait jongler, à son tour, entre une agaçante et perpétuelle autojustification et sa ferme détermination à défendre sa liberté de créateur.

À cette discordance de sensibilité vis-à-vis de la littérature viennent se greffer d'autres, en rapport à la question du rôle de l'intellectuel dans la révolution et plus généralement autour des choix politiques mais aussi vitaux de Cortázar. Ces polémiques⁸, auxquelles Cortázar répondra toujours dans un esprit constructif, concentrent d'ailleurs l'essentiel des débats intellectuels de la période. Certains lui reprocheront sa position d'écrivain à succès ou d'écrivain engagé depuis sa confortable vie parisienne, d'autres ce qu'ils ont considéré comme une ambiguïté ou une naïveté politique, d'autres encore de ne pas écrire pour le *peuple*, au moyen d'un langage « accessible ». Qu'elles ciblent l'écrivain ou l'homme, qu'elles soient en rapport à des problématiques politiques ou esthétiques, ces polémiques ont constraint Cortázar à se justifier sans cesse, à s'expliquer, se défendre, pour garder la liberté de faire ce que bon lui semblait, selon ses convictions et ses propres besoins.

Dès lors, dans le sillage de ces polémiques et jusqu'à nos jours, une certaine critique a eu tendance à juger l'œuvre de l'écrivain selon des critères souvent éloignés d'une critique littéraire à proprement parler, empiétant, pourrait-on dire, directement ou indirectement sur l'*appréciation* de son œuvre. Ainsi, l'évolution vers une littérature politique ou « engagée », motivera, en effet, une sorte de classification de son œuvre en deux blocs distincts dans la trajectoire d'un écrivain en quelque sorte scindé en deux Cortázar souvent comparés, mis en concurrence et hiérarchisés dans une validation qualitative de son œuvre : une littérature esthétique *versus* une littérature politique ou une littérature imaginative *versus* une littérature pragmatique.

7. Cortázar avait déjà publié dans son livre de nouvelles *Tous les feux le feu* (1966) un texte à thématique « politique » intitulé « Réunion » où il raconte l'arrivée sur une île d'un groupe de « guérilleros ». L'histoire est basée sur le journal de guerre de Che Guevara (*La sierra y el llano*, 1961), et surtout sur la description du combat désastreux à Alegria de Pío, reproduite dans le recueil testimonial et citée en exergue du récit cortázarien. CHIHAI Matei, « Julio Cortázar et la mémoire de la révolution cubaine », *Amerika*, 2, 2010, [<http://journals.openedition.org/amerika/1119>]

8. Les polémiques les plus retentissantes sont celles avec Óscar Collazos, Arguedas, David Viñas ou, plus tard, Liliana Heker. ANGUITA Eduardo et CAPARRÓS Martín, *La voluntad. Una Historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, Buenos Aires, Grupo editorial Norma, 1998, p. 774.

Vargas Llosa, écrivain et ami dont Cortázar finira par s'éloigner, tant sur un plan intellectuel qu'idéologique⁹, « institutionnalise », d'une certaine façon, cette distinction dans l'introduction à la collection complète des nouvelles de Cortázar pour la maison d'édition Alfaguara en 1994. Il insistera en effet sur la ligne de division entre « deux Cortázar » et, distribuant bons et mauvais points, proclamera, pour ainsi dire, l'appauprissement du deuxième : « Cet autre Julio Cortázar (le deuxième), fut, me semble-t-il, moins personnel et créatif comme écrivain que le premier¹⁰. »

Cortázar lui-même semble assumer cette ligne de démarcation dans son œuvre, dans ses nombreuses lettres et entretiens¹¹ et significativement dans les cours de littérature qu'il donnera en 1980 à l'université de Berkeley¹². Dans sa première leçon intitulée « Les chemins de l'écrivain », il sépare les étapes de sa trajectoire en trois moments : une première étape esthétique, une deuxième métaphysique et une troisième historique¹³. Néanmoins, Cortázar explique et nuance cette évolution qu'il n'entend pas, contrairement à Vargas Llosa, comme la preuve d'une contrevaleur ou d'un bouleversement incohérent, mais plutôt comme un « chemin » parcouru suivant autant d'étapes différentes.

-
9. Cortázar essaie, dans un premier temps, de maintenir un dialogue avec son ami à propos du soutien au processus cubain. En 1971 avec l'*« affaire Padilla »*, dont on parlera, l'éloignement entre les deux écrivains arrivera à un point de non-retour. En lettre du 11 mars de 1969 Cortázar lui écrit : « le cas de Padilla n'est qu'un des aspects le plus visible [de leur éloignement], en dépit de tout cela notre solidarité envers l'essentiel de la révolution continue à être le meilleur de ce que nous pouvons donner à l'Amérique latine » CORTÁZAR Julio, (BERNÁRDEZ Aurora et ÁLVAREZ GARRIGA Carles [éd.]), *Cartas 1969-1976*, vol. 4, Buenos Aires, Alfaguara, 2012, p. 38. Plus tard, devant la position de rupture définitive avec la révolution de Vargas Llosa, il lui dira : « la chose est tristement simple, après l'épisode de Padilla et la deuxième lettre de Fidel, ton attitude et la mienne ont pris leur propre chemin [...] ». (Lettre du 29 avril 1972, *ibidem*, p. 281). Les lettres de l'auteur seront référencées dorénavant selon le format : *C/numéro du volume*, année de publication, page.
 10. VARGAS LLOSA Mario, « La trompette de Deyá », Traduction en français d'Albert Bensoussan in : *Julio Cortázar, Nouvelles 1945-1982*, Paris, Gallimard, 1994, p. 19-20.
 11. Dans une lettre à Fernández Retamar Cortázar explique déjà son évolution dans ces termes : « Un écrivain pour qui la réalité, comme l'imaginait Mallarmé, devait déboucher sur un livre, s'est éloigné de l'Argentine ; à Paris est né un homme pour qui les livres devront déboucher sur la réalité », précisant ensuite les étapes de cette transformation où la rencontre avec Cuba aura une importance déterminante (Lettre du 10 mai 1967, *C/2*, 2000, p. 1136-1137).
 12. Les cours peuvent en effet être lus, à quatre ans de sa mort – même s'il n'avait évidemment pas la certitude de la proximité de sa mort – comme une sorte de bilan de sa trajectoire d'écrivain.
 13. CORTÁZAR Julio, (ÁLVAREZ GARRIGA Carles [éd.]), *Clases de Literatura. Berkeley, 1980*, Mexico, Alfaguara, 2013, p. 16.

Aussi, l'appréciation de la *qualité* de son œuvre se verra fréquemment conditionnée, notamment après le succès de *Marelle*¹⁴ et de sa transformation en écrivain « superstar¹⁵ », par le jugement de ses choix personnels, ses positionnements sur l'engagement politique ou encore, quant à la cohérence ou pas de l'évolution de sa poétique ; si bien que, après la publication de *Marelle*, la féroce des critiques s'accroîtra de façon directement proportionnelle à la place de plus en plus importante que ses œuvres occuperont dans les listes de ventes en Argentine. En janvier 1970, par exemple, comme suite à la sortie de *Último Round* (*UR*, 1969), un critique qui signe E.S. écrit dans la revue *Panorama* un article intitulé « Una trompada al lector » (Un coup de poing au lecteur) où Cortázar est accusé d'opportunisme (*UR* arrive « à temps pour Noël ») et l'œuvre qualifiée autant de « dernière invention de l'exilé » que de production *snob*. Le critique finit également par regretter l'*effritement* de Cortázar qui, auteur des nouvelles capables d'« avancer l'heure de toutes les horloges », succombe tristement à la littérature *commerciale* :

Comme Borges, Cortázar a élevé la littérature argentine jusqu'à des cimes insoupçonnées : comme Borges il s'est laissé emporter dans des chutes sans grandeur. Mais le cas de Cortázar est plus grave, car ses prétentions furent plus grandes : Borges, que cela n'a jamais dérangé d'être « réactionnaire » doit laisser son grand âge glisser avec modestie, supportant un journalisme bien souvent peu respectueux ; Cortázar, un révolutionnaire présumé adulé à la quasi-unanimité par ce journalisme, se persuada quant à lui que la chute est plus douce lorsque l'on tombe dans la littérature de consommation¹⁶.

Au demeurant, certains critiques et écrivains des générations postérieures ont continué (et continuent) à porter un regard « inquisiteur » sur son œuvre, redéfinissant continuellement l'entrée ou pas de Cortázar dans le canon littéraire, concrètement, argentin. Ainsi, Ricardo Piglia¹⁷ attribuera aux « exigences du marché » le changement vers une littérature, celle du « deuxième » Cortázar, qui ne fera que reproduire des clichés du « premier » Cortázar¹⁸, tandis que César Aira ira jusqu'à affirmer que « le meilleur Cortázar est un mauvais Borges », limi-

14. Le roman est publié en espagnol en 1963 (*Rayuela*). Intitulé *Marelle*, il paraîtra en français en 1966 chez Gallimard, traduit par Laure Bataillon et Françoise Rosset.

15. Je fais allusion à la dénomination que Jean Franco donna aux écrivains du *boom* latinoaméricain dans son article « Narrador, autor, superestrella : la narrativa latino-americana en la época de la cultura de masas », *Revista Iberoamericana*, vol. 47, n° 114-115, enero-junio 1981, p. 129-148.

16. ANCUTA Eduardo et CAPARRÓS Martín, *op. cit.*, p. 87-88.

17. PIGLIA Ricardo, *Critica y ficción*, Barcelone, Anagrama, 2001, p. 47.

18. Piglia reviendra sur sa position quelques années plus tard, affirmant, par exemple, dans un entretien au journal *Clarín* le 6 juillet 2013 : « Je crois que Cortázar va perdurer ; son œuvre, toujours en chantier et en mouvement, est loin d'être achevée. » PIGLIA Ricardo, « Cortázar

tant l'apport de Cortázar à la littérature à quelques nouvelles bien construites, en dehors de quoi son œuvre serait « déplorable », opposant par ailleurs un « bon » Cortázar, écrivain de nouvelles, à un « mauvais » Cortázar (romancier et inventeur d'une littérature qui ne peut pas être considérée comme telle) ¹⁹.

Si ces considérations peuvent paraître plus ou moins anecdotiques, en tout cas dans l'extrême dépréciatif et provocateur où se situe Aira, elles montrent que la *chute* de la « fonction-Cortázar²⁰ initiée déjà du vivant de l'auteur²¹, continue en ce début du xxi^e siècle et divise la critique, comme l'explique Noé Jitrik²², entre ceux qui le haïssent pour des raisons politiques et ceux qui le détestent pour ses choix littéraires.

Ainsi, en réponse à ce qui fut établi comme le « circuit de décadence » de l'auteur²³, aussi bien la critique « canonique » (entre autres, Jaime Alazraki, Saúl Yurkievich, Saúl Sosnowski ou encore Graciela de Sola, Evelyn Picón, Ana María Barrenechea ou Ana María Hernández) qu'une partie de la critique actuelle s'est évertuée à contrer les accusations, notamment d'incohérence mais aussi de « déca-

cambió la forma de hacer literatura de izquierda », *Clarín*, 6 juin 2013, [https://www.clarin.com/home/ricardo-piglia-cortazar-literatura-izquierda_0_rJFgKljDmx.html].

19. ALFIERI Carlos, *Conversaciones*, Buenos Aires, Katz editores, 2008, p. 41.
20. BESCIA Pablo, « Cortázar y sus lectores : dos anotaciones para una historia », in POPOVIC Pol (dir.) *Julio Cortázar. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, Mexico, Tecnológico de Monterrey, 2012, p. 345.
21. Déjà en 1972 Cortázar écrivait à Graciela de Sola : « Cela m'amuse beaucoup de lire deux fois par mois des expressions du type le "premier Cortázar", ou "le Cortázar qui écrivait si bien... jusqu'à son virage lamentable vers..." (compléter les lignes avec des points de suspension, *ad libitum*) » (Lettre du 25 août 1972, *C/4*, 2012, p. 317).
22. JITRIK Noé, « Mito a pesar de sí mismo », cité par ALETO Carlos Daniel, « Julio Cortázar en el circuito de deterioro », in *Diálogo para una poética*, Buenos Aires, Punto de encuentro, 2014, p. 43.
23. Carlos Daniel Aletto explique dans son article (*ibidem*, p. 43-58) l'évolution de ce circuit de décadence en partant d'un article intitulé « Instrucciones para releer a un cronopio : Cortázar veinte años después » du supplément de culture de *Página 12* en 1991 où des écrivains et des lecteurs « pontifient » sur Cortázar en tant que « mauvais écrivain », ce qui deviendra, en tout cas en Argentine, une posture intellectuelle de mise dans un certain milieu littéraire. Cette posture quant au circuit de décadence de Cortázar avait été inauguré en 1971 par David Viñas dans son livre *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* ainsi que dans un entretien de Viñas avec Mario Szichman, paru, sous le titre de « Despues de Cortázar : historia e interiorización », dans le premier numéro de la revue *Hispamérica*, en 1972. Cortázar répondra aux critiques dans une lettre à Saúl Sosnowski qui sera publiée dans le numéro 2 de la même revue, la même année.

dence », qui pèsent sur l'écrivain, à « sauver – en définitive, ainsi que l'exprime Martín Kohan – Cortázar du *cortazarisme*²⁴ ».

Devant la nécessité de « sauver » Cortázar, d'autres voix se sont levées contre l'idée de sa « chute ». Ainsi, dans son article, Pablo Bescia mentionne les prises de position de Luis Chitarroni ou d'Andrés Avellaneda qui proposent, dans le même sens que le fera Piglia, la nécessité de relire Cortázar :

Il n'est pas impossible qu'en ce début de XXI^e siècle il soit sain, voire indispensable, d'invoquer l'autre Cortázar : celui qui a ajouté un impératif éthique de justice à l'entreprise qui consistait à attaquer l'esthétique réaliste, en se hissant avec délectation sur l'échafaudage, au mépris des difficultés, pendant la construction de cette maison scripturale que semblent habiter de plein droit aujourd'hui les narrateurs argentins contemporains. Cortázar, en effet, un « mauvais Borges », mais pas comme le veut Aira²⁵.

À l'aune de cette position de réparation, on constate deux approches destinées à prouver la cohérence de l'auteur et dès lors, le caractère infondé de l'existence de « deux Cortázar ». On explique, d'une part, que cette division entre deux Cortázar n'est pas opérante, dans la mesure où la littérature de Cortázar était « politique » dès ses premières œuvres ; de ce fait, la lecture du voyage à Cuba comme point d'infexion relève d'une mythification de laquelle Cortázar lui-même aurait participé. Se situe sur cette ligne de défense Carolina Orloff²⁶ qui, prenant comme point de départ l'interprétation de Mario Goloboff²⁷, affirme l'« unité essentielle » entre les deux Cortázar : la dimension politique étant un élément intrinsèque à l'auteur qui se manifeste dès son antipéronisme des années 1940 et jusqu'à son adhésion au socialisme dans les années 1960-1980. À partir de cette affirmation, Orloff propose une lecture politique des œuvres dans lesquelles, faisant un « effort de conciliation » entre poétique et politique, Cortázar exprimerait son positionnement à travers l'allégorie dans la nouvelle « Maison occupée » (*Bestiaire*, 1951) ou le roman *Les gagnants* (1960), par exemple, l'implicite ou l'utopique (*Marelle*, 1963), l'acte politique en soi – d'une œuvre insolemment

-
24. KOHAN Martín, « Un desafío para los cortazarianos sería salvar a Cortázar del cortazarismo », entretien en *Clarín.com*, 23 juin 2013, [https://www.clarin.com/home/martin-kohan_0_rkS-dpLsPQg.html].
25. BESSIA Pablo, art. cité, p. 374. Cf. aussi AVELLANEDA Andrés, « Políticas y literatura: antes y después de Cortázar », *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, année 13, n° 16, Mar del Plata, Argentine, 2004, p. 121-134.
26. ORLOFF Carolina, *La constitución de lo político en Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Godor, 2014.
27. GOLOBOFF Mario, « En Cortázar no hay dos épocas », *Clarín. Revista de cultura*, 10 novembre 2007, p. 5-6.

littéraire comme *62/Maquette à monter* (1968), ou en forme de « message » destiné à éveiller les consciences (*Le tour du jour en quatre-vingts mondes* [1967] ou *Livre de Manuel* [1973]). Cette lecture montrerait de surcroît, affirme Orloff, une seule incohérence chez Cortázar, celle de nier la préoccupation pour cette dimension politique dans son œuvre. En définitive, conclut Orloff, l'évolution vers le politique, loin d'être radicale, ne serait qu'une question *de degré* :

Bien que de nombreux critiques ne cessent d'affirmer qu'il y a deux Cortázar – le Cortázar apolitique versus le Cortázar socialiste engagé, et que cet avant et cet après ont visiblement conditionné la qualité esthétique de son œuvre – je soutiens que la politique a toujours été présente dans les écrits de Cortázar, dans ses romans comme dans ses livres plus expérimentaux. Ainsi, la période qui va de *Marelle* au *Livre de Manuel*, au cours de laquelle Cortázar s'est rendu à Cuba et adhéré ouvertement au socialisme, ne peut pas se lire comme une politisation soudaine mais plutôt comme un changement de ses convictions idéologiques ainsi que comme une *exacerbation du rôle que joue la politique dans son processus créatif*²⁸. (Nous soulignons.)

Une deuxième orientation de cette même position critique fait par ailleurs découler son *intensification* politique de la philosophie contenue dans ses premières œuvres. La conscience politique de Cortázar émanerait ainsi directement d'une poétique cherchant, à la manière d'un Rimbaud, à *révolutionner* le langage pour changer la vie. Telle est la thèse d'Arias Careaga qui défend avec brio à quel point la lecture d'une dégradation de l'œuvre cortazarienne en raison de son engagement politique est une lecture appauvrissante des options de création de Cortázar. Pour cette dernière critique, donc, point de rupture entre deux Cortázar non plus mais une continuité dans une ligne d'écriture qui, basée sur la recherche d'un langage novateur (révolutionnaire), est en parfaite cohérence avec sa recherche de construction de l'*homme nouveau*²⁹.

28. ORLOFF Carolina, *op. cit.*, p. 282.

29. ARIAS CAREAGA Raquel, *Julio Cortázar. De la Subversión literaria al compromiso político*, Madrid, Sílex ediciones, 2014b, p. 127-130. Elle explique également qu'avant Cuba, d'autres vicissitudes de l'Histoire l'avaient déjà intéressé et inquiété profondément : la crispation de la situation en Argentine (notamment depuis l'année 58), la violence à laquelle il assiste en Algérie, lors d'un bref passage par Oran en 1962, ou encore, la politique extérieure des États Unis et les dangers du capitalisme sont quelques-uns des aspects qui lui feront prendre conscience du fait que « atteindre individuellement le salut ce n'est pas s'en sortir, ou en tous les cas ça ne nous légitime pas en tant qu'êtres humains » (en lettre à Ana María Barranechea, le 19 avril 1964, *C/2*, 2000, p. 699). C'est d'ailleurs dans ce sens que l'auteur répond (à Mariano Aguirre lors d'un entretien publié dans le numéro 26 de *Reporter* le 17 novembre 1977, intitulé « Julio Cortázar en Madrid ») à propos de cette idée de prise de conscience : « Il y a beaucoup de moments : ma propre vie – le fait de vieillir –, la guerre d'Algérie, que j'ai vécue du côté de la France, et finalement le grand détonateur que fut la révolution cubaine. »

En définitive, plus qu'un changement radical, tournant ou transformation – conversion – révolutionnaire, l'évolution de Cortázar serait davantage le fruit d'un *processus de maturation*, ainsi que l'avait déjà expliqué, dans les années 1980, Jaime Alazraki, en s'appuyant sur les propos de l'auteur lui-même³⁰ :

Pour que son œuvre s'engage dans cette dimension historique, l'homme Julio Cortázar a dû tout d'abord se confronter à l'Histoire [...] le processus qui mène à ce voyage [à Cuba en 1963] est bien antérieur et embrasse en réalité toute son œuvre écrite. À commencer par cet article de jeunesse sur Rimbaud qui date de 1940 jusqu'à ses dernières nouvelles. Cortázar avait très clairement conscience que sa rencontre avec l'histoire latino-américaine s'était produite en 1963, mais que son œuvre tout entière l'avait poussé vers cette rencontre³¹.

Son engagement serait donc le fruit d'une rencontre entre une poétique révolutionnaire et une éthique qui marquera dès lors l'écriture de ses dernières nouvelles, où Cortázar réussira la conciliation entre les deux, esthétique et éthique, au moyen d'une nouvelle forme d'écriture « politique » sans précédent, en tout cas, dans la littérature argentine :

Ce faisant, il a enrichi sa création d'un feu nouveau, d'une intensité absente dans son œuvre précédente [...] Cortázar a dû trouver ces formes inédites dans sa propre expérience en tant qu'homme et en tant qu'écrivain [...] il a introduit le feu de l'histoire dans les jeux de l'imagination, fécondé les mouvements de la fantaisie avec la vision politique, permis que la réalité latinoaméricaine avec ses génocides et ses cauchemars, entre dans cet espace de la littérature que beaucoup continuaient à considérer comme aseptisée et désagréablement ahistorique. Ce faisant, il a finalement pu inventer, autrement dit, créer, une œuvre réellement originale, authentiquement argentine dans ce que l'Argentine a de réel, au-delà de ses flatteries européennes³².

Au moyen d'une analyse un peu plus sobre et, à notre sens, convaincante, Andrés Avellaneda inscrit également cette conciliation entre esthétique et éthique dans une tradition argentine où le « dire politique », à la manière d'un Roberto Arlt, ou du binôme Bioy/Borges, fonctionne depuis la recherche d'un paradigme non réaliste du rapport au réel :

30. Dans GONZÁLEZ BERMEJO Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelone, Edhsa, 1978, p. 70-71, Cortázar avait affirmé : « Sans Marelle, sans l'expérience que traduit *Marelle*, jamais je n'aurais fait ce pas qui m'a brusquement fait découvrir, par l'œil pénétrant et éclairant de la révolution cubaine, une Amérique latine, dont je me fichais complètement jusqu'alors, en tant que telle. »

31. ALAZRAKI Jaime, « Imaginación e historia en Julio Cortázar », in BURGOS Fernando (éd.), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, Madrid, Edu-6, 1987, p. 7.

32. *Ibidem*, p. 18-19.

Il est évident que pendant l'étape-clé de sa formation littéraire, Cortázar s'insère dans une pratique textuelle strictement argentine qui lui est contemporaine, dans une *patrie d'écriture* spécifique qu'il n'abandonnera jamais et qui encadre et glose autant le début que la fin de sa fiction [...] C'est dans ce contexte que l'on peut considérer la littérature de Cortázar comme « argentine » : parce qu'elle est *in/scrite* dans une pratique poétique argentine qui cherche à légitimer la parole politique de l'intérieur dans un traitement non-réaliste du réel; une pratique poétique qui travaille dans une zone à risque où la relation entre politique et littérature a alternativement été l'invitée silencieuse ou la folle du grenier, cette chose dont la présence est visible et inévitable, cette chose que l'on ne voit pas, que l'on ne mentionne pas mais qui est le noyau même de la question³³.

Pour la plupart de ces critiques, tant par le caractère révolutionnaire de son langage que par un humanisme employé à éveiller les consciences, l'œuvre et la pensée de Cortázar seraient en essence le produit d'un sujet évoluant mais égal à lui-même, manifestant, tant dans ses positions politiques que dans ses choix esthétiques, une continuité, une cohérence sans faille tout au long de sa trajectoire d'écrivain.

Nous avons, somme toute, deux tendances dans la critique cortazarienne s'étant occupé de son engagement politique : la position des *détracteurs* et celle des *partisans*. Si les premiers font montre d'une approche « normative », « préceptive », dans le sens où ils décident du « bon » et du « mauvais » d'une œuvre sur la base d'affirmations péremptoires, d'un style axiomatique et sentencieux, qui ne dépassent globalement pas le stade de l'*opinion* et du jugement de valeur ; les deuxièmes, certainement parce qu'elles se placent dans une position défensive, s'emploient avec acharnement à prouver *le contraire*, contournant le plus souvent la question de la création vue comme une recherche perpétuelle de chemins inédits, s'épanouissant le plus souvent *dans le mode interrogatif*.

De surcroît, rares sont les occasions où une lecture analytique des œuvres, y compris des essais politiques, est proposée pour étudier la nature de l'engagement politique de l'auteur – rarement aussi expliquée dans ses nuances, comme si pendant 20 ans, depuis la rencontre avec la révolution cubaine jusqu'aux années 1980 rien n'avait changé. Pour finir, l'étude systématique de l'articulation entre le politique (ses idées mais surtout l'articulation avec le(s) contexte(s) historique(s) et sociopolitiques) et sa poétique paraît aussi être, *grosso modo*, exclue de la réflexion. Ces carences, à notre sens, réduisent finalement cette approche défensive à une position qui en reste souvent au stade de *constat*, s'appuyant par ailleurs le plus souvent aussi, sur les propos de l'auteur lui-même.

33. Art. cité, p. 125.

Si les polémiques d'alors ont instauré les bases d'un discours critique, dans une certaine mesure, non dépassé, la publication de ses lettres dans les années 2000 (2000 pour la première édition et 2012 pour la deuxième augmentée), les efforts d'édition de la maison Alfaguara des textes restés inédits, notamment des *Papeles inesperados* (2010³⁴), les différents hommages lors des anniversaires de l'auteur et de ses créations en ce début du siècle, ont, d'une certaine façon, relancé l'intérêt critique pour l'auteur. Malgré ce renouveau, la tendance « biographique », à partir d'une lecture quasi paraphrasique des lettres, ou « historiciste », semblent s'imposer dans le panorama des nouvelles lectures qui contraignent trop souvent les lecteurs de l'œuvre de Cortázar à un positionnement stérile « pour ou contre ».

Le point de départ de notre ouvrage est donc la volonté d'aller au-delà du constat et de l'opinion pour mieux appréhender les enjeux et les formes de l'« engagement » cortazarien. Sans aucune prétention d'épuiser le sujet, nous espérons ainsi pouvoir contribuer au débat, avec la volonté d'ajouter notre pierre à l'édifice, cherchant, en dernière instance, à vérifier l'impact de cet engagement dans son œuvre. C'est à cet égard que nous allons étudier son parcours de *Cuba au Chili* pendant les années 1970, années de troubles, tant sur le plan personnel qu'historique. Un temps où Cortázar, après avoir pris une certaine distance vis-à-vis de la révolution cubaine, se concentre sur le soutien à la voie chilienne vers le socialisme et, après le coup d'État de 1973, dans la lutte contre la dictature pinochetiste ; temps aussi d'une rencontre amoureuse avec Ugné Karvelis qui aura une forte incidence dans sa vie, personnelle comme professionnelle. Ce sont des années, finalement, où l'écriture devient « un rêve lointain³⁵ », par manque de temps et peut-être aussi par manque de motivation.

Si dans le processus de l'engagement politique de Cortázar, la rencontre avec Cuba s'avère être centrale, un moment fondateur, comme c'est le cas pour tant d'autres – que ce soit dans le contexte latino-américain ou ailleurs, la révolution cubaine n'est pas le seul événement historique qui rendra possible la transformation qui fera de Cortázar un être historique³⁶. Parmi ces événements la critique tend à négliger son engagement auprès de la voie chilienne vers le socialisme,

34. Une sélection des textes de l'œuvre a été publié en France chez Gallimard en 2014 : *Pages inespérées* (édition de Aurora Bernárdez et Carles Álvarez Garriga et traduction de Sylvie Protin). Les citations provenant des textes de ce recueil seront référencées dans le texte par l'abréviation *PI*, suivie de la page.

35. Lettre à Ana María Hernández du 21 janvier 1975 (*C/4*, 2012, p. 488).

36. On entend par ce terme le sens que Paul Ricœur lui donne dans son herméneutique (tel que l'on peut, par exemple, lire dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000), c'est-à-dire, un être qui comprend la réalité selon un « mode historique », qui *fait* de l'histoire et est concerné par elle.

passant systématiquement de la prise de distance d'avec Cuba à son engagement pour le Nicaragua, hormis quelques allusions constatant ses différents positionnements au sujet du péronisme ou son implication dans la lutte contre les dictatures du Cône Sud³⁷. S'il semble impossible de dissocier le parcours politique cortazarien de l'expérience cubaine, à laquelle nous consacrerons le premier chapitre du livre, ce seront cependant les événements de mai 68 et son engagement avec le Chili qui nous permettront dans les chapitres suivants (chapitres II et III) d'aborder l'évolution de ses positionnements théoriques ainsi que de ses actions politiques.

L'analyse d'un corpus d'essais, conférences, entretiens, lettres et autres textes théoriques nous accompagnera, dans le chapitre IV, dans la définition d'une pensée « politique » dynamique qui déterminera foncièrement ses choix d'écriture du moment. Durant ces années, Cortázar se trouve confronté à des questionnements concernant le rôle de l'intellectuel latino-américain dans la révolution, ce qui implique une triple interrogation, sur la notion même d'intellectuel, celle de Latino-américain et finalement, sur celle d'engagement. Le contact avec la voie chilienne vers le socialisme représente une influence (et confluence) majeure dans l'évolution de sa pensée « politique » en tant qu'intellectuel et écrivain « engagé ». Les recherches qu'on a menées pour retracer cet itinéraire chilien ainsi que la lecture de ses textes nous permettront également de nuancer et de mieux définir les contours de ce terme d'engagement, devenu quelque peu opaque.

En effet, si Cortázar « découvre » à la fin des années 1960 sa condition de Latino-américain, avec tout ce que cela implique, et se sent peu à l'aise avec le terme d'intellectuel, c'est notamment vis-à-vis de l'idée d'engagement que Cortázar, comme tant d'intellectuels de l'époque, va réaliser une sorte de déplacement depuis une vision classique de l'intellectuel (hyperlucide, éduqué, visionnaire et pour qui l'écriture, éveilleuse de consciences, était une manière d'intervenir directement dans le réel), vers une vision plus « horizontale » ou plus en accord avec sa propre idée de la littérature. Afin de mieux appréhender les enjeux

37. L'évolution de Cortázar au sujet de son analyse du péronisme, entre les années 1940 et la fin de sa vie, peut s'expliquer en partie à la lumière de l'évolution que le mouvement péroniste souffrira lui-même. Dans le cas de Cortázar on trouve une position allant d'un antipéronisme que l'on peut qualifier d'« esthétique », ou même « de classe », venant d'un intellectuel – même si de famille relativement modeste – cultivé et aspirant à une vie plus riche culturellement parlant, un antipéronisme motivé également par la crainte de l'arrivée d'un populisme primaire incompréhensible pour lui – sûrement parce que regardé depuis sa « tour d'ivoire » – à un péronisme « de gauche », ou tout au moins en phase avec ses aspirations socialistes à plus de justice sociale, ayant l'éducation et la culture comme fondements de sa construction. Le Paris de mai 68 contribuera aussi sans doute et comme on le verra, à cette évolution.

de son engagement, il nous semble ainsi important de prendre en compte ce paramètre conceptuel et son rapport aux idées d'un certain milieu intellectuel français et européen, pour qui, sous l'égide des théories telles que « la mort de l'auteur » ou le « retour du refoulé », c'est-à-dire, le sujet, le rôle de l'écrivain serait plutôt d'interroger que de donner des réponses.

Cela nous semble d'autant plus pertinent que c'est – en même temps que la rencontre avec les idées d'artistes et d'intellectuels chiliens ou argentins – par une convergence de pensée entre les principes de sa propre poétique et les idées de cette nouvelle critique, qui commence à poser les bases d'un nouveau paradigme de l'« engagement » à partir de 1968, que l'on pourra mieux comprendre son acharnement à défendre son indépendance totale en tant qu'écrivain, d'une part, et une vision plus « horizontale » de l'engagement, de l'autre. Cortázar navigue ainsi entre ces deux approches, verticale/horizontale, en essayant de trouver sa place, davantage dans une dynamique de pensée que dans une pensée figée et définitivement élaborée.

À partir de 1978 l'auteur s'engagera dans le processus de révolution au Nicaragua, ayant acquis une certaine stature d'écrivain engagé, reconnu par ses pairs. Une nouvelle étape vitale aux côtés de Carol Dunlop lui permettra aussi d'évoluer plus sereinement³⁸, se libérant de certaines tensions et contraintes. C'est ainsi que la décennie 1968-1978 est à notre sens la période qui permet le mieux d'accéder à cette dynamique de pensée qui agit au cœur des transformations formelles de son œuvre, ce qui explique notre choix de périodisation.

Son approche de l'engagement, partagée avec des artistes et intellectuels, entre autres, chiliens, comme on aura le loisir de l'expliquer, aura une influence certaine dans sa façon d'appréhender l'écriture et d'aborder sa relation au langage, au « fantastique », à la littérature en général, pendant ces années de trouble. L'analyse d'une sélection de textes de fiction de la période, de leurs enjeux et de leur importance dans l'évolution de la poétique de l'auteur argentin seront, enfin, l'objet des

38. Concernant le Nicaragua, ce sera en effet notamment à partir de 1978 que Cortázar consacrera son temps et son esprit à cette révolution née dans la lignée de la révolution cubaine, à un moment donc où les difficultés de la période semblent se dissiper en faveur d'un renouvellement en grande mesure dû à sa rencontre avec Carol Dunlop. De cet amour, de cette nouvelle étape naîtra *Los autonautas de la cosmopista*, œuvre qui sera publiée chez Muchnik Editores en 1983, en plein deuil de la mort de Carol et peu avant la disparition de l'auteur lui-même en 1984 (CORTÁZAR Julio et DUNLOP Carole, *Les autonautes de la cosmoroute*, Paris, Gallimard, 1983, traduction de Laure Bataillon et Françoise Campos). Il s'agit également d'une période où Cortázar retrouvera le plaisir de l'écriture, même si la mort précoce de Carol Dunlop (1982) dotera ce bonheur retrouvé d'un certain air tragique.

derniers chapitres de notre étude. Les limites de la capacité du langage littéraire à *communiquer* un message ainsi que le rapport de la création à la « contingence », sont quelques-uns des questionnements qui occuperont alors le centre des préoccupations de l'auteur, tel qu'il l'exprimait lui-même dans l'entretien déjà cité avec Rosa Montero :

La difficulté se situe bien là, dans cette tentative que j'appelle convergence entre le discours politique et le discours littéraire, qui donne au mot discours la valeur de l'écriture. Cela est évidemment difficile parce que le discours politique est le langage destiné à la communication, c'est la prose dans son sens le plus prosaïque, tandis que la littérature c'est l'utilisation esthétique du langage. Rapprocher ces deux versants, tenter de les accorder, est un problème qui non seulement m'obsède moi, mais qui obsède de nombreux écrivains, surtout latino-américains.

D'une part, son parcours « idéologique », soit dit entre guillemets puisque, comme l'explique Saúl Sosnowski dans l'introduction à l'*Oeuvre critique* complète en espagnol³⁹, il adhère à un marxisme plutôt tendance « Groucho », est traversé de questionnements, de doutes et même de contradictions. D'autre part, sa poétique de l'écriture connaîtra également une évolution lorsqu'il incorporera à ses recherches langagières de nouvelles approches et notamment, un nouveau regard sur les possibilités de communication du langage littéraire. On pourrait résumer ces nouvelles préoccupations à des interrogations telles que : que peut l'art face au mal ? Qu'est-ce que le mal et comment l'aborder, comment en parler, comment parler de l'*indicible*? Dessinant par ces questionnements, à nouveau, des glissements ou des déplacements entre fantastique et politique, entre humour et perversion, entre compréhension de soi et compréhension de l'autre, qui font de sa création une recherche langagière aspirant à dépasser un traitement de la réalité purement conditionné par le « contenu ».

C'est à ces questionnements qu'on consacrera la dernière partie de notre travail. On divisera pour ce faire l'analyse en deux parties (chapitre v et vi), afin de mieux aborder les différentes formes d'écriture de l'auteur que l'on a tour à tour désignées comme écritures de l'urgence, du regard et de l'éloge de la trivialité. Ces parties incluent quatre façons d'aborder la création : d'un point de vue pragmatique (écrire pour l'autre), ontologique/herméneutique (écrire pour comprendre et *se comprendre*), esthétique (écrire *avec* les autres) et étique (écrire pour *bien vivre*, pour vivre heureux).

39. SOSNOWSKI Saúl, « Introducción », in YURKIEVICH Saúl et ANCHIERI Gladis (éd.), *Julio Cortázar, Obra crítica. Obras Completas, VI*, Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2006, p. 27. Les citations extraites des textes de ce volume seront référencées dans le texte avec l'abréviation *OC-Galaxia*, suivie de la page.

Les écritures de l'urgence nous mèneront vers une lecture d'œuvres narratives qui, comme *Livre de Manuel* (1973) ou *Fantomas contre les vampires des multinationales* (1975), furent écrites pour une raison plus d'ordre « pragmatique » qu'esthétique, même si on pourra nuancer nos propos puisqu'elles répondent également à une exploration personnelle en termes de recherche d'un langage « révolutionnaire », tel qu'on l'expliquera⁴⁰.

Les écritures du regard nous permettront d'interroger, d'une part, la manière qu'à Cortázar de dialoguer avec d'autres artistes ou d'autres expressions artistiques, notamment visuel(le)s, afin non seulement de leur rendre hommage, mais aussi de réaliser une sorte de dialogue formel qui, au-delà des interrogations posées dans le contenu des textes, lui permettront de mieux approfondir l'exploration de nouvelles façons d'écrire. On inclura dans cette partie *Prose de l'observatoire* (1972⁴¹), livre de textes poétiques et photographies faites par Cortázar lui-même et conçu, en tant qu'œuvre, comme un ensemble, et *Territorios* (1977⁴²). Les enjeux et implications esthétiques ne sont pas les mêmes, mais ces deux derniers textes partagent une même inquiétude à propos du *regard* et son rapport au réel et aux « mauux » du monde; notamment *Territorios*, écrit en parallèle à *Nous l'aimons tant, Glenda* (1980⁴³), où Cortázar réunit l'*homo ludens* et l'*homo faber* dans une même quête expressive.

D'autre part, on explorera l'écriture de l'« éloge de la trivialité » inscrit dans *Un certain Lucas* (1979⁴⁴), qui embrasse l'esprit de ce qu'il écrivit en 1969 : « je reste convaincu qu'avec le sérieux en guise de perruque on n'arrivera jamais trop loin et que le sourire reste la meilleure vitamine pour impulser les intelligences et les machettes » (« El creador y la formación del público »/Le créateur et la formation de son public, *PI*, 249).

L'étude des différentes écritures de Cortázar nous permettra finalement d'aborder *Nous l'aimons tant, Glenda* (chapitre vi), collection de nouvelles qu'il

-
40. Les deux ouvrages parurent en français respectivement en 1974 (*Livre de Manuel*, Gallimard, traduction de Laure Bataillon) et 1995 (*Fantomas contre les vampires des multinationales*, La différence, traduction d'Ugné Karvelis). On utilisera *Fantomas* pour l'abréviation du deuxième ouvrage.
41. 1988 chez Gallimard et traduction de Laure Bataillon pour la version française. Désormais, cité *PO* suivi de la page.
42. Inédit en français en tant qu'ouvrage, même si certains textes se trouvent dispersés dans des publications confidentielles, difficiles d'accès, comme certains catalogues d'art.
43. 1982 chez Gallimard, traduction de Laure Bataillon et Françoise Campos. Le recueil de nouvelles sera cité *QTG* suivi de la page.
44. 1982 chez Gallimard, traduction de Laure Bataillon.

initie autour de 1976 et publiera en 1980⁴⁵. Cette œuvre se révèle comme une sorte d'œuvre charnière qui met fin à la période choisie pour notre réflexion et représente une forme de synthèse – toujours momentanée – des recherches poétiques exprimées, aussi bien dans les œuvres mentionnées que dans les autres collections de nouvelles de la période (*Octaedre*, 1974 et *Façons de perdre*, 1977⁴⁶).

La production cortazarienne de l'époque aussi bien à la lumière de ses parcours politiques que de ses recherches esthétiques nous permettra enfin de mieux questionner la poétique de Cortázar, son évolution et les enchevêtements de quête(s) métaphysique(s) et rapports au réel que dessinent ses labyrinthes de papier.

En dépit d'une cohérence certaine entre les fondements métaphysiques, ontologiques et éthico-politiques inscrits dans l'œuvre de Cortázar, son évolution nous semble également indéniable et mérite toute notre attention. Nous allons donc interroger cette évolution de l'auteur vers de nouveaux questionnements, imposés par les circonstances ou propres, en essayant de dépasser des discours devenus, comme on l'a vu, des « acquis » critiques pour aborder l'œuvre de Cortázar, cherchant ainsi à dépasser une sorte de topographie figée qui nous dissuade d'une quelconque exploration. C'est donc une critique qui se veut « accueillante » que l'on propose, une critique qui se défend des jugements catégoriques pour mieux s'épanouir dans l'analyse et l'interrogation. Étudier, ainsi, les créations de cette période et leurs enjeux politico-poétiques à l'aune d'une approche connue sous le nom d'*intermédialité*, ou tout au moins, de ce que nous pouvons en appréhender et adapter pour les besoins de notre recherche⁴⁷. Nous voulons, en définitive,

45. En 1976 apparaît chez « Alianza editorial » (Madrid) une compilation de ses nouvelles ordonnées en quatre volumes selon une classification proposée par l'auteur lui-même en quatre sections : I. Rites, II. Jeux, III. Passages et IV. Là-bas et maintenant. Dans cette première édition on trouve déjà : « Clone », « Histoire avec des mygales », « Histoires que je me raconte » et « Texte sur un carnet » (v. II), « Anneaux de Möbius » (v. III) et « Graffiti » et « Coupures de presse » (v. IV). « Nous l'aimons tant Glenda », « Tango de retour » et « Orientation des chats » seront intégrées au volume « Rites » (v. I) dans les éditions postérieures.

46. Sont indiquées les dates de parution en espagnol (*Octaedro et Alguien que anda por ahí*). En français, *Octaedre* paraît en 1976, *Façons de perdre* en 1978, chez Gallimard, les deux traduites par Laure Bataillon.

47. Comme l'indique Rémy BESSON dans son article « Prolégomènes pour une définition de l'intermédiaire à l'époque contemporaine », 2014, p. 3, l'approche intermédiaire est une approche interdisciplinaire qui naît comme réaction à l'hyperspecialisation et à une tendance de segmentation entre disciplines notamment dans l'université occidentale. Le professeur Jurgen Ernst Müller est l'un des premiers théoriciens à avoir introduit le concept. En 2003, à l'université de Montréal, le professeur Éric Méchoulan fonde la revue *Intermédialités. Histoire et théories des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts*. Il s'agit d'une revue

proposer une lecture des créations de Cortázar sous le prisme des dynamiques qui les composent, selon l'idée que « ce sont ces ensembles instables de rapports de puissance qui forment le réseau d'intermédialités dans lequel pratiques littéraires et désirs d'écriture trouvent leurs valeurs et leurs sens⁴⁸ ».

Grâce à cette *approche méthodologique* nous aborderons notre étude de l'œuvre cortazarienne comme un ensemble dynamique, une sorte de *work in progress* où convergent son rapport au monde, son rapport à l'écriture et à la vie. Pour mieux proposer des pistes de lecture qui nous invitent à cerner les enjeux et les valeurs de ses créations pendant les années 1970, on cherchera à étudier les effets de sens du réseau complexe de relations qui les rendent possibles. On cherchera ainsi à comprendre l'interaction, dynamique donc, de cette œuvre avec les paradigmes et contextes esthétiques et socio-politiques, historiques et artistiques où elle évolue, non pas pour établir une quelconque relation cause-effet entre eux, mais plutôt pour mieux comprendre ce qui arrive *entre eux*, entre l'œuvre et son fonctionnement à l'intérieur de ces ordres, que ce soit pour s'y intégrer ou bien les renverser. C'est en se penchant sur le processus de transformation de Cortázar, personnel et public, donc doublement politique, que ses textes, aussi bien théoriques que fictionnels, pourront être lus dans toute la richesse de sens qui les *traversent*. Au moyen de notre « mise en relation des relations », nous chercherons, en définitive, à aller au-delà d'un sens entendu comme traduction ou illustration d'un contexte, pour mieux discerner les processus de la production de ce sens à l'intérieur de ses *constellations médiales*⁴⁹, à se situer dans l'entre-deux pour mieux cerner les traces de ce qui s'y inscrit. Nous situant *entre* politique et poétique, *entre* champ culturel et Histoire, *entre* biographie et écriture, *entre* pensée, désir et pratique de l'écriture, nous pourrons songer peut-être à mieux interroger les différents tâtonnements, résistances, créations, des combats que Julio Cortázar mena dans les années 1970 du siècle dernier.

pluridisciplinaire qui touche à la fois aux études médiatiques, cinématographiques et littéraires, à l'histoire de l'art, à l'anthropologie, à la sociologie ou encore à la philosophie. Elle est publiée aux Presses de l'université de Montréal. C'est d'ailleurs une approche encore en développement, qui se (re)définit en évoluant. Dans « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence » (*Médiamorphoses. L'identité des médias en question*, n° 16, 2006, p. 99-110), Jürgen Müller déclarait ainsi que « la notion d'inter-médialité renvoie à un processus, à un *work in progress* ». C'est depuis cette perspective que nous aborderons notre étude de l'œuvre cortazarienne comme un ensemble dynamique.

48. MÉCHOULAN Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 14.
49. DESPOIX Philippe, « Traverser dix ans d'intermédialités : *Introduction* », *Intermédialités*, n° 20, 2012.