



**HAL**  
open science

## Raymond Roussel, cronope discret de Julio Cortázar

Pénélope Laurent

► **To cite this version:**

Pénélope Laurent. Raymond Roussel, cronope discret de Julio Cortázar. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2021, 1104. hal-03449419

**HAL Id: hal-03449419**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03449419>**

Submitted on 25 Nov 2021

**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.

« Raymond Roussel, cronope discret de Julio Cortázar »

Pénélope Laurent

Sorbonne Université (CRIMIC)

Raymond Roussel, redécouvert et admiré au milieu du XX<sup>e</sup> siècle après sa mort en 1933 à Palerme, semble avoir agrégé des affinités autour de son œuvre et de sa figure littéraire telle une vaste toile d'araignée, dont l'un des fils serait l'œuvre de Julio Cortázar (1914-1984) et plus particulièrement *Marelle* (*Rayuela*, 1963). De grands auteurs, penseurs et courants aussi variés que Michel Leiris, Edmond Rostand, André Breton et les surréalistes, la pataphysique, Michel Foucault, Alain Robbe-Grillet et le Nouveau Roman, la psychanalyse ou l'Oulipo se sont passionnés pour son œuvre, pour des raisons non moins diverses qui tiennent, entre autres, à la force prodigieuse de son imaginaire, à ses complexes élaborations langagières souvent sous contrainte, à ses intrigantes machines et à ses inventions funèbres, au déploiement de descriptions mobiles inattendues. Le drôle et le joueur Cortázar trouve aussi sa place parmi eux, d'une façon plus esthétique et intuitive que véritablement critique.

Julio Cortázar semble découvrir le nom de Raymond Roussel à travers sa lecture d'*Opium* de Jean Cocteau, qu'il acquiert et lit en 1933<sup>1</sup>, alors qu'il n'a que 19 ans. En 1967, dans *Le Tour du jour en quatre-vingts mondes*, après avoir inventé de toutes pièces une rencontre entre Raymond Roussel et Marcel Duchamp à Buenos Aires, il évoque un intérêt commun pour l'œuvre de Raymond Roussel entre lui-même et Juan Esteban Fassio (1924-1980), Créateur-Fondateur de l'Institut des Hautes Études Pataphysiques de Buenos Aires et titulaire de la Chaire des travaux pratiques rousselliens. Cet intérêt remonte à l'époque précédant leur rencontre (datant de 1962), que Cortázar présente comme une coïncidence admirable : Fassio invente une machine rousselliano-duchampienne (machine à lire les *Nouvelles impressions d'Afrique*) au moment où lui-même écrit ce qui sera en 1960 son premier roman publié<sup>2</sup> — dont l'action se déroule sur un bateau qui n'est pas sans rappeler le *Lyncée* des *Impressions d'Afrique* —, *Les Gagnants* (*Los premios*), en s'inspirant du « procédé » roussellien qui combine polysémie et quasi homophonie.

L'amitié entre Cortázar (qui n'hésite pas à placer imaginairement Duchamp à bord du *Lyncée*) et son compatriote pataphysicien grandit tant et si bien que Fassio crée à son tour un RAYUEL-O-MATIC, une machine à lire *Marelle*, roman phare publié en 1963, pendant la rédaction duquel Cortázar dit avoir fréquenté assidument les œuvres de Duchamp et de Roussel. Et c'est cette même année, en 1963, que les éditions Pauvert lancent la réédition de l'œuvre de Roussel, et que Michel Foucault publie *Raymond Roussel*<sup>3</sup>. Il semblerait que pour l'écrivain

---

<sup>1</sup> L'exemplaire publié en 1931 (aux éditions Ulises, Madrid), annoté et daté de 1933, se trouve dans sa bibliothèque personnelle accessible en ligne grâce à la Fondation Juan March : <https://www.march.es/bibliotecas/repositorio-cortazar/buscador.aspx?b0=opio&l=1> (consulté le 18/06/2019). Il dit de ce livre qu'il s'agissait d'un fétiche, qu'il n'hésita pas à mettre dans ses valises lorsqu'il vint s'installer en France en 1951 (Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1986, p. 58).

<sup>2</sup> *Divertimento* et *El examen* ont été écrits avant *Les Gagnants* mais ont été publiés en 1986, de façon posthume.

<sup>3</sup> L'ouvrage de Michel Foucault, *Raymond Roussel*, dont l'acquisition par Cortázar semble dater de l'année de sa publication (il est signé de sa main et porte l'inscription « Paris, 63 »), est présent dans sa bibliothèque

argentin, les noms de Duchamp et de Roussel soient inextricablement mêlés et qu'il entrelace non sans humour ses propres fils dans cette toile<sup>4</sup>. Ces quelques fils et ces affinités intertextuels explicites étant posés, nous pouvons nous demander jusqu'à quel point l'excentrique Cortázar a trouvé en Roussel un amical, mais solitaire, *cronope*.

\*

Il paraît bien impossible de faire de qui que ce soit un continuateur de Roussel tant son œuvre semble fonder un point extrême de la littérature, où le langage est éprouvé en lui-même jusqu'à se donner comme une expérience totalement affranchie du référent. Le voyage de l'écriture ne se sert nullement des nombreux et lointains voyages de Roussel dans son étrange roulotte, c'est un voyage terriblement solitaire, l'expérience du langage qui nomme les choses en leur absence et nous embarque pour un naufrage, parfois littéral, assez loin du réel. Dès lors, il n'est pas si absurde de penser que la gloire à laquelle aspirait Roussel ne pouvait arriver qu'après sa mort, en son absence. Cortázar a sans doute été très sensible à cette distance qui s'impose à la lecture de Roussel, lui qui constelle *Marelle* de l'appellation « chiennes noires » pour désigner les mots (« *las perras negras* » faisant allusion aux *palabras*, mot féminin en espagnol) en connaisseur de Saussure qu'il était : la fameuse expression « le mot chien ne mord pas », pour illustrer l'idée de coupure sémiotique, est sans doute à l'origine de ces « chiennes » qui s'impriment en noir sur blanc. Cortázar veut revivifier le langage, « dés-écrire », stimulé qu'il est, à n'en pas douter, par ses lectures, et notamment celles de Roussel.

À cet égard, on serait tenté de se demander si, dans le chapitre 112 de *Marelle*, où le maître à penser Morelli (qui porte, partiellement du moins, le projet de Cortázar) explique qu'il veut changer les habitudes stylistiques<sup>5</sup>, Cortázar ne choisit pas le prénom de Ramón (l'équivalent de Raymond, en espagnol) en référence à Roussel, comme en réparation au grand écrivain qui fut raillé par ses contemporains qui considéraient qu'il écrivait mal. Il faut dire que Raymond Roussel figure explicitement dans la liste des remerciements de Morelli du chapitre 60 de *Marelle*, à la quatrième place sur vingt-quatre, ce qui semble lui conférer un rôle capital dans la formation de sa pensée et, par extension, dans la représentation que l'on se fait de celle de Cortázar.

La grande originalité de *Marelle*, c'est l'incitation à lire le roman d'une façon alternative à l'ordre linéaire du roman de type « rouleau chinois », à l'aide d'un « tableau de bord » ou « mode d'emploi » qui fait défiler un ordre nouveau de lecture des chapitres, une lecture dite

---

personnelle accessible en ligne grâce à la Fondation Juan March : <https://www.march.es/bibliotecas/repositorio-cortazar/ficha.aspx?p0=cortazar:732&l=1> (consulté le 18/06/2019).

<sup>4</sup> Julio Cortázar continuera effectivement de tisser le lien, ou plus exactement les ficelles, entre *Marelle* et l'œuvre de Duchamp dans *Ultimo Round*, en 1969, faisant mine de découvrir que le fameux chapitre 56, où son protagoniste, Horacio Oliveira, tend à son ami Traveler un piège fait de ficelles et de roulements à billes, dessine et répète la « toile d'araignée » que Duchamp a créée en 1942, *Sixteen Miles of String*, installation pour l'exposition *First Papers of Surrealism*, accompagnée d'une performance lors de laquelle des enfants jouaient, entre autres jeux, à la marelle.

<sup>5</sup> Julio Cortázar, *Marelle*, Paris, Gallimard, 1966, p. 495 : « Un personnage arrive en haut d'un escalier: "Raymond en entreprit la descente..." Je raye et j'écris : "Raymond se mit à descendre..." J'abandonne la lecture pour me demander une fois de plus les véritables raisons de ma répulsion pour le langage "littéraire". »

« combinatoire ». Cette originalité de Cortázar qui fait explicitement de *Marelle* une authentique œuvre ouverte<sup>6</sup>, a souvent été vue comme une modalité de la « lecture sautillante » de Macedonio Fernández<sup>7</sup>. Mais peu de critiques ont fait le lien entre ce dispositif et l'amusant « Avis » de *La doublure* : « Ce livre étant un roman, il doit se commencer à la première page et se finir à la dernière. L'AUTEUR ». Le précepte aristotélicien, placé en épigraphe d'un *poème* de 200 pages où la diégèse se réduit à peau de chagrin, est à la fois décalé et pertinent. Et Tiphaine Samoyault explique que, dans la première édition des *Impressions d'Afrique*, Raymond Roussel propose aux non-initiés à son œuvre de commencer par la deuxième moitié du livre, soucieux qu'ils ne soient pas perturbés par la non-linéarité de la trame<sup>8</sup>.

L'injonction roussellienne d'une lecture linéaire, présente dans *La doublure*, est à l'opposé de l'injonction cortazarienne présente dans *Rayuela* (qui propose deux ordres de lecture, comme *Impressions d'Afrique*). Engageant des conceptions du lecteur fort différentes, elles semblent toutefois émaner toutes les deux d'un sens de l'humour partagé. Cortázar et Roussel, par leur forme d'humour constant, semblent chercher une forme de lien au lecteur, mais un lien très différent : empreint d'affect et de complicité quasi enfantine, voire presque amoureuse, chez Cortázar ; très distancié, sceptique et comme souriant chez Roussel. S'il partage avec Roussel une réflexion sur le langage comme expérience et comme structure, Cortázar s'en distancie, à travers son personnage Horacio Oliveira, par la dimension vitale qu'il souhaite établir entre le langage et l'expérience sensible, que favorise le jeu des interprétations multiples du lecteur.

\*

Puisque le langage est à ce point au cœur de la démarche des deux écrivains, revenons sur ce qui fonde le symbolique. La linguistique, la sémiologie et la psychanalyse s'accordent à concevoir le langage comme structure, et l'accès au symbolique passe par la distanciation du langage au référent, par la coupure sémiotique. L'œuvre de Roussel a fait l'objet de nombreuses études qui voient dans son écriture une forme de surabondance de l'imaginaire, à partir de jeux de mots n'engageant pas ou peu d'affect, en réponse à une défaillance de la connexion entre le réel et l'imaginaire. À la coupure sémiotique du langage, qui tient celui-ci à distance du réel, s'ajoute une forme de distanciation entre le référent interne et le référent pragmatique du lecteur, par diverses modalités (peu de monologues, quasi absence de psychologie des personnages, trame narrative réduite au minimum). Le rapport au lecteur est distancié, mais l'humour est une des constantes qui maintient ce lien particulier. Dans *Marelle*, le problème du rapport au langage est, dans d'autres termes, fortement discuté au sein du Club du Serpent (qui peut rappeler le Club des Incomparables des *Impressions d'Afrique*) et il est incarné par le personnage d'Horacio Oliveira, sous une forme presque pathologique. Contrairement aux personnages rousselliens, Horacio se définit essentiellement par son désir. Il affirme vouloir rompre la distance d'avec les « chiennes noires », les mots,

---

<sup>6</sup> Umberto Eco publie en Italie son *Opera aperta* en 1962.

<sup>7</sup> L'auteur de *Roman du Musée de l'Éternelle*, roman sans début ni fin mais comportant 56 prologues et 3 épilogues, demande à son lecteur de lui rendre des comptes sur sa lecture et de terminer le roman lui-même tout en l'autorisant à sauter les passages de son choix.

<sup>8</sup> Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, présentation par Tiphaine Samoyault, Paris, Flammarion, 2005, p. 16.

c'est-à-dire qu'il souffre de la coupure sémiotique et son désir est celui de la fusion, désir métaphysique par excellence. Il aimerait parvenir à l'au-delà de la représentation, dans ce qu'il appelle (entre autres choses) le « kibboutz du désir ». Toute la théorie de la lecture développée par son maître, Morelli, en appelle à la complicité du lecteur et à son rôle herméneutique. Le désir métaphysique est doublé, au niveau de la réception, d'un désir de lien complice voire de fusion quasi amoureuse avec le lecteur (en atteste le *glíglíco*, invention langagière des amoureux faite de suggestion et tenant plus du jeu que du langage). Le désir de fusion du personnage le plonge momentanément dans une crise paranoïaque à la fin du chapitre 56 où Horacio croit voir en Traveler son *doppelgänger*, crise qui se résout par une découverte de l'altérité, avec Traveler et Talita, mais aussi, peut-être, par une tentative de suicide. Nous voyons à quel point le rapport au langage, vécu, désiré et fantasmé, est différent dans ces deux œuvres littéraires et combien elles se distinguent dans leur rapport de réception au lecteur. Mais elles sont toutes les deux, chacune à sa manière, hantées par la question du langage.

Roussel et Cortázar, malades du langage ? Ou malades dans le langage ? Il conviendrait de distinguer en réalité Horacio Oliveira de Julio Cortázar de ce point de vue. L'écrivain Raymond Roussel et le personnage de fiction Horacio Oliveira peuvent apparaître comme deux configurations pour qui le langage est une coquille pleine, trop pleine, pleine de mort et sans affect : Roussel emploie, dans « certains de [ses] livres », le fameux « procédé » qui remplit le vide par du narratif (du billard au pillard, il y a bien plus qu'un pas, et pourtant seul l'assourdissement distingue les deux phonèmes occlusifs bi-labiaux), tandis qu'Horacio rêve de rendre vivant le « cimetière », autre nom du dictionnaire, à travers des jeux de langage, voire de détruire le langage connu au profit du jeu lui-même (le *glíglíco*). Ce qu'ils postulent c'est que le langage est une expérience et non pas une simple représentation du réel. De ce point de vue, Cortázar inscrit ses pas dans ceux de Roussel, avec lequel il partage un goût immodéré pour la musique. Comme l'écrit entre parenthèses Morelli, « il n'y a pas de message, seulement un messenger et c'est cela le message ». Le langage littéraire, à l'instar du langage musical, est une réalité qui, si elle prétend parfois représenter mimétiquement le réel, n'en est pas moins une réalité, qui s'ajoute à d'autres réalités dans le réel.

Le décrochement du réalisme mimétique semblerait ainsi hautement inévitable et, pourtant, c'est à partir de lui que Roussel et Cortázar construisent leur édifice, chacun à sa façon : en racontant des histoires dans des histoires pour « expliquer » des inventions longuement décrites dans *Locus Solus* par exemple, ou en écrivant un roman expérimental (*Marelle*) bien plus ancré dans deux réalités géographiques que ceux du Nouveau Roman (Paris et Buenos Aires dans *Marelle*). Mais si c'est souvent à partir du réalisme qu'ils écrivent, c'est aussi pour mieux lézarder l'édifice dans sa prétention à représenter avec vraisemblance le réel. Le langage ne parle jamais que de lui-même, comme Michel Foucault l'a magistralement démontré chez Roussel. On pourrait rapprocher cette vision d'un langage trop plein comme envers d'un réel vide (un seul signifiant pour combien de signifiés ?), de la vision du langage narratif du grand roman de Cortázar (chaque personnage n'est-il pas le *doppelgänger* de l'autre dans une duplication intérieure et auto-générative ?). Et ce qui rapproche Oliveira de Roussel c'est le vide affectif du langage bien qu'ils n'y accordent pas la même valeur : lire

Roussel est une expérience de langage où l'affect, la dimension psychologique, les sentiments, ne sont pas engagés, à l'instar du projet de Morelli de se défaire de la psychologie, ce à quoi n'aboutit pas véritablement *Rayuela*.

Et c'est à cet égard que le personnage d'Oliveira se différencie de Roussel — car s'il n'est pas sentimental, en revanche Oliveira est plein de désir et d'affect. Il déplore cette expérience du manque dans le langage et il souhaite parvenir à un au-delà du langage et de la représentation, avoir accès à une surréalité, libérée et extatique, à la jonction du poétique et du sacré. Le jeu du symbolique n'est pas l'horizon indépassable d'Horacio Oliveira. Il a lu les surréalistes, qui l'ont déçu, mais il continue d'espérer ce que Breton projetait sur Roussel, l'accès à une altérité radicale, une hétérologie conçue paradoxalement comme possibilité de liaison, le symbole non plus dans sa seule dimension sémiotique mais aussi dans sa dimension révélatrice. Il rêve d'un vécu et de sa signification qui lui serait simultanée, une signification vécue en synchronie, là où Roussel semble refouler dans son œuvre littéraire le vécu au profit d'une signification quasi autarcique. Mais le chant des muses semble conduire Oliveira vers une crise paranoïaque, prenant la forme d'un sentiment de persécution, sorte de délire de représentation qui tourne à vide, et qui confine au suicide. Le problème d'Oliveira, c'est qu'il n'écrit pas, ou peu et mal ; il semble appliquer à sa vie, et malgré lui, ce que Roussel appliquait à sa littérature, une grammaire du vide où chaque mot renvoie au système entier. Cortázar joue avec sa marionnette Oliveira, lui appliquant la méthode du « vivre absurdement pour sortir de l'absurde » car Oliveira n'est jamais qu'un être de papier, c'est-à-dire, finalement, du langage à la recherche d'un vécu langagier. Mais, à la différence de Roussel, la radicalité du personnage d'Oliveira ne trouve pas d'issue dans une expression esthétique lui permettant de vivre son désir métaphysique.

\*

Les œuvres de Roussel et de Cortázar, remplies elles-mêmes de symboles et construites par un langage conscient de sa nature, sont comme les deux pièces du symbole, qui, dans son sens étymologique, permettent une forme de reconnaissance par leurs caractéristiques inversées mais complémentaires. La fameuse photographie d'Anne de Brunhoff (1975), où Cortázar semble chercher à soulever le couvercle de la tombe de Raymond Roussel, donne l'impression que le « mystère Roussel » pourrait être dévoilé au « cimetière » (qui est l'autre mot du « dictionnaire » chez Cortázar) par l'écrivain argentin, hanté par cette distance qu'il semble vouloir rompre, tel Horacio. Au chapitre 78 de *Marelle*, Horacio, tiraillé entre un désir de distance et de fusion avec ses amis Talita et Traveler, explique que les liens d'amitié se resserrent comme jamais lors des veillées funèbres, mais c'est au moment où l'on soude le couvercle au cercueil que les liens se distendent : fermer la boîte, c'est se condamner à la solitude et à la mort. Or à l'instar de ces parenthèses emboîtées de *Nouvelles impressions d'Afrique* contenant un sens fort mystérieux, Raymond Roussel, dans *Locus solus* — tout à la fois livre et lieu excentrique de solitude — construit des emboîtements d'histoires, que le lecteur tente d'ouvrir à la façon d'une tombe ou d'un cercueil pour y trouver une énigme insoluble. Nous sommes, comme les amis de la veillée funèbre, tentés de fermer la boîte à énigmes du langage puis de rouvrir ces livres, hapax qui n'en finissent pas de nous émerveiller, pris que nous sommes dans la toile secrètement fraternelle de leurs affinités.