



Revue
de littérature comparée

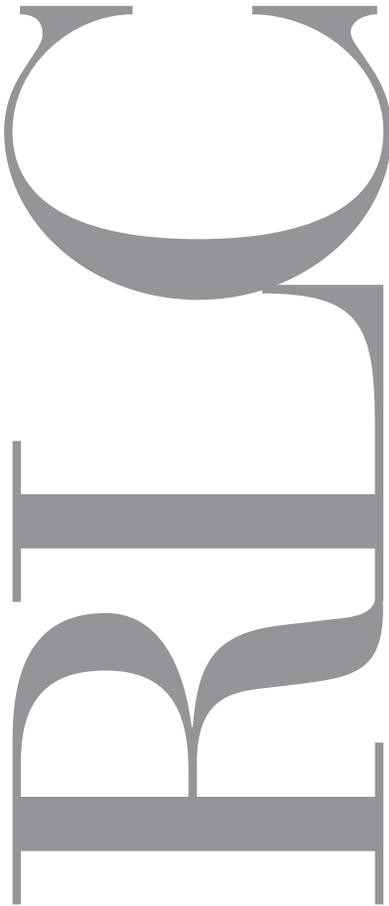
AVRIL - JUIN 2011

DIDIER ÉRUDITION

338

AVRIL - JUIN 2011

Quatre-vingt-cinquième année



Directeurs : P. Brunel et D.-H. Pageaux

Directeurs (1921 à 1999) : F. Baldensperger,
P. Hazard, J.-M. Carré, M. Bataillon, J. Voisine,
P. Brunel

Sommaire

Articles

- Nathalie Aubert •
Proust et Bergson : La mémoire du corps 133
- Aurore Peyroles •
Écrire pour convaincre : U.S.A. de Dos Passos, *Les Communistes* d'Aragon 151
- Ioana Gruia •
La ville intérieure chez Julio Cortázar et Hélène Cixous (réflexions sur *Rayuela*, *Ex-Cities* et *L'Amour même dans la boîte aux lettres*) 169
- Cécile Gauthier •
Changer de langue pour échapper à la langue ? L'« identité linguistique » en question 183
- Yves Clavaron •
Chroniques animales et problématiques postcoloniales 197

Notes et documents

- Ana Clara Santos •
Sur la réception du théâtre d'Eugène Ionesco au Portugal 213

Comptes rendus 225

Hélène CASANOVA-ROBIN (dir.), *Ovide, figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges* (M.-P. Harder) • Brenda DUNN-LARDEAU, *Le Voyage imaginaire dans le temps : du récit médiéval au roman postmoderne* (L. Liebart) • Véronique LOCHERT, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles* (C. Thouret) • Ariane BAYLE, *Romans à l'encan. De l'art du boniment dans la littérature au XVI^e siècle* (A. Teulade) • *Comprendre Góngora. Anthologie bilingue*. Présentée et traduite par Robert Jammes (A. Teulade) • Paolo TORTONESE (dir.), *Le Platonisme romantique* (Cl. Placial) • Ralph HÄFNER (dir.), *Heinrich Heine und die Kunstkritik seiner Zeit* (A. Montandon) • Angus WRENN, *Henry James and the Second Empire* (M.-F. Hamard) • Éléonore REVERZY et Guy DUCREY (dir.), *L'Europe en automobile : Octave Mirbeau écrivain voyageur* (L. Liebart) • Robert SMADJA, *De la littérature à la philosophie du sujet. Baudelaire, Henri Michaux, Thomas Mann, Faulkner* (A. Tomiche) • Wulf KIRSTEN, « *Beständig ist das leicht Verletzliche* ». *Gedichte in deutscher Sprache von Nietzsche bis Celan* (S. Michaud) •

Fabienne RIHARD-DIAMOND, *Poésie et immanence. Étude comparée de l'œuvre de Jean Follain et Elizabeth Bishop* (C. Placial) • Béatrice BIJON et Yves CLAVARON (dir.), *La Production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales* (C. Vettorato) • Hubert ROLAND et Stéphanie VANASTEN (dir.), *Les Nouvelles Voies du comparatisme* (A. Dehoux).

Résumés	253
Abstracts	255

La ville intérieure chez Julio Cortázar et Hélène Cixous (réflexions sur *Rayuela*, *Ex-Cities* et *L'Amour même* dans la boîte aux lettres)

Cet article tente de formaliser la ville intérieure comme un élément fondamental partagé par Julio Cortázar et Hélène Cixous. Les œuvres choisies pour illustrer la présence de ce noyau de signification et les relations entre les écrivains à cet égard sont *Rayuela* (1963) de Cortázar¹ et *L'Amour même dans la boîte aux lettres* (2005)² et *Ex-Cities* (2006)³ de Cixous. Dans *Rayuela* et *L'Amour même dans la boîte aux lettres* l'écriture de la ville se trouve intimement liée à l'écriture de l'amour et Paris y apparaît comme un personnage. Des réflexions supplémentaires portant sur *Ex-Cities* permettront de compléter l'analyse comparée de *Rayuela* et de *L'Amour même dans la boîte aux lettres*, en établissant une série d'éléments : la ville comme promesse ; la ville toujours double ; les articulations ici/là, loin/près, dedans/dehors, articulations qui n'impliquent jamais une opposition, mais une simultanéité ; la réinvention de la ville par les personnages ; la liaison entre les passages, les traversées et l'écriture de l'amour ; la ville vue à la fois comme scène, géographie affective et paysage intérieur.

Il convient au préalable de souligner la relation personnelle entre les deux écrivains. Entre Julio Cortázar et Hélène Cixous a existé une étroite amitié jusqu'à la mort du romancier argentin en 1984. Dans les années 1960-1970 Cixous noue amitié non seulement avec Cortázar mais aussi avec d'autres grands écrivains du « boom » latino-américain comme Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa ou Carlos Fuentes, qui passent de longs séjours à Paris. Tous, affirme Hélène Cixous, se sentaient très proches de

1. Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963. Le roman sera cité dans l'édition de Julio Ortega et Saúl Yurkievich, Madrid, Archivos, 1991.
2. Hélène Cixous, *L'amour même dans la boîte aux lettres*, Paris, Galilée, 2005.
3. Hélène Cixous, *Ex-Cities* ; Aaron Levy et Jean-Michel Rabaté (éd.) ; Avant-propos Eric Prenowitz, Philadelphie, Slought Books, 2006.

Paris, dont « ils faisaient [leur] Amérique Latine idéale. [...] Ils avaient leur merveilleux ici »⁴.

Autant pour Cortázar que pour Cixous la ville revêt une importance énorme. Elle est en même temps une constante vitale et littéraire. Graciela Montaldo⁵, par exemple, souligne dans le cas de Cortázar la fascination pour les représentations urbaines et le rôle décisif de Paris à cet égard. On peut rappeler, avant d'entrer dans l'analyse de *Rayuela*, la Ville de 62, *maquette à monter*, livre dérivé du chapitre 62 de *Rayuela*. Dans des contes comme « L'autre ciel » la ville n'est jamais un simple décor mais un personnage participant activement à la révélation du fantastique dans la réalité quotidienne. À travers ses passages, ses galeries, la ville se configure comme un labyrinthe magique, dont la traversée implique l'incorporation du merveilleux à la vie.

Pour Hélène Cixous, selon Eric Prenowitz, la ville est à la fois un thème littéraire et un personnage : « *Cities appear frequently in Cixous' texts, and yet the figure of the city, which is both a theme and a character in her works, inevitably plays an ambivalent role.* »⁶ Mireille Calle-Gruber a également souligné la géographie intérieure et la double dimension des villes dans l'œuvre d'Hélène Cixous : « *Hers is an interior geography composed of cities, which are at the same time localizable and belonging to a cartography of imaginary grounds.* »⁷ Les villes sont ainsi des villes intérieures, des espaces qui procurent des traversées et des passages. Traversées et passages pas seulement d'un lieu à un autre, mais aussi d'un état d'âme à un autre, disons d'un « moi » à un autre.

On sait que les traversées et les passages représentent des noyaux fondamentaux autant pour Cortázar que pour Cixous, comme en témoignent *Rayuela* et *L'Amour même dans la boîte aux lettres*. Horacio Oliveira traverse Paris pour rencontrer la Sibylle. Son trajet est indissociable de son histoire d'amour et de son histoire personnelle, de ses transformations comme sujet, comme « moi ». La Sibylle fait l'expérience de métamorphoses semblables lors de ses promenades à travers Paris, pendant qu'elle cherche « un bout de tissu rouge »⁸ ou des feuilles sèches. Dans *L'Amour même dans la boîte aux lettres*, la narratrice est bouleversée par les mots de son bien-aimé en traversant l'avenue de Choisy, qui devient dès lors une scène et un paysage intérieur témoin de sa transformation. Dans les deux livres la ville fonctionne donc comme facteur capable de transformer les personnages, comme personnage elle-même.

4. Extrait d'une conversation privée avec Hélène Cixous (18 mai 2009).

5. « Contextos de producción », Julio Cortázar, *Rayuela*, Julio Ortega et Saúl Yurkievich (éd.), Madrid, Archivos, 1991, p. 584.

6. Eric Prenowitz, « A Biographicospolitical Note », dans Hélène Cixous, *Ex-Cities*, op. cit., p. 23.

7. Mireille Calle-Gruber, « Hélène Cixous's Imaginary Cities », *New Literary History*, n° 37, 2006, p. 135.

8. Julio Cortázar, *Marelle*, trad. Laure Guille-Bataillon et Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1966, p. 17. Je cite toujours cette traduction.

Il convient tout d'abord d'insister sur l'importance de Paris dans l'imaginaire affectif et littéraire de Cortázar, qui s'installa à Paris en 1951. L'écrivain affirmait que pour lui Paris fut un peu son chemin de Damas, sa grande secousse existentielle⁹. Il racontait aussi¹⁰ que, dans les années suivant son installation à Paris, il passait son temps immergé dans l'exploration de la ville, essayant d'atteindre ce que la ville lui refusait et de connaître profondément ce que la ville lui offrait. « Paris et moi nous avons une relation d'amour »¹¹, déclarait-il à Evelyn Picon Garfield¹².

Dans *Rayuela* Paris est la scène de la singulière histoire d'amour entre Horacio Oliveira et Maga. Chaque endroit évoqué joue un rôle dans cette histoire, qui est aussi une histoire de passages. Cortázar affirmait être fasciné par tous les passages : les ponts, les tramways¹³, auxquels on peut ajouter aussi les galeries ou le métro. Le processus fondamental est celui de la traversée (c'est sur un pont, sur le pont des Arts, qu'Horacio attend en vain l'apparition de Maga, dans le chapitre 1¹⁴ de *Rayuela*) :

*¿ Encontraría a la Maga ? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da a la rue 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. [...] Pero ella no estaba ahora en el puente. [...] De todas maneras subí hasta el puente y la Maga no estaba.*¹⁵

Allais-je rencontrer la Sibylle ? Il m'avait tant de fois suffi de déboucher sous la voûte qui donne quai Conti en venant de la rue de Seine pour voir, dès que la lumière cendre olive au-dessus du fleuve me permettait de distinguer les formes, sa mince silhouette s'inscrire sur le Pont des Arts, parfois allant et venant, parfois arrêtée contre la rampe de fer, penchée au-dessus de l'eau. [...]

Mais elle ne serait pas sur le pont à présent. [...] De toute façon, je montais jusqu'au pont, et la Sibylle n'y était pas.¹⁶

L'opposition entre un passé marqué par la présence de Maga et un présent configuré par son absence est articulée à travers le pont. Le Pont des Arts devient ainsi une scène et un paysage intérieur car l'évocation de la Sibylle

9. Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelone, Edhasa, 1978, p. 12.

10. Miguel Herráez, *Dos ciudades en Julio Cortázar*, Barcelone, Ronsel, 2006, p. 212.

11. Ma traduction.

12. Evelyn Picon Garfield, *Cortázar por Cortázar*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1978, p. 32.

13. Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, op. cit., p. 12.

14. À savoir le premier chapitre du livre dans la seconde lecture proposée par Cortázar dans le tableau de direction. Dans la première lecture on commence par le chapitre 73.

15. Julio Cortázar, *Rayuela*, Julio Ortega et Saúl Yurkiévich (éd.), Madrid, Archivos, 1991, p. 11.

16. *Marelle*, p. 11.

et le souvenir de sa présence et de son absence sont inséparables, dès le début du livre, de certains endroits de la ville. En reconstruisant l'image de la Sibylle, Horacio reconstruit aussi une ville intérieure, une ville qui était la scène de leur amour et qui « à présent » continue à exister dans sa mémoire intimement liée à son histoire avec la Sibylle. Le Pont des Arts signifie à la fois la scène d'un amour perdu, la présence de la Sibylle, son absence et un espace intérieur car Horacio le voit avec les yeux du souvenir. Compte tenu de l'importance des passages pour Cortázar, le pont acquiert une signification considérable : il est le passage entre la présence et l'absence de la Sibylle, entre le souvenir et le présent. Le pont constitue donc un véritable espace germinatif de toutes sortes de passages spatiaux qui impliquent des passages temporels et qui déterminent également les transformations des personnages. Ces passages sont très visibles dans l'architecture du roman, structurée par les articulations ici/là, loin/proche, Paris/Buenos Aires, les deux premières étant des articulations fondamentales aussi dans l'œuvre d'Hélène Cixous. Néanmoins, il faut souligner à cet égard qu'il ne s'agit ni dans le cas de Cortázar, ni dans celui de Cixous, d'oppositions, mais d'articulations mobiles, fluides. C'est en ce sens qu'il faut lire dans *Rayuela* : « *En París todo le era Buenos Aires y viceversa; en lo más ahincado del amor padecía y acataba la pérdida y el olvido.* »¹⁷ (« À Paris, tout lui était Buenos Aires et vice versa. Au plus sûr de l'amour, il souffrait et pressentait la rupture et l'oubli. »¹⁸). Chaque ville rappelle une autre ville, chaque ville vit à l'intérieur des personnages.

La même dimension multiple de la ville dans l'œuvre d'Hélène Cixous est soulignée par Mireille Calle-Gruber : « *Magnetization, polarity, separation, ubiquity: the city for Hélène Cixous is always more than one, and always cardinal, stretched between the four points of the compass. And it is always stratified; there is always one under the other, more ancient, more buried, more ruin.* »¹⁹

« Une ville en est une autre [...] une langue parle toujours plus d'une langue »²⁰, écrit Hélène Cixous dans *Ex-Cities*. Et, dans le même livre, elle ajoute : « chaque ville porte en elle le visage d'une autre ville, chaque ville est hantée par une autre ville »²¹. À Buenos Aires Horacio imagine Paris et en se promenant dans Paris il évoque Buenos Aires. Paris et Buenos Aires, scènes de sa vie, se superposent et se mélangent, sont des villes intérieures. Horacio invente ses villes à lui, ses « villes promises », pour le dire avec les mots d'Hélène Cixous²². Dans cette invention intervient une autre dimension d'Oliveira : il est, on le sait dès le début du roman, toujours à la recherche de quelque chose dont il ignore ce que c'est : « *buscar era mi signo* »²³

17. *Rayuela*, p. 23.

18. *Marelle*, p. 26.

19. Mireille Calle-Gruber, 2006, p. 135.

20. Hélène Cixous, *Ex-Cities*, op. cit., p. 91.

21. *Ibid.*, p. 131.

22. *Ibid.*, p. 92.

23. *Rayuela*, p. 14.

[« chercher était mon signe »²⁴]. Il est à la recherche d'une promesse, d'une rencontre et d'une « clef », et cette recherche obsessionnelle ressemble, selon Grogorovius, à la folie :

*Adivina que en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave; la busca como un loco. Fíjese que digo como un loco. Es decir que en realidad no tiene conciencia de que busca la llave, ni de que la llave existe.*²⁵

Il pressent qu'en un certain lieu de Paris, en un certain jour, une certaine mort ou une certaine rencontre, il y a une clef et il la cherche comme un fou. Remarquez que je dis comme un fou. C'est-à-dire qu'en réalité il n'a pas conscience de chercher une clef ni que cette clef existe.²⁶

La clef représente aussi pour Hélène Cixous un élément de réflexion, comme on le lit dans « Ce qui a l'air de quoi » : « Les Keys sont toujours à donner à perdre à réclamer, en vain »²⁷. La clef demeure une promesse ; on sait que Horacio n'en trouve aucune. La clef en tout cas ouvrirait la porte d'une scène et d'une ville intérieure, car ce qu'Horacio cherche dans la ville le transformerait comme sujet. On se rappelle à cet égard T. S. Eliot dans *The Waste Land* : « *We think of the key, each in his prison/ Thinking of the key, each confirms a prison* ». Les clés sont de vraies signatures dans *Rayuela*, tant dans un sens métaphorique que dans le sens d'objets réels. La clef est une « figure » : « *Una llave, figura inefable. Una llave.* »²⁸ [« Une clef, figure ineffable. Une clef. »²⁹] La « figure » est un noyau central pour Cortázar, qui déclarait³⁰ que depuis son enfance il pensait que ce que les gens appelaient des coïncidences étaient en réalité des « figures »³¹, des systèmes de lois différentes du système des lois acceptées, mais des lois qui avaient aussi un fonctionnement très rigoureux. Ces systèmes différents articulent pour Cortázar les « figures », une réalité autre. C'est pour cela aussi que l'élément fantastique est fondamental chez Cortázar et qu'il s'agit toujours d'un fantastique mélangé au quotidien³². La clef, comme la ville, est une figure.

24. *Marelle*, p. 16.

25. *Rayuela*, p. 116-117.

26. *Marelle*, p. 144.

27. *L'événement comme écriture. Cixous et Derrida se lisant*, Marta Segarra (dir.), Paris, Campagne Première, 2007, p. 11.

28. *Rayuela*, p. 462.

29. *Marelle*, p. 585.

30. Julio Cortázar, Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004, p. 146-147.

31. *Ibid.*

32. Voir Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, op. cit., p. 45. L'incorporation du fantastique au quotidien est d'ailleurs constante chez les auteurs du « réalisme magique » ou « réalisme merveilleux » [voir aussi, pour le débat sur les différences entre « réalisme magique » et « réalisme merveilleux », Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005] et, en général, dans la littérature fantastique contemporaine. Voir à ce sujet Milagros Ezquerro, « El traje arrugado », *Aspects du récit fantastique*

Il s'agit de figures étroitement liées. Quand Oliveira donne à Étienne la clef de la maison de Morelli, il le fait en suivant une espèce de rituel dans lequel la ville joue un rôle important : « *Oliveira sacó la llave, la hizo girar bajo un rayo de sol, se la entregó como si rindiera una ciudad.* »³³ (« Oliveira sortit la clef de sa poche, la fit tourner sous un rayon de soleil et la remit à Étienne comme s'il lui livrait une ville. »³⁴). L'élément implicite ici est la porte. La clef ouvre une porte : la porte de la maison ou la porte d'une ville. Mais où se trouve-t-elle, la porte ? Une hypothèse peut être que la porte est en fait la marelle qui mène au ciel, au « *kibbutz del deseo* »³⁵ (« kibboutz du désir »)³⁶, au centre, au point enfin de l'épiphanie, de la promesse. Paris est donc une promesse, « *una enorme metáfora* »³⁷ (« une énorme métaphore »)³⁸. La ville dans *Rayuela* représente une marelle, un mandala : « *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.* »³⁹ (« Paris est un centre, tu entends, un mandala qu'il faut parcourir sans dialectique, un labyrinthe où les formules pragmatiques ne servent qu'à mieux se perdre. »⁴⁰).

« Qu'est-ce qui fait ville ? La promesse. Que promet la promesse ? La menace, le paradis, la ruine, la perte, la retrouvaille, le salut, la destruction, la fin de l'errance [...] », écrit Hélène Cixous⁴¹ dans *Ex-Cities*. Pour elle, une ville cache et dévoile toujours une autre ville, de la même façon que dans *Rayuela* Paris et Buenos Aires se superposent :

Toutes mes villes ont leurs doubles mythiques, leurs modèles et mes racines.

[...] une ville n'est une cité que si elle porte en ses flancs ceints de remparts les traces d'une autre ville, son ancêtre, son modèle archaïque. Une ville digne de chant site *cite* toujours une autre ville.⁴²

Avec la « citation » on est sur le terrain de la littérature, on est entré par la porte de la littérature. Dans ce sens l'équivalence antérieure entre la clef de la maison de Morelli — écrivain admiré par tous les membres du Club et d'une certaine manière alter-ego de Cortázar — et la clef de la ville est symptomatique. Horacio cherche en permanence une clef, une porte d'entrée dans l'épiphanie, le kibboutz du désir. Au fond, il est à la recherche de lui-même, quoiqu'il faille ajouter immédiatement que cette recherche est

rioplatense [Silvina Ocampo, Julio Cortázar], textes réunis et présentés par Milagros Ezquerro, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 99.

33. *Rayuela*, p. 462.

34. *Marelle*, p. 585.

35. *Rayuela*, p. 170.

36. *Marelle*, p. 215.

37. *Rayuela*, p. 116.

38. *Marelle*, p. 143.

39. *Rayuela*, p. 351.

40. *Marelle*, p. 443.

41. *Ex Cities*, op. cit., p. 96.

42. *Ibid.*, p. 96-97.

tissée d'ironie et d'auto-ironie. La ville représente pour lui la scène de sa recherche ; il est, comme Cortázar, fasciné par Paris et par les passages que cette ville lui offre.

Mais Oliveira découvre à Paris quelque chose qu'il savait déjà à Buenos Aires : que la ville est à la fois près et loin de lui. Il sent pouvoir tendre la main et toucher « *el ovillo París, su materia infinita arrollándose a sí misma, el magma del aire y de lo que se dibujaba en la ventana, nubes y buhardillas* »⁴³ (« la pelote Paris, sa matière infinie s'enroulant sur elle-même, le magma de l'air, des nuages et des mansardes dessinées dans la fenêtre »⁴⁴). Néanmoins, comme la Sibylle le dit à Gregorovius, « *París es un gran amor a ciegas, todos estamos perdidamente enamorados pero hay algo verde, una especie de musgo, qué sé yo.* »⁴⁵ (« Paris est un grand amour à l'aveuglette, nous sommes tous éperdument amoureux, mais il y a quelque chose de vert, une espèce de mousse, je ne sais pas au juste. »⁴⁶). Horacio se sent tout à la fois près et loin de lui-même. La sensation du double, du *doppelgänger* — sensation très présente chez Cortázar, qui confiait avoir eu lui-même une telle expérience⁴⁷ — apparaît d'une façon très aiguë pendant la promenade avec Berthe Trépat :

[...] le quedaba sentir, como una última luz que se va apagando en una enorme casa donde todas las luces se extinguen una por una, le quedaba la noción de que él no era eso, de que en alguna parte estaba como esperándose, de que ese que andaba por el barrio latino arrastrando a una vieja histérica y quizá ninfomaniaca era apenas un doppelgänger mientras el otro, el otro...⁴⁸

[...] il lui restait à éprouver, comme une dernière lumière qui s'éteint dans une immense maison où toutes les lumières se sont éteintes une à une, il lui restait la notion qu'il n'était pas cela, qu'en un lieu de lui-même il était comme en train de s'attendre, que celui qui traînait derrière lui, à travers le Quartier latin, une vieille hystérique, peut-être nymphomane, était à peine un *doppelgänger*, et pendant ce temps, l'autre, l'autre...⁴⁹

Ce n'est pas par hasard que cette expérience de soi-même comme double, comme lui-même et un autre à la fois, survient pendant la promenade, quand Oliveira conduit Berthe Trépat chez elle. La contemplation de la ville et son importance quant aux sensations d'Oliveira sont implicites dans l'expérience du dédoublement. Horacio est en même temps lui-même et un autre, près et loin de lui-même, de la même manière que la ville est à la fois Paris et Buenos Aires, proche et lointaine, elle-même et une autre ville, une scène et une ville intérieure. Cette intériorité même est donc double : d'une

43. *Rayuela*, p. 19.

44. *Marelle*, p. 21.

45. *Rayuela*, p. 119.

46. *Marelle*, p. 146.

47. Voir Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, op. cit., p. 35.

48. *Rayuela*, p. 103.

49. *Marelle*, p. 125.

part, les personnages ont leur ville intérieure (le Paris de Horacio et de la Sibylle) et de l'autre la ville cache une autre ville, une ville qui est à la fois elle-même et une autre.

On revient ainsi à Hélène Cixous : « Toutes mes villes ont leurs doubles mythiques, leurs modèles et mes racines. »⁵⁰ Mais il y a un autre parallélisme entre Cixous et Cortázar : le sentiment d'être en même temps dedans et dehors. Ainsi, Cixous déclare dans *Ex-Cities* « je suis du hors »⁵¹, jouant avec l'homonymie et le signifiant⁵² — « Je suis d'Oran. Je traduis : je suis d'Hors En. Je vais d'Or en Hors. Je traduis : je vais d'Hors en Hors. Pour commencer je suis du hors » —, tandis que Cortázar réfléchit avec humour dans *Le tour du jour en quatre-vingt mondes* au sujet « du sentiment de ne pas être là tout à fait »⁵³.

L'altérité de soi-même est, autant dans le cas de Cortázar que dans celui de Cixous, étroitement liée à l'altérité de la ville et à la simultanéité dehors/dedans⁵⁴. Dans *L'Amour même dans la boîte aux lettres* l'expérience de l'altérité se trouve profondément liée à un lieu concret de la ville, l'avenue de Choisy, et à la métamorphose que sa traversée et les mots que le bien-aimé prononce provoquent chez la narratrice. Rappelons-nous le début du quatrième chapitre, « Une fois, avenue de Choisy. Écho, mon amour » :

Le mardi 12 novembre 1993 vers midi, en traversant l'avenue de Choisy dans le XIII^e arrondissement de Paris, nous sortions du magasin-restaurant Tang frères, je nous vois, tu poses ta main droite sur mon bras gauche pour me retenir, — il est vrai que toute à mon exaltation intérieure je n'avais pas un regard vers le destin imminent — et c'est alors — tu me dis, — à ce moment précis la circulation est très dense et nerveuse — je suis déjà sur la chaussée, tu me touches à peine et tu m'as dit : « Fais attention *mon amour* » en français, [...] il me semble et je crois bien que tu as dit ces mots mais je n'en jurerai jamais [...], je suis devenue à l'instant même une femme d'un nouveau monde mais non déclaré, mais invisible, mais au bord duquel je restais, émerveillée et incroyablement.⁵⁵

L'entrée soudaine dans le « nouveau monde » est le commencement du « séjournement dans une zone autre »⁵⁶, dans une ville intérieure composée dans *L'Amour même dans la boîte aux lettres* de deux références privilégiées, deux « scènes » : la scène intérieure du studio de la rue Olivier de Serres,

50. Hélène Cixous, 2006, p. 96.

51. *Ibid.*, p. 92.

52. On connaît l'importance énorme du signifiant pour Hélène Cixous.

53. Julio Cortázar, *Le Tour du jour en quatre-vingt mondes*, trad. Laure Guille-Bataillon, Karine Berriot, J.-C. Lepetit et Céline Zins, Paris, Gallimard, 1980, p. 24.

54. Quant à Cortázar, voir Patricia Tobin, « The City in Post-Romantic Figuration », *Comparative Literature Studies*, vol. XVIII, n° 1, 1981, p. 42 et 43. Pour Cixous, on peut consulter Mireille Calle-Gruber, 2006, p. 144, et Hélène Cixous, Mireille Calle-Gruber, *Hélène Cixous, photos de racines*, Paris, Des femmes, 1994, p. 18.

55. Hélène Cixous, *L'Amour même dans la boîte aux lettres*, *op. cit.*, p. 85.

56. *Ibid.*, p. 94.

constamment appelée au début du livre la « scène-qui-reste »⁵⁷, et la scène extérieure qui a lieu dans l'avenue de Choisy : « Entre ma vie et cette scène il y a un attachement de chair. »⁵⁸. Dans les deux cas on peut s'attarder sur l'emploi du mot « scène », la « scène » étant un élément central pour Hélène Cixous. La « scène » nous conduit immédiatement à penser au théâtre, la ville est un théâtre : « Tout a toujours été scène et théâtre. C'est le propre de la Ville : La Ville est un théâtre, à la porte duquel se dresse le lieu où se (re)joue le drame, c'est-à-dire le théâtre »⁵⁹. La scène apparaît personnifiée dès le début de *L'Amour même dans la boîte aux lettres*. La scène érotique du studio de la rue Olivier de Serres, « la scène-qui-reste » après que les deux amants, « les deux témoins »⁶⁰ quittent le studio, est une « scène brillante, elle est revenue tomber sur nous, elle est par terre sur le tapis, elle est sur ton visage, je nous vois sur ta face nous regarder tomber tout d'un coup, là »⁶¹. Cette scène est en fait double car chacun des amants a sa propre scène, garde sa propre scène en mémoire : « nous sommes les deux témoins de nous-mêmes, les deux témoins de la scène-qui-reste, ne portant pas le même témoignage, une seule scène fait deux scènes. »⁶² Le dédoublement de la scène se manifeste aussi dans l'existence des deux autres scènes : la scène vécue, et la scène réinventée par la mémoire : « Peu à peu cette scène, l'unique, et sa scène de répétition prennent de la grandeur, peu à peu la scène et sa deuxième fois s'élèvent jusqu'au sacré. La répétition la dore. La petite scène est maintenant une des plus grandes scènes de notre livre »⁶³. La Scène avec majuscule apparaît de nouveau personnifiée, elle croît à chaque répétition, à chaque « revenance » :

La Scène croît.

Il a dû se passer quelque chose de très important ce jour-là le premier, l'ancien. Lorsqu'elle revient, la scène, c'est toujours une gloire. [...] Elle croît.⁶⁴

Quand les personnages se souviennent de la scène, ils la réinventent en tant que troisième personnage, participant actif à l'acte érotique : « Nous avons fait l'amour avec cette scène »⁶⁵. La scène du studio de la rue Olivier de Serres devient ainsi une scène intérieure, revisitée par la mémoire, comme la scène de l'avenue de Choisy. Les deux scènes sont, d'une part, doubles : il y a les scènes primitives, uniques, et les scènes revenantes dans la mémoire. D'autre part, les scènes sont multiples, car il y a aussi les scènes

57. *Ibid.*, p. 9 et 10.

58. *Ibid.*, p. 95.

59. Hélène Cixous, *Ex Citius*, *op. cit.*, p. 100.

60. Hélène Cixous, *L'Amour même dans la boîte aux lettres*, *op. cit.*, p. 10, 11, 12.

61. *Ibid.*, p. 9.

62. *Ibid.*, p. 10.

63. *Ibid.*, p. 13.

64. *Ibid.*, p. 14.

65. *Ibid.*

réinventées par l'écriture, les scènes que nous lisons et leurs doubles qui se forment dans notre mémoire. De ce point de vue, et pour retourner au motif du double si cher à Cortázar et à Cixous, il faut souligner les réflexions de cette dernière sur l'écriture comme *doppelgänger* : « Partout l'écriture s'in-sinue, fait surface, l'écriture comme *Doppelgänger*, non qu'elle suive comme l'ombre, non, elle précède tout. »⁶⁶

L'écriture elle-même est une scène, un paysage. La littérature représente pour la narratrice de *L'Amour même dans la boîte aux lettres* « [son] pays d'accueil »⁶⁷, un pays intérieur, réinventé, revenant, comme les scènes de la rue Olivier de Serres et de l'avenue de Choisy. Les « lieux à événements »⁶⁸ que la narratrice classe dans le quatrième chapitre de *L'Amour même dans la boîte aux lettres* sont à la fois des références géographiques et des lieux intérieurs, réinventés par la mémoire. Parmi eux, l'avenue de Choisy représente un « non-lieu, entre deux rives », car les mots ont été prononcés et écoutés pendant la traversée, « sans aucun rapport avec la stabilité du divan ou du lit »⁶⁹. La scène est un passage, une traversée d'un monde à l'autre. Ce passage, cette traversée, ont comme conséquence la métamorphose soudaine de la narratrice : « je suis devenue à l'instant même une femme d'un nouveau monde [...] ». Le « nouveau monde » partage avec le fantastique de Cortázar l'ancrage dans le quotidien et le vécu du merveilleux comme réalité autre, parfaitement incorporée à la réalité. Ainsi, le « nouveau monde » est non déclaré et invisible, même si la narratrice sent en profondeur le bouleversement de la transformation : « un nouveau monde mais non déclaré, mais invisible, mais au bord duquel je restais, émerveillée et incrédule ». L'absence du point à la fin de la phrase n'est pas sans conséquences, compte tenu de l'importance énorme de la ponctuation chez Hélène Cixous. Cela indique la fluidité du passage, la continuation de la traversée, le commencement du « séjourner dans une zone autre », l'absence, comme chez Cortázar, de frontières entre le fantastique et le quotidien. Quoiqu'apparemment le « bord » (autre question immense chez Hélène Cixous) puisse être interprété comme une séparation, il n'est jamais question de séparation dans l'œuvre de l'écrivain. Pendant le passage, il n'y a pas des bords : « on ne s'accroche pas aux bords, il n'y en a pas »⁷⁰. Il n'y a donc ni bords de la rue, ni bords qui séparent le quotidien et le merveilleux. De là aussi la simultanéité dedans/dehors : « je marche le long du grillage de la Fidélité, sommes-nous dedans sommes-nous dehors »⁷¹. L'absence de la virgule entre « sommes-nous dedans » et « sommes-nous dehors » renforce l'inséparabilité dedans/dehors. Cette simultanéité peut être appliquée autant à la ville qu'à la « scène », qu'il s'agisse des scènes de l'avenue de Choisy ou d'Olivier de Serres, ou des innombrables scènes extérieures

66. *L'événement comme écriture. Cixous et Derrida se lisant, op. cit.*, p. 23.

67. *Op. cit.*, p. 91.

68. *Ibid.*, p. 95.

69. *Ibid.*, p. 96.

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*, p. 99.

ou intérieures de *Rayuela*. Comme chez Cixous (on se rappelle à cet égard les affirmations d'*Ex-Cities* citées plus haut), chez Cortázar la ville est toujours double. Horacio est à la fois au « dedans » et au « dehors » de la ville, il contemple Paris avec les yeux du présent et ceux du souvenir de Buenos Aires. La ville fait ainsi l'expérience d'une série de dédoublements : Paris/Buenos Aires, ici/là, dedans/dehors, géographie urbaine/ville intérieure. Chacune de ces articulations se déploie en termes de simultanéité, de fusion, et non de séparation.

La fusion des villes⁷² atteint son sommet avec le rêve d'Oliveira dans le chapitre 123. Le rêve opère plusieurs fusions. Tout d'abord, on y trouve la fusion entre « rêver » et « se réveiller » :

*El verdadero sueño se situaba en una zona imprecisa, del lado del despertar pero sin que él estuviera verdaderamente despierto; para hablar de eso hubiera sido necesario valerse de otras referencias, eliminar esos rotundos soñar y despertar que no querían decir nada*⁷³

Le vrai rêve se situait dans une zone imprécise, du côté de la veille mais aussi sans qu'il eût été véritablement éveillé ; pour en parler, il eût fallu se valoir d'autres termes, éliminer les péremptoires *rêver* et *s'éveiller* qui ne voulaient rien dire⁷⁴

Il n'y a pas d'opposition entre « rêver » et « s'éveiller », on est dans une « zone imprécise » de passage, de transition, de coïncidence, de simultanéité. Cette première fusion est suivie par une autre, centrale dans le rêve : la fusion entre la maison d'enfance d'Oliveira — concrètement les espaces du salon et du jardin — et la chambre de la Sibylle de la rue du Sommerard. Le texte insiste sur le fait qu'il s'agit précisément d'une fusion, rendant donc impossible toute distinction :

*Pero en el sueño, la sala con las dos ventanas que daban al jardín era a la vez la pieza de la Maga, el olvidado pueblo bonaerense y la rue du Sommerard se aliaban sin violencia, no yuxtapuestos ni imbrincados 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.*⁷⁵

Mais dans le rêve, le salon avec les deux fenêtres qui donnaient sur le jardin était aussi la chambre de la Sibylle ; le village oublié de la banlieue de Buenos Aires et la rue du Sommerard s'alliaient sans heurt, non pas juxtaposés ni imbriqués mais fondus, et de la contradiction abolie sans effort naissait la sensation d'être dans son élément, dans l'essentiel, comme

72. Voir à ce sujet Mario Goloboff, « Cortázar y las ciudades invisibles », Michèle Ramond, Eduardo Ramos-Izquierdo, Julien Roger (éd.), *Hommage à Milagros Ezquerro. Théorie et fiction*, Paris, Aehl, 2009, p. 273-274.

73. *Rayuela*, p. 405.

74. *Mareille*, p. 512.

75. *Rayuela*, p. 405.

lorsqu'on est enfant et qu'on ne doute point que le salon durera toute une vie : une appartenance inaliénable.⁷⁶

La fusion spatiale répond à une fusion temporelle : le temps du rêve est le présent, « un présent limpide », la maison d'enfance apparaissant par conséquent comme l'espace présent, contemporain. L'indication « de nouveau » souligne la récurrence du rêve, qu'on peut comparer dans ce sens avec la « revenance » perpétuelle des scènes de *L'Amour même dans la boîte aux lettres* :

*[...] 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.*⁷⁷

[...] se situer plutôt dans cette zone où la maison d'enfance se proposait de nouveau à lui, le salon et le jardin dans un présent limpide, avec des couleurs comme on en voit à dix ans, des rouges bien rouges, des bleus de porte à vitres de couleur, un vert de feuilles, un vert de parfum, odeur et couleur une seule présence à hauteur du nez, des yeux et de la bouche.⁷⁸

Le présent est « limpide », sans ambiguïté, les couleurs et les odeurs se définissent avec précision. Le rêve récupère et réinvente le temps et l'espace de l'enfance. La fusion de la maison de l'enfance et de la chambre de la Sibylle dans « un présent limpide » indique l'attachement profond d'Oliveira à ces deux références affectives. On peut à cet égard évoquer aussi les théories de Freud sur le rêve comme « accomplissement de souhait »⁷⁹, sur l'enfance comme source perpétuelle des rêves⁸⁰ et sur le présent en tant que temps privilégié du rêve⁸¹. Les deux références, fusionnées, forment « *le lieu* », un espace à la fois idéal, idéalisé et surtout réel, dont la topographie est bien précise :

*De manera que la casa de Burzaco y la pieza de la rue du Sommerard eran el lugar, y en el sueño había que elegir la parte más tranquila del lugar, la razón del sueño parecía ser solamente ésa, elegir una parte tranquila.*⁸²

Et c'est ainsi que la maison de Burzaco et la chambre de la rue du Sommerard étaient *le lieu*, et dans le rêve il s'agissait de choisir l'endroit

76. *Marelle*, p. 512.

77. *Rayuela*, p. 405.

78. *Marelle*, p. 512.

79. Sigmund Freud, *Œuvres complètes. Psychanalyse. IV. 1899-1900. L'Interprétation du rêve*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 157.

80. *Ibid.*, p. 200.

81. *Ibid.*, p. 588 : « Le présent est la forme temporelle sous laquelle le souhait est présenté comme accompli. »

82. *Rayuela*, p. 405.

le plus tranquille du lieu, il semblait même que la raison profonde du rêve fut cela, choisir un coin tranquille.⁸³

On revient ainsi au « lieu » comme nœud fondamental et on se rappelle à cet égard l'importance du « lieu » et du « non-lieu » dans *L'Amour même dans la boîte aux lettres*. Si les scènes de l'avenue de Choisy et le studio de la rue Olivier de Serres s'intègrent dans la ville intérieure de la narratrice du livre de Cixous, les scènes fusionnées de la maison d'enfance et la chambre de la Sibylle font partie de la ville intérieure d'Horacio Oliveira. La fusion Buenos Aires/Paris qu'Oliveira vit de façon continue pendant ses promenades dans Paris, se prolonge dans le rêve avec la fusion, dans « un présent limpide » (qui remplace le présent d'Oliveira adulte et actualise son passé), entre la maison d'enfance avec son salon et son jardin et la chambre de la Sibylle de la rue du Sommerard.

Dans le rêve, Oliveira (enfant ?, adulte ?, nous ne le savons pas), accompagné par un personnage jusque-là absent de *Rayuela*, sa sœur, essaie de choisir la partie la plus tranquille du lieu, qui se révélera être le salon de la maison d'enfance, donnant sur le jardin⁸⁴. Justement, quand ce choix élimine la chambre de la Sibylle, Oliveira se réveille, va encore tout endormi aux toilettes (qui se trouvent hors de la chambre de la Sibylle, où Horacio dort avec elle pendant qu'il fait ce rêve) et a la sensation extrêmement puissante que la « réalité », la vraie réalité, est le salon de la maison d'enfance donnant sur le jardin :

Tal vez el verdadero sueño se le apareció en ese momento cuando se sintió despierto y meando a las cuatro de la mañana en un quinto piso de la rue du Sommerard y supo que la sala que daba al jardín en Burzaco era la realidad, lo supo como se saben unas pocas cosas indeliberables, como se sabe que se es uno mismo, que nadie sino uno mismo está pensando eso, supo sin ningún asombro ni escándalo que su vida de hombre despierto era un fantaseo al lado de la solidez y la permanencia de la sala aunque después al volverse a la cama no hubiera ninguna sala y solamente la pieza de la rue du Sommerard, supo que el lugar era la sala de Burzaco con el olor de los jazmines del Cabo que entraba por las dos ventanas, la sala con el viejo piano Bluthner, con su alfombra rosa y sus sillitas enfundadas y su hermana también enfundada.⁸⁵

C'est peut-être à ce moment-là que le véritable rêve lui apparut, quand il se sentit enfin éveillé et pissant à quatre heures du matin à un cinquième étage de la rue du Sommerard, il sut alors que le salon qui donnait sur le jardin à Burzaco était la réalité, il le sut comme on sait quelques rares choses irréfutables, comme on sait qu'on est soi-même, que personne sinon soi-même est en train de penser cela, il sut sans aucun étonnement ni scandale que sa vie d'homme éveillé était pure imagination à côté

83. *Marelle*, p. 512.

84. Cette partie du rêve renvoie d'une façon évidente au fameux conte de Cortázar « La maison occupée ».

85. *Rayuela*, p. 406.

de la solidité et de la permanence du salon, même si par la suite, quand il reviendrait au lit, il n'y avait plus aucun salon mais seulement la chambre de la rue du Sommerard, il sut que le vrai lieu était le salon de Burzaco avec l'odeur des jasmins du Cap qui entrait par les deux fenêtres, le salon avec le vieux piano Bluthner, avec son tapis rose et ses petites chaises sous housse, et sa sœur, sous housse elle aussi.⁸⁶

La vraie réalité devient ainsi le rêve⁸⁷, le merveilleux, le fantastique. La précision extraordinaire de la topographie, des odeurs, des couleurs du salon de la maison d'enfance en est la confirmation. La fusion onirique du salon donnant sur le jardin de la maison d'enfance et de la chambre de la Sibylle de la rue du Sommerard fait partie de la ville intérieure que le héros de Cortázar se construit. Et peut-être cette fusion est-elle aussi une clef, la clef qu'Horacio cherche en vain pendant sa vie consciente et trouve d'un coup dans le rêve.

Comme j'espère l'avoir démontré, autant chez Cortázar que chez Cixous, on peut conclure que la ville intérieure est un élément fondamental. Les scènes (intérieures et extérieures), la liaison entre l'écriture de l'amour et l'écriture de la ville et la fusion des références urbaines impliquent la construction d'une ville intérieure. Cette ville, pleine de scènes toujours « revenantes », pleine de traversées et de passages, est toujours double, rappelant toujours d'autres villes et toujours réinventée (par les personnages et par la littérature). Les frontières entre le rêve et la réalité, le loin et le près, le présent et le passé, la vie et la littérature, n'y existent pas, et le merveilleux, fusionné avec le quotidien, est la véritable réalité.

Ioana GRUIA

86. *Marelle*, p. 513.

87. Cixous et Cortázar partagent cette considération.

sommaire

Nathalie Aubert

Proust et Bergson :
La mémoire du corps

Aurore Peyroles

Écrire pour convaincre :
U.S.A. de Dos Passos,
Les Communistes d'Aragon

Ioana Gruia

La ville intérieure
chez Julio Cortázar et Hélène Cixous
(réflexions sur *Rayuela*,
Ex-Cities et *L'Amour même dans la*
boîte aux lettres)

Cécile Gauthier

Changer de langue
pour échapper à la langue ?
L'« identité linguistique » en question

Yves Clavaron

Chroniques animales
et problématiques postcoloniales

Notes et documents

Ana Clara Santos

Sur la réception du théâtre
d'Eugène Ionesco au Portugal



9 782252 038109



ISBN : 978-2-252-03810-9
ISSN 0035-1466