
En-deçà du récit, au-delà du livre : le dispositif spatial dans les textes de Alejo Carpentier et Julio Cortázar

Jordana Maisian
Architecte – Docteur en architecture
Chercheur associé au Laboratoire ACS
UMR AUSser CNRS 3329

RÉSUMÉ. Cette contribution vise à explorer les possibilités d'une collaboration transdisciplinaire, à savoir, celles d'analyser, avec les outils de la recherche architecturale, la portée d'un travail sur l'espace dans certains textes littéraires. Je propose de visiter le travail d'Alejo Carpentier et de Julio Cortázar pour révéler une analogie de procédés : c'est dans les rapports – explicites ou implicites – que l'un comme l'autre tissent avec le mouvement Puriste des années 1920, puis avec certains écrits de Le Corbusier, qu'ils rencontrent des démarches consistant à créer, à partir de certains *dispositifs spatiaux*, des effets perceptifs et des effets de pensée. La transposition de ce type de démarche les conduira à pratiquer une écriture de l'altérité qui n'est pas basée sur les techniques habituelles de représentation de l'espace, mais sur l'aménagement, dans le texte et en-deçà du récit, d'espaces qui sont autant de corps étrangers, véritables opérateurs de création pouvant relancer le texte et le porter au-delà du livre.

MOTS CLÉS : Dispositif spatial, Transposition, Purisme, Texte littéraire, Altérité

ABSTRACT. This contribution aims at exploring the possibilities of a transdisciplinary collaboration by analyzing the scope of a work on space in some literary texts thanks to the use of tools developed in architectural research. In this article, I explore Alejo Carpentier and Julio Cortázar's works to reveal similar processes: as they revisit – explicitly or implicitly – the Purist movement of the 1920s or some of Le Corbusier's writings, they create perceptive effects thanks to specific *spatial devices*. This type of approach led them to explore writing as a form of otherness that is not based on the usual techniques of spatial representation, but on the arrangement of spaces that are foreign bodies, true agents of creation that can revive the text and broaden its scope beyond the book.

KEYWORDS: Spatial Device, Transposition, Purism, Literary Text, Otherness

Cette contribution a une visée avant tout méthodologique, celle d'explorer les possibilités d'une collaboration transdisciplinaire. Je tenterai, avec les outils de la recherche architecturale – et en particulier ceux qui s'attachent à l'étude de la fabrication et de l'aménagement d'espaces –, d'analyser la portée d'un travail à partir de l'espace dans certains textes littéraires.

Pour cela, je propose un rapprochement entre Alejo Carpentier et Julio Cortázar, écrivains dont la recherche est hantée par une interrogation incessante autour de la question de l'altérité. Si leurs démarches sont certes différentes, tous deux rejettent une écriture de l'altérité qui se ferait par le biais d'un discours *sur* l'altérité, qu'il soit illustratif ou analytique. Cette attitude a une source commune : j'essaierai de montrer comment les deux écrivains visitent des mouvements d'avant-garde, en particulier le surréalisme et le purisme, pour emprunter, non des thèmes ni des théories, mais des procédés basés sur des opérations spatiales¹.

En effet, pour l'un comme pour l'autre, c'est l'exploration d'espaces qui déclenche la production textuelle. Et l'un comme l'autre, feront de l'espace la matière première privilégiée de leurs textes. Mais il ne s'agit ni de la description d'espaces, ni de leur évocation au moyen de techniques narratives. Il s'agit de l'aménagement, dans le texte, d'espaces qui sont autant de corps étrangers pouvant déclencher la production textuelle. Non des espaces représentés, mais des *dispositifs*² spatiaux d'ordre opérationnel, véritables opérateurs de traduction, voire de transposition. Espaces générateurs de texte produisant des effets dans le texte, puis hors-texte.

Carpentier, Cortázar et le mouvement puriste : une chambre d'échos

Aussi bien Carpentier que Cortázar construisent leur écriture en établissant des liens avec une culture exogène : leurs réflexions ne cessent de renvoyer aux débats des milieux parisiens de leur temps. Ces milieux ne sont pas les mêmes, Carpentier ayant séjourné à Paris dans l'entre-deux guerres, Cortázar à partir de 1951. Pourtant, ce dernier ne cesse d'afficher – directement ou à travers la voix de ses personnages – une nostalgie du premier mouvement surréaliste, et d'évoquer les effets de cette période sur la construction de son regard d'écrivain³.

La critique a longuement analysé les rapports de Carpentier et de Cortázar avec les productions successives des mouvements surréalistes (Pour Carpentier ;

1 Sur les avant-gardes artistiques de l'entre-deux guerres : De Micheli, 1979. Le purisme, mouvement post-cubiste formé en 1918, est notamment théorisé par les peintres Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret – qui signera ses projets et écrits d'architecture sous le pseudonyme de « Le Corbusier » – dans les colonnes de la revue *L'Esprit Nouveau*.

2 Je reprends le concept de *dispositif* avancé par Monique Eleb : « organisation d'éléments assemblés de façon particulière pour produire un effet, que la volonté en soit explicite ou implicite » (Eleb, 1995 : 15).

3 « [...] Je suis moi, un Argentin francisé (horreur, horreur), en marge de la mode adolescente, du *cool*, ayant anachroniquement dans les mains un *Êtes-vous fou ?* de René Crevel, dans la mémoire le surréalisme, sur le ventre le signe d'Antonin Artaud [...] » (Cortázar, 1979 : 102).

Vásquez, 1999, 2006. Pour Cortázar : Chiampi, 1973 ; Sarlo, 1985). Je tenterai pour ma part de contribuer à mettre en lumière certains fils – explicites chez Carpentier, implicites chez Cortázar –, qui relient leur travail à une parcelle de la pensée des avant-gardes : les écrits de Jeanneret-Le Corbusier diffusés dans la première après-guerre, plus précisément entre 1920 et 1930. Ensuite, de montrer comment la manière dont ils intègrent cette pensée et la transforment pour en tirer des outils spatiaux d'intervention dans le texte est à la base d'une *praxis* de l'altérité.

Il est possible, certes, d'établir des rapprochements entre les deux écrivains. Tous deux – comme nombre de leurs personnages – sont des passeurs. Lorsque Cortázar pressent pour la première fois Oliveira, personnage de *Marelle*, il précise :

J'ai vu très clairement que ce que je racontais se passait à Buenos Aires mais que le personnage qui vivait ces épisodes était un homme qui avait un passé à Paris. Et j'ai compris que je ne pouvais pas continuer à écrire le livre ainsi. Que ces deux chapitres il me fallait les laisser de côté et revenir en arrière, aller chercher Oliveira, aller le chercher à Paris. (Cortázar, 1984 : 144)

Pour sa part, *Le Siècle des Lumières* s'ouvre sur le regard que seul peut porter sur l'Amérique celui qui – comme Esteban, le protagoniste – en est parti pour y retourner.

Tous deux organisent une intrusion de la langue française dans la langue espagnole : si les textes de Cortázar sont truffés de mots et d'expressions en français – qui se détachent du contexte par une mesure typographique⁴ –, ceux de Carpentier sont parsemés de constructions grammaticales inhabituelles en espagnol, qui résultent de la traduction littérale de tournures et locutions habituelles du français⁵.

Cependant, leur travail relève de formes d'appropriation sensiblement différentes : Carpentier fait une élaboration théorique à partir de son expérience des mouvements d'avant-garde, et fabrique des concepts au cours d'un processus qu'il explique et documente⁶. Cortázar, intuitif, est travaillé par une culture dont il intègre les aléas et qu'il interroge de façon discontinue, pour construire, non pas une pensée systématisée, mais un catalogue de questions⁷.

4 « Dijo : *Oh, vous savez* » (Cortázar, 2001 : 498) ; « *Fixer des vertiges*, qué bien. » (Cortázar, 2001 : 548).

5 « En lo que miraba a los soldados ingleses » (Au regard des soldats anglais) (Carpentier, 2007 : 168) ; « que consagraba lo mejor de su tiempo » (qui consacrait le meilleur de son temps) (Carpentier, 2007 : 215) ; « había tenido la presencia de ánimo » (avait eu la présence d'esprit) (Carpentier, 2007 : 226).

6 Bien que Carpentier ait pris des distances avec les milieux surréalistes à partir de 1930 – on connaît ses propos virulents et sa participation au manifeste contre André Breton, *Un Cadavre*, aux côtés de Robert Desnos, entre autres –, il restera attaché à un certain nombre de positionnements esthétiques (Ortiz, 1986).

7 « Ce n'est pas par sa structure qu'il [*Marelle*] a attiré tant de lecteurs. Il les a attirés parce qu'il accumule en cinq cent pages une énorme quantité de doutes, de problèmes, d'incertitudes, de questions, qui étaient dans l'air en Amérique latine » (Cortázar, 1984 : 148).

Or, le fait que tous deux se soient emparés des objets et des enjeux des débats d'avant-garde pour en faire le moteur même de leurs procédés d'écriture, les fait entrer en résonance. C'est dans les échanges que leurs textes instaurent avec un *ailleurs* commun que prend sens ma démarche. Je ne procéderai donc pas par comparaison, mais en essayant de cerner une sorte de chambre d'échos où les deux écrivains sont pris dans le réseau de renvois qu'ils tissent, de manière explicite ou implicite, avec un projet commun⁸.

Alejo Carpentier : le dispositif spatial, créateur de concepts

Étudiant en architecture devenu écrivain, Cubain de père français, Alejo Carpentier circulera sa vie durant d'un pays à l'autre, de l'observation des villes à l'écriture, et laissera une œuvre faite de croisements, de métissages, une prose attentive aux effets de voisinage, de contiguïté, de contamination. Une œuvre marquée par un travail soutenu sur l'espace et ses potentialités : importer l'espace du monde à l'intérieur du texte et le laisser agir. Pour comprendre les procédés qui la constituent, je propose de faire un détour par les déclarations de Carpentier sur le travail de Le Corbusier, dont il a loué sans retenue les qualités : « Les villas conçues par Le Corbusier ou par ses disciples que j'ai pu visiter, m'ont toujours enchanté par leur calme et la sérénité que leur grande sobriété sait communiquer à l'esprit » (Carpentier, 1975 : 276).

Certains auteurs ont signalé leur perplexité face aux propos de Carpentier : comment l'écrivain pouvait-il à la fois revendiquer le *baroque américain* (Carpentier, 1976 : 68) et exprimer une telle admiration pour l'architecture moderne de Le Corbusier ? Ainsi, Lamela Gómez a relevé ce qu'il entend être une contradiction : l'intérêt de l'écrivain pour les « particularités de l'architecture locale » d'un côté et pour « le fonctionnalisme de l'esthétique corbuséenne » de l'autre. Steve Wakesfield souligne l'aspect surprenant de l'admiration de Carpentier – écrivain « tellement fasciné par le baroque » – pour l'œuvre de Le Corbusier (Wakesfield, 2004 : 108-109).

Je voudrais revenir aux propos de Carpentier qui, dans un texte de 1932 – « Réflexions sur l'architecture moderne » –, dit sa passion pour le travail de Le Corbusier (Carpentier, 1975 : 271-277). Il y fait l'éloge de la maison comme « machine à habiter », avec des arguments très similaires à ceux avancés par l'architecte lui-même dans son livre *Vers une architecture*, publié en 1923. Or, nous savons que Carpentier fut un lecteur assidu de la revue *L'Esprit Nouveau* (Segre, 2005 : 114), dans laquelle les peintres puristes Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret – Le Corbusier – font état d'une conception bien plus complexe de la notion de « machine »⁹. En effet, un examen minutieux de leurs articles montre deux aspects souvent méconnus de leur vision de l'œuvre d'art.

8 Pour l'analyse comparée des deux écrivains autour de la question de la spécificité culturelle latino-américaine : Demuro, 1980.

9 Bien que dans le texte de 1932 Carpentier critique l'approche « unilatérale » et « naïve » de certains rédacteurs de *L'Esprit Nouveau*, il partage nombre de positions avec Jeanneret – Le Corbusier, qu'il encense par la suite, le considérant l'un des « architectes actuels, dépouillés de

En premier lieu, l'ambivalence du concept de machine : « Partant des éléments formels et colorés en les considérant comme des excitants à action spécifique déterminée, on peut créer le tableau comme une machine. Le tableau est un dispositif destiné à nous émouvoir » (Ozenfant et Jeanneret, 1924d). Ou encore, « On ne répétera jamais assez que l'œuvre d'art est une machine à mettre le sujet contemplant dans un état voulu par l'artiste » (Ozenfant et Jeanneret, 1924a). Autrement dit : l'œuvre d'art est une machine qui produit des effets sensoriels et émotionnels. Le concept de « machine à habiter » doit donc être évoqué avec prudence : devenu très rapidement un slogan, il lui a été attribué un sens réducteur, en en faisant une maison génératrice d'automatismes, dépouillant le quotidien de toute expérience singulière. Bien au contraire, par-delà une conception inspirée de la logique industrielle, qui en fait un « produit de sélection appliquée à un standard établi » (Le Corbusier, 1995 : 106), la « machine à habiter » est une machine permettant de renouveler en temps réel l'expérience sensorielle et émotionnelle de l'habitant.

Ensuite, la relation de Le Corbusier à la tradition et à l'histoire. L'architecture de Le Corbusier ne résulte en aucun cas – c'est le grand malentendu qui a frappé la réception de son œuvre¹⁰ – d'une pensée de la *tabula rasa*, mais d'un certain nombre d'opérations sur des dispositifs de la tradition architecturale – savante mais aussi vernaculaire – qu'il a rencontrés, pour la plupart, en 1911, à l'occasion de son Voyage d'Orient. Consignés dans ses *Carnets d'Orient* sous la forme de croquis et commentaires, nombre d'entre eux seront publiés et longuement commentés dans *Vers une architecture*. Il s'agit d'exemples sélectionnés dans un but opérationnel : s'approprier leur capacité de produire des effets. Ainsi, par le biais d'un travail de transposition, Le Corbusier va arracher ces dispositifs – qui sont des cas particuliers et relèvent souvent de l'architecture locale – à leur lieu de production, pour les faire entrer, par des processus de projet, dans des configurations d'ordre universel¹¹. L'architecte fera usage de ce mode opératoire notamment dans la conception des Villas des années 1920, auxquelles Carpentier fait référence dans son texte.

Précisons que Carpentier ne pouvait pas connaître les *Carnets d'Orient*, non publiés du vivant de Le Corbusier¹². En revanche, il est certain qu'il connaissait les croquis publiés dans *Vers une architecture*, ainsi que les enseignements qui les accompagnent, l'article de 1932 reprenant quasi à l'identique, comme nous l'avons dit, les formulations de cet ouvrage. En tout cas, ni pour Le Corbusier,

leurs préjugés héroïques [ayant] seulement conservé, de leurs concepts premiers, [...] ces éléments capables de créer un style adapté aux nouvelles conditions de vie ». La pensée de l'écrivain reste en tout point proche de celle de l'architecte : comme ne cesse de le faire Jeanneret (Ozenfant et Jeanneret, 1924b ; 1924c), Carpentier désapprouve « les vantardises euclidiennes du cubisme » (Carpentier 1975 : 272).

10 Le titre de l'article de Brais Lamela Gómez – *Building from Scratch. Alejo Carpentier and Le Corbusier. Envision the New World* –, qui fait référence à l'idée de *tabula rasa*, est révélateur du malentendu qui plane autour de l'œuvre de Le Corbusier.

11 Sur la transposition de dispositifs de la tradition chez Le Corbusier : Maisian, 2013. Sur les techniques de projet mises au point par Le Corbusier à partir d'une relation spécifique au passé : Maisian, 2011a et 2011b ; Quetglas, 2009.

12 Nous ne pouvons pas connaître, par ailleurs, la teneur de leurs conversations, même si nous savons que les deux hommes se sont rencontrés (Segre, 2005).

ni pour Carpentier, la maison moderne conçue comme une machine n'est en contradiction avec l'attention portée aux exemples de l'architecture locale – et de l'architecture du passé¹³. Bien au contraire, la leçon que Carpentier tire de l'architecture de Le Corbusier, est celle-là même que l'on retrouve dans les œuvres de la tradition. L'écrivain en donne pour exemple la Grand-Place de Bruxelles, « mélange arbitraire de styles ». Et il explique : « malgré son manque de pureté, malgré la laideur de ces ensembles, l'aspect bariolé des façades, ces maisons *vivent*. Elles vivent parce que, en dépit de l'esthétique, elles ont su remplir un besoin, en répondant à l'esprit de leur époque, en se livrant à un sentiment collectif » (Carpentier, 1975 : 274). On remarque aisément que les qualités attribuées à la Grand-Place sont du même ordre que celles que l'écrivain met en exergue dans la vieille ville de La Havane (Carpentier, 1976 : 59-69).

En somme, si la Grand-Place « n'est pas un exemple à suivre, elle offre une grande leçon [...] analogue à celle que certains architectes modernes ont su nous offrir » (Carpentier, 1975 : 276). Certes, puisque telle est la leçon que Le Corbusier a tiré des exemples rencontrés dans son Voyage d'Orient et convoqués plus tard dans *Vers une Architecture*. Cette leçon, Carpentier la résume ainsi : « une esthétique régie par une volonté de simplification », ayant rendu possible une « architecture vivante » (Carpentier, 1975 : 276).

Que la proposition concerne l'esthétique – « pas de décoration [mais] de grands pignons sur lesquels la lumière même se charge de créer de volumes harmonieux, des angles clairs, des zones d'ombre » –, ou bien les usages – « une architecture qui propose des solutions à mille problèmes d'ordre pratique » –, l'écrivain ne fait pas référence à une notion de « machine » relevant de la logique industrielle, mais plutôt à celle qui se constitue à partir de la transposition de dispositifs du passé, et se donne pour objectif de produire des effets sur le récepteur. Précisons que cette conception du dispositif architectural n'est pas incompatible avec le *baroquisme*, bien au contraire, ce dernier ne relevant pas d'un style, mais plutôt d'une fonction produisant des effets à partir de la matière (Carpentier, 1976 : 16-17).

Il s'agit à présent de comprendre comment Carpentier s'empare de ces éléments en provenance de la culture architecturale, pour en faire des opérateurs de création dans ses textes. Prenons un exemple : parmi « les solutions à des problèmes d'ordre pratique », l'écrivain célèbre l'existence dans l'architecture de Le Corbusier, de « dispositifs permettant de réchauffer ou de *réfrigérer* la maison, en accord avec la température extérieure » (Carpentier, 1975 : 275). Le fait que l'écrivain souligne le mot « réfrigérer » montre son intérêt pour les problèmes liés aux conditions climatiques du milieu caribéen. Ainsi, dans *Tientos y diferencias*, recueil d'essais publié en 1964, il interroge l'architecture de La Havane à partir des commentaires de von Humboldt sur le *mauvais tracé* des rues :

13 Citons le cas de la célèbre *maison Citrohän*, exemple paradigmatique de la « machine à habiter », dont la conception est liée à trois référents : le prototype industriel, la cellule de moine dans la Chartreuse d'Éma [visitée lors des Voyages en Italie (1908), puis en Orient (1911)], et la maison traditionnelle flamande, exemple de l'architecture vernaculaire (Baines, 1997).

On se demande s'il n'y a pas, derrière ce « mauvais tracé », une grande sagesse, dictée par la nécessité primordiale – tropicale – de jouer à cache-cache avec le soleil, lui ravissant des surfaces, lui arrachant des ombres, fuyant les crépuscules torrides grâce à une multiplication astucieuse des *esquinas de fraile*, tellement appréciées de nos jours dans la vieille ville intramuros. Il y eut, par ailleurs, beaucoup de badigeonnage – safran, bleu de seiche, châtain clair, verts d'olive- jusqu'au début du siècle. A présent, ces badigeonnages sont restés dans les villages de province, et nous comprenons qu'ils étaient une forme de « brise-soleil », neutralisateur de réverbérations, comme l'ont été aussi, si longtemps, les *medios puntos* créoles aux cristaux polychromes¹⁴. (Carpentier, 76 : 58)

Badigeonnage des murs extérieurs, *medios puntos*, *esquinas de fraile*, autant d'astuces pour parer à l'excès de chaleur et de luminosité dont souffrent les Tropiques. Carpentier en fera l'inventaire et n'aura de cesse d'insister sur le fait que ces éléments, importés de l'architecture européenne, sont devenus, dans le processus de transposition, de véritables *dispositifs*.

La question devient alors : peut-on fabriquer du texte à partir de l'introduction de dispositifs qui relèvent d'une logique spatiale et produisent des effets sensoriels et des effets de pensée ? Je dirai que Carpentier, dans une sorte d'analogie avec la démarche corbuséenne de transposition – écho de la démarche traditionnelle de transposition dans l'architecture anonyme, comme celle de La Havane, par exemple –, explore les possibilités de l'espace en tant qu'opérateur de création.

Spatialiser le texte

Je voudrais montrer comment Carpentier s'attache à dépasser un travail *sur* l'espace – travail de représentation – pour lui substituer un travail *par* l'espace¹⁵. Pour cela, je m'arrêterai sur le troisième principe avancé par Michel Foucault dans sa conférence de 1967 sur les *hétérotopies*¹⁶ : « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (Foucault, 1984 : 48). On sait combien les mouvements d'avant-garde ont fait de ce type d'*hétérotopie* une notion fonctionnelle :

14 Les bâtiments d'angle sont appelés *esquina de fraile* lorsqu'ils sont dessinés de manière à chercher la situation la plus avantageuse selon les vents dominants et l'exposition la plus ombragée. Les *medios puntos* sont des fenêtres à l'italienne, composées d'une baie rectangulaire coiffée d'un arc en plein cintre garni de cristaux colorés. Le dispositif permet d'atténuer l'intensité solaire tout en créant une atmosphère particulière, à la manière des vitraux.

15 Pour la représentation de l'espace dans l'œuvre de Carpentier : Kraume, 2010. Selon Kraume, les analyses faites dans le cadre du *réel merveilleux* n'ont pas supposé une « étude approfondie de la représentation de l'espace en tant que tel ». Elle se propose donc d'analyser « la réalité de l'île » – dont l'Amiral Collomb avait construit « l'image littéraire », et dont Victor Hugo avait ébauché « le portrait », en établissant un parallèle entre les descriptions de l'espace insulaire fournies successivement par Colomb, Hugo et Carpentier et les stades de l'hétérotopie que Michel Foucault relève dans l'histoire de l'espace.

16 Michel Foucault prononce cette conférence, intitulée *Des espaces autres* en 1967, à l'adresse des architectes, au *Cercle d'études architecturales*. Elle sera reprise pour la première fois dans la revue d'architecture « AMC » en 1984.

fabriquer des *hétérotopies* a été l'un des mots d'ordre de leur programme (Avni, 1983) et l'un des moyens de rompre avec la représentation comme catégorie esthétique et mode de fabrication de l'œuvre d'art (Ozenfant et Jeanneret, 1999).

Or, si le dispositif, tel que nous l'avons défini, suppose la réactualisation d'un exemple antérieur dans un nouveau contexte, c'est l'acte même de fabriquer des dispositifs qui en fait des *hétérotopies*. La démarche surréaliste ne se limite pas à montrer la coexistence d'espaces ou d'objets incompatibles : elle met l'accent sur leur capacité à fonctionner ensemble, et par conséquent, sur la possibilité, pour l'artiste, de les mettre en situation de produire des effets. Regardons de près celle de Carpentier.

En premier lieu, l'écrivain va prélever des objets dans leur milieu d'origine, pour constituer des topologies qui prennent forme dans le texte à mesure que ces objets convoqués s'organisent. Que ce soit par leur disposition, leurs interrelations, ou bien par les situations que ces objets génèrent, des espaces en résultent qui rendent compte d'une réalité inquiétante parce qu'impossible à associer à des repères connus. Faute de mots, l'écrivain ne peut les nommer. Il procède alors par énumération, accumulant des données qui en dessinent les contours :

Là-bas, sur l'ancienne place Louis XVI, maintenant place de la Liberté, s'élevait la guillotine. Loin de son vrai milieu, loin de la place éclaboussée du sang d'un monarque, où elle avait joué son rôle dans une tragédie transcendante, cette machine échouée là – pas même terrible mais laide, pas même fatidique, mais triste et visqueuse – prenait quand elle fonctionnait l'aspect lamentable des théâtres où des comédiens ambulants, en tournée provinciale, essayent d'imiter le style des grands acteurs de la capitale. Devant le spectacle d'une exécution s'arrêtaient quelques pêcheurs portant des nasses ; trois ou quatre passants, à l'expression énigmatique, crachant de côté ; un enfant, un fabricant d'espadrilles, un marchand de calmars, avant de suivre leur chemin, sans se presser, une fois que le corps du condamné avait commencé à laisser échapper son sang comme du vin par le col d'une outre. (Carpentier, 1962 : 151)

Il s'agit donc d'espaces complexes, faits de morceaux hétéroclites arrachés à leurs contextes et se combinant de manière à créer un tableau qui prend sens dans son fonctionnement. Ce qui interpelle le lecteur, c'est la coexistence imprévue d'objets disparates qui génèrent des comportements inhabituels. On pourrait les dire *monstrueux*, car ils défient les lois de la bienséance ; *merveilleux*, car ils ne cessent de provoquer la surprise. On pourrait les dire polyphoniques, car ils recueillent, superposent et restituent, à travers plusieurs regards, plusieurs voix. Si la cohérence de l'espace, sa solidarité avec un référent, les convenances – qui informent cet espace en régissant le rapport des objets qui s'y trouvent –, sont démantelées, c'est le régime de la représentation qui s'écroule.

Bien que l'écrivain les donne à voir, la fonction de ces *hétérotopies* dans le texte n'est pas d'ordre descriptif : leur présence raconte des processus, qui sont ceux de leur fabrication et de leurs dérives :

La machine ne s'arrêtait plus de fonctionner sur la place de la Victoire, accélérant le rythme de ses coups. Et comme on était fort curieux d'assister aux exécutions, en une ville où tout le monde se connaissait de vue ou se fréquentait [...], la guillotine centralisa désormais la vie de la cité. La foule du marché se déplaça vers la belle place du port, avec ses comptoirs et ses fourneaux, ses étalages aux coins des rues, ses déballages au soleil, tandis qu'on entendait crier à tout moment, entre deux têtes hier respectées et adulées qui tombaient, les beignets et les piments, le corossol et le feuilleté, la pomme-cannelle et le pagre frais. Et comme cet endroit était propice aux affaires, il se transforma en une bourse provisoire de débris et de choses abandonnées par leurs maîtres, où l'on pouvait acheter aux enchères une grille, un oiseau mécanique ou un reste de vaisselle chinoise. On y échangeait des harnais contre des marmites, des cartes à jouer contre du bois de chauffage, des pendules de style contre des perles de la Marguerite. En un jour, l'étalage de légumes ou la vitrine du colporteur s'élevaient au rang de bazar [...], où voisinaient des batteries de cuisine, des saucières armoriées, des couverts en argent, des pièces de jeu d'échecs, des tentures et des miniatures. L'échafaud était devenu l'axe d'une banque, d'un forum, d'un encan perpétuel. Les exécutions n'interrompaient plus les marchandages, les disputes ni les discussions. (Carpentier, 1962 : 208)

Une collection d'objets et de situations incongrus, régis par les lois de la contiguïté et produisant des effets sociaux pour le moins déroutants :

Voici que le théâtre était arrivé dans la ville sans théâtre, et comme il fallait faire du théâtre, on prit les mesures opportunes... La plate-forme de la guillotine pouvant tenir lieu de scène excellente, la machine fut reléguée à une arrière-cour voisine, et resta au pouvoir des poules qui dormirent en haut de ses montants (Carpentier, 1962 : 274).

Effets sociaux qui viennent confirmer ce qui s'annonçait, depuis le début du roman, comme une méprise inéluctable :

À mesure que les navires s'éloignaient du continent, la révolution, qu'on laissait en arrière, se simplifiait dans les esprits désormais étrangers au tumulte des attroupements des rues, à la rhétorique des discours, aux batailles oratoires ; l'Événement, réduit à des schémas, se délestait de ses contradictions (Carpentier, 1962 : 162).

Ce passage témoigne d'un glissement. Car l'espace qui naît progressivement de l'avancée du navire fonctionne comme un échangeur permettant de basculer dans une nouvelle dimension, entraînant, et les hommes et leurs temporalités, dans une sorte de régression collective. Comme un écho inversé, Carpentier conçoit des espaces – en deçà du récit – qui sont les véritables vecteurs de la progression du texte. Car derrière l'avancée de l'action – ou, si l'on veut, sous l'accomplissement du destin des personnages –, il y a un autre dessein : celui d'arriver, par approches successives, à fabriquer des concepts pouvant – faute de pouvoir nommer – circonscrire et appréhender les puissances de l'altérité, qui sont le véritable enjeu du roman.

Carpentier ne construit pas une vision de l'altérité par le *récit* d'une rencontre et de ses projections. Il pratique l'altérité par l'acte même de fabriquer des concepts qui sont des dispositifs – machines à penser –, à la manière des machines à produire des effets qu'il a admirées dans l'architecture de Le Corbusier. Je propose d'en analyser quelques exemples.

Le texte comme machine à marcher

Dans la trame textuelle de Carpentier, il y a aussi les essais compilés sous le titre évocateur de *Tientos y diferencias*¹⁷. Ce sont des textes d'analyse qui accompagnent – qui étayent – son œuvre de fiction :

Au commencement était le bâtisseur, l'homme du plomb et du mortier [...] mais les maisons commencèrent à grandir, des maisons plus larges fermèrent le tracé des places, et la colonne – qui n'était plus le simple poteau des conquistadors – apparut dans la ville. Mais c'était une colonne intérieure, née avec grâce au sein de patios ombragés, garnis de végétation, où le tronc du palmier coexistait avec le fût dorique. Au début, dans des maisons au tracé solide [...], la colonne fut une question de raffinement intime destinée à supporter les arcades intérieures. [...] La colonne était un élément de décoration intérieure, luxe et ornement, avant ces jours du XIX^e siècle, où elle se jeta dans la rue et créa l'une des plus singulières constantes du style de La Havane : l'incroyable profusion de colonnes, dans une ville qui est un haut lieu de colonnes, forêt de colonnes, colonnade infinie, dernière ville à posséder une telle abondance de colonnes ; des colonnes qui, par ailleurs, ayant quitté les patios d'origine, ont tracé une histoire de la décadence de la colonne à travers les âges. [...] Ici, à La Havane, un piéton pouvait sortir de l'enceinte fortifiée du port et marcher jusqu'à l'extérieur de la ville en traversant le centre, en parcourant les anciennes chaussées [...] en suivant une

17 *Liens et différences*. Publié en 1964, ce recueil – qui contient l'essai repris en 1970 sous le titre de *La ciudad de las columnas*, et que j'analyse dans les pages qui suivent – n'a pas été traduit au français. La traduction des extraits ici présentés me revient.

seule colonnade, toujours renouvelée, dans laquelle tous les styles de la colonne sont représentés, conjugués ou mélangés à l'infini (Carpentier, 1976 : 60-61).

L'écrivain invite dans son texte le syncrétisme du monde. Mais il ne se contente pas de faire le récit d'une généalogie : par une succession de glissements, qui vont de l'expérience visuelle à la marche, de la marche à une écriture dictée par la scansion du corps, qui emporte avec elle le rythme des colonnes, leur succession, leur prolifération, il provoque des effets de lecture. Sous la pédagogie du discours, on décèle l'élan du marcheur, sa cadence, la qualité de son vécu. L'espace du texte ne décrit ni n'explique, il renouvelle un vécu. Échappant à un régime de représentation, cet espace devient un opérateur de création de concepts. Ainsi, la répétition du mot *colonne* dans le texte, trace lointaine de sa démultiplication dans la ville, déploie un espace où résonne une expérience corporelle. Et un concept se dessine : Carpentier parlera de *baroquisme* comme d'une spécificité américaine qu'il convient de distinguer de ce que l'on entend par style baroque :

Nos villes n'ont pas de style. Avec le temps, les défis aux styles existants sont devenus des styles. Non pas des styles sereins ou classiques par l'élargissement d'un style antérieur, mais par une nouvelle disposition d'éléments, de textures, de laideurs embellies par des voisinages fortuits, de frisages et métaphores, d'allusions des choses à « d'autres choses », qui sont, en somme, la source de tous les baroquismes connus (Carpentier, 1976 : 16).

Baroquisme est donc un concept forgé à partir d'une situation spatiale. De la même manière, le concept de *réel merveilleux*¹⁸, issu d'une impossible synthèse, ne peut être appréhendé que par le biais d'une mise en scène d'espaces *hétérotopiques*, et seulement formulé sous le mode de l'oxymore.

Le texte comme machine à regarder

On sait combien l'analyse des manières de regarder est chez Carpentier une voie privilégiée pour aborder la question de la spécificité culturelle des Amériques. Essais et romans font appel au regard d'un voyageur – réel ou fictif – pour révéler un écart irréductible entre la perception de l'étranger et celle du créole. Ainsi, le regard d'Alexander von Humboldt qui, en arrivant à La Havane

18 Il convient de distinguer le *réel merveilleux* d'un autre oxymore – *réalisme magique* – auquel il est souvent associé, bien qu'ils soient opposés l'un à l'autre. Le *réel merveilleux* désigne un phénomène qui existe bel et bien dans le réel, mais qui, de par son incompatibilité avec une pensée rationnelle, ne peut que provoquer l'étonnement. Le *réalisme magique*, au contraire, désigne une situation ne pouvant pas se produire dans le réel, et qui pourtant ne surprend aucunement les personnages qui y sont engagés. Sur le *réel merveilleux* dans l'œuvre de Carpentier (Rodríguez Monegal, 1971 ; González Echevarría, 1974 ; Ortiz, *Ibid.*).

par la mer, décrit avec exaltation les qualités du paysage, mais ajoute, dépité : « Ici, comme dans les plus anciennes de nos villes européennes, on ne réussit à corriger le mauvais tracé des rues qu'au prix d'une grande lenteur » (Carpentier, 1967 : 58).

Mais lorsque Esteban, personnage créole d'une fiction, contemple sa Havane natale depuis le bateau qui le ramène de Paris, il aperçoit la ville

[...] étrangement semblable, en cette heure emplie de réverbérations et d'ombres allongées, à un gigantesque lampadaire baroque, dont les verres rouges, orangés ou verts eussent coloré une confuse rocaille de balcons, d'arcades, de coupoles, de belvédères, de galeries à persiennes. (Carpentier, 1962 : 21-22)

Cherchant le miroir rassurant du connu, le regard de l'étranger ne peut opérer la fusion optique qui fait apparaître un *espace autre* (Foucault, 1984 : 47). De son côté, Esteban, qui retrouve son espace géographique d'origine après une absence prolongée, entrevoit, au-delà des éléments de l'architecture accessibles à tous, une image particulière. Il opère la synthèse qui permet la formation de cette image, et qui le transporte dans un espace de subjectivité partagée.

Cet espace résulte de l'éclatement d'un point de vue unique, serait-ce celui du personnage ou celui de l'écrivain. Il résulte aussi du brouillage de l'image de la ville que seul peut opérer celui qui en est sorti pour y retourner. Celui qui est l'habitant d'une confusion d'espaces, mais qui est aussi, à l'origine, l'habitué d'un espace hétéroclite, résultat d'un « processus de symbiose, d'amalgame [où] peu à peu, du bariolé, de l'entrelacé, des réalités distinctes emboîtées, ont émergé les constantes d'une enveloppe générale qui distingue La Havane des autres villes du continent » (Carpentier, 1976 : 59). Car lui seul sait se mouvoir dans un espace qui s'est affranchi de ses références comme l'espace de La Havane s'était affranchi de ses modèles urbains.

Le texte comme machine à traduire

Mais comment nommer cet *espace autre* ? Lorsqu'il est demandé à Esteban – parce que bilingue –, de traduire la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, il se heurte au fait que « l'espagnol de son époque se montrât si négligent à admettre les tournures concises et modernes du français » (Carpentier, 1962 : 217). Le seul fait de traduire révèle l'ampleur d'un décalage qui est ontologique. Chercher parmi les mots disponibles serait insuffisant : un signe remplace un autre et le sens est dévoyé. Il ne reste qu'à en inventer. Que la langue espagnole se soit dotée d'un terme spécifique pour désigner la Philosophie des Lumières – *Ilustracion* – montre l'effort déployé pour nommer avec pertinence. Ou alors, chercher des manières de dire, par extension, la teneur précise des choses :

Estéban était rempli d'étonnement quand il remarquait que le langage, en ces îles, avait dû utiliser l'agglutination, l'amalgame verbal et la métaphore, pour traduire l'ambiguïté formelle de choses qui participaient de plusieurs essences. De la même façon que certains arbres étaient appelés « acacia-bracelet », « ananas-porcelaine », « bois-côte » [...], de nombreuses créatures marines recevaient des noms qui, pour fixer une image, établissaient des confusions de mots, engendrant une zoologie fantaisiste de poissons-chiens, de poissons-bœufs. (Carpentier, 1962 : 242)

Tentatives toutes hautes en couleurs, proliférantes de particularismes mais ne permettant pas d'établir des codes partagés. Si l'appartenance de ce fragment de réel à l'univers du *monstrueux* (« l'ambiguïté formelle de choses qui participaient de plusieurs essences »), du *merveilleux* (suscitant « l'étonnement »), du syncrétisme (« l'amalgame verbal ») et de la transposition (« la métaphore ») ne laisse pas de doutes, il n'en reste pas moins que le traducteur est impuissant et devra se doter de stratégies plus adaptées.

L'une d'entre elles pourrait être de se situer en amont, à l'écoute de ce réel, et de faire appel à une perception brute, là où l'odorat croise la vue, et le toucher découpe un espace sonore :

Une délicieuse senteur de bois mouillés, de terre abandonnée aux humus et aux sèves, montait vers l'odorat universel [...] Le rapide obscurcissement de la lumière était accompagné par des coups secs sur les plus hauts branchages et tout à coup c'était la chute de gouttes froides qui trouvaient une résonance distincte sur chaque matière : accord de la liane et du bananier, diapason des membranes, son percutant des grosses feuilles. [...] Parfois Estéban était surpris dans ses voyages à travers le feuillage par quelque averse, et alors le jeune comparait dans sa mémoire auditive, la différence qu'il y avait entre les pluies des Tropiques et les bruines monotones du vieux monde. Ici, une puissante et vaste rumeur, sur un temps *maestoso*, aussi prolongé qu'un prélude de symphonie, annonçait au loin l'avance d'une tornade, tandis que les vautours teigneux volant bas en cercles de plus en plus serrés abandonnaient le paysage. (Carpentier, 1962 : 224-225)

La synesthésie à l'œuvre annonce des recompositions spatiales pouvant, seules, rendre compte du caractère irréductible d'un réel impossible à nommer.

Nommer le monde

Il serait vain de chercher des concepts dans l'étendue du roman. Ils n'y apparaissent pas. Ils y sont simplement *joués*, avant d'être expédiés hors-texte pour

être enfin nommés – mais ailleurs. En attendant, faute de mots, l'espace *hétérotopique* est une manière de nommer le monde.

Ainsi prend sens l'épigraphe du *Siècle des Lumières* : « Les mots ne tombent pas dans le vide ». Extrait du *Zohar*, commentaire ésotérique des textes sacrés des Israélites, cette citation instaure une incertitude. En effet, il est pour le moins surprenant de mettre en exergue, dans un roman qui traitera des avatars de la philosophie des Lumières, une proposition tirée d'une œuvre appartenant à une matrice de pensée antagoniste. Ce choix rappelle peut-être que le rationalisme sera toujours doublé de pensée magique dans l'univers de Carpentier. Par cette proposition – et cette opposition –, l'écrivain explicite sans ambiguïté son programme : il sera question, dans ce roman, de chercher des mots pour nommer ce qui ne peut encore l'être. Avant d'être un projet esthétique, *Le Siècle des Lumières* est un exercice de recherche, une enquête sur les mots, qui se donne l'espace comme moyen d'investigation.

Trouver une voix

Dès les années 1920, Carpentier s'attachait à définir ce qu'il appellera, trois décennies plus tard, la « sensibilité américaine » : « La tâche majeure du romancier américain d'aujourd'hui est d'inscrire la physionomie de ses villes dans la littérature universelle, oubliant le typique et les tableaux de mœurs. » (Carpentier 67 : 14)¹⁹. Rien d'étonnant à ce que cette sensibilité ne soit ni localiste ni régionaliste : l'écrivain reste proche de la pensée des avant-gardes qu'il avait côtoyées dans le Paris des années 1920. En effet, en 1949, en résonance avec les propos des peintres puristes – « C'est vraiment quelque chose de très rassurant que de s'apercevoir que nous commençons à pouvoir déterminer une langue plastique qui sera le moyen d'émotion le plus universel » (Ozenfant et Jeanneret, 1924a) – Carpentier écrira : « L'Amérique aura trouvé sa véritable voix lorsqu'elle aura établi une conscience de l'universalité de ses mythes » (Carpentier, 2004 : 41).

De manière à peine voilée, Carpentier dénonce une tendance qui travers les études culturelles et les productions artistiques en Amérique Latine depuis les premières descriptions de l'espace américain sous la plume des navigateurs européens. Ainsi, celles d'Antonio Pigafetta, qui accompagne l'expédition de Magellan, et dont Francisco Brugnoli propose une hypothèse de lecture :

[Les écrits de Pigafetta] constituent une chronique rigoureuse qui pourtant, ressemble à s'y méprendre à une aventure de l'imagination. Car ce que Pigafetta dit avoir vu, coïncide avec le bestiaire fantastique décrit par Pline dans son Histoire naturelle : l'imprévu se retrouve relativisé par la rencontre de ce que l'on s'attendait à voir. [De son côté] l'Amérique apprend très vite qu'elle ne peut frustrer ce regard, et s'efforcera, complaisante, de lui donner satisfaction, en

19 Ces propos font partie du premier chapitre de *Tientos y diferencias*, intitulé « Problemática de la actual novela latinoamericana », non traduit en français. La traduction de l'extrait est nôtre.

devenant cet exotique nécessaire. L'exotique n'est pas l'inconnu, c'est exactement le contraire. (Brugnoli, 1989 : 15)

La « sensibilité américaine » ne peut être « cet exotique nécessaire ». Elle suppose le renversement d'un mode de relation à l'autre qui, depuis le xv^e siècle – et parfois jusque dans les années 1980 –, a marqué les études sur et depuis l'Amérique Latine : celui qui consiste à voir – comme Antonio Pigafetta – ce que l'on s'attend à voir, et à nommer – comme Christophe Colomb – pour asseoir une possession (Todorov, 1982 : 39-40).

Il me semble que les efforts de Carpentier pour contribuer à trouver cette « véritable voix », consistent à démanteler les représentations pour leur substituer des *manières de faire* qui permettent d'opérer depuis l'espace sur le texte, puis, sur le réel. En systématisant cet exercice de transposition qui fabrique les dispositifs d'une culture, qu'ils soient spatiaux ou syntaxiques, l'écrivain aura constitué un réservoir de concepts qui deviendront opérationnels : véhiculant des contenus inédits, soulevant des problématiques, ils seront disponibles pour penser – pour pratiquer – l'altérité.

Julio Cortázar : une topologie de *simultanéité*

En 1956, Julio Cortázar publie un conte bref, *Continuité des parcs* (Cortázar, 1980 : 19-20). Il y met en scène un personnage lisant un roman. Dans ce roman, un homme sera assassiné. Au cours du récit, le personnage découvre – et nous, lecteurs, découvrons avec lui –, qu'il est lui-même le protagoniste du roman qu'il lit : il est cet homme, et cet homme va être assassiné. Assassinat qui aura lieu, en effet, pour clore le conte. D'où une question : si notre personnage va être assassiné, puisqu'en lisant il devient le personnage du roman qu'il lit, qu'advient-il de nous, qui lisons le récit de son devenir-personnage ?

Enfermé entre deux *diégèses*²⁰ – celle du lecteur que nous sommes et celle du roman qu'il lit – le personnage du conte est à la fois le personnage de notre fiction et celui de la sienne. Seul dans son bureau, indifférent au monde extérieur, paisiblement installé dans son fauteuil, il incarne le *lecteur passif* que l'auteur a en horreur et dont il accomplira, dans ce conte, l'assassinat symbolique. Par un artifice de la narration – le lecteur passif est projeté au cœur de l'action pour en devenir le protagoniste –, Cortázar annonce le programme qui va occuper des décennies de réflexion et d'écriture : « faire du lecteur un complice, un camarade de route » (Cortázar, 2001 : 507). Ce programme, il le formulera ainsi : « simultanéiser » le lecteur, « puisque la lecture abolira le temps du lecteur pour le transférer à celui de l'auteur » (Cortázar, 2001 : 507).

Continuité des parcs donne la clé de l'œuvre à venir : lire en étant lu²¹. Lire comme on glisse sur une surface de *Moebius* : notre espace-temps devient

20 Pour le concept de *diégèse* : Genette, 1972.

21 Sur la contamination des niveaux diégétiques dans les récits de Cortázar : Block de Behar, 1995 ; Sanjinés, 1994. Sur le conte cortazarien comme « somme de fractures » et pratique du

une fiction, qui en devient une autre, qui nous restituera notre espace-temps. Cortázar crée des *diégèses* perméables et trace entre elles des passerelles. Topologie impossible où chaque univers contient celui par lequel il est contenu, tout comme chaque livre de l'écrivain contient des bribes d'un autre qui le contient à son tour. Les *diégèses* se recomposent à l'infini en emportant le lecteur.

Sortir du texte

Cortázar s'emploie donc à aménager, dans le texte, des espaces au statut indécidable, pouvant attraper le lecteur pour le précipiter hors-texte, dans l'espace de la ville réelle par exemple, suscitant des expériences de lecture quasiment corporelles : « Il semblerait que le roman habituel gâche la recherche en limitant le lecteur à son domaine » écrit-il dans *Marelle*²², et il en déduit que le roman ne doit pas se jouer dans le texte mais à l'extérieur du texte (Cortázar, 1963 : 505).

Evoluant tout au long de son œuvre d'une création d'espaces d'ordre textuel à la conception d'un *livre-objet* (Cortázar, 2000 : 1359) truffé d'espaces matériels, non textuels, qui se déploient dans l'espace physique, Cortázar relèvera le défi de pratiquer l'écriture comme tentative de défaire les limites entre le texte et le monde. Mais comment construire des stratégies pour sortir du texte ? « On planifie les évasions, on les technologise, on les mesure au *Modulor* ou au Nombre de Nylon. » (Cortázar, 2001 : 485). Deux fois dans *Marelle* Cortázar fait allusion à Le Corbusier, la deuxième étant la célèbre proposition du chapitre 93 : « [...] un pont ne tient pas d'un seul côté, jamais Wright ou Le Corbusier ne feront de pont soutenu d'un seul côté [...] » (Cortázar, 2001 : 543). Nous ne saurons probablement jamais les raisons de cette formulation curieuse, ni Wright ni Le Corbusier n'ayant spécialement réfléchi à la conception de ponts. Combien et de quelle manière l'écrivain connaissait-il les projets de l'architecte, cela n'a pas été, à ma connaissance, documenté. Cependant, de nombreux procédés lient le travail de Cortázar à l'héritage du Purisme et de l'après-Purisme, très présent encore dans l'environnement culturel des années de création de *Marelle*. Trois d'entre eux méritent que l'on s'y arrête.

Objets trouvés

Premièrement, l'introduction dans le texte de corps étrangers. Beatriz Sarlo rappelle un programme annoncé par Cortázar : « placer des passages qui n'ont rien à voir avec l'action et que le lecteur lira ou non, par hasard, et compare

saut : Paredes, 1988.

22 Paru chez Gallimard en 1967 sous le titre *Marelle*, « Rayuela » est publié pour la première fois en 1963.

ces passages aux objets trouvés tant prisés des surréalistes » (Sarlo, 1985 : 949)²³. *Passages* ou bien objets trouvés au sens strict du terme, ils jouent un rôle analogue à celui que Le Corbusier attribue aux « objets à réaction poétique » qu'il intègre dans sa peinture à la fin des années 1920, à savoir, être « capables de déclencher le moment poétique »²⁴ (Le Corbusier, 1952-57 : 11) :

En flânant quai des Célestins je marche sur des feuilles mortes et si j'en ramasse une, si je la regarde bien, je la vois couverte d'une poussière d'or vieux avec, en dessous, des terres profondes comme le parfum de mousse qu'elle me colle aux doigts. Et c'est pourquoi j'emporte les feuilles mortes dans ma chambre et je les fixe sur mon abat-jour. Ossip arrive, reste deux heures et ne remarque rien. Etienne vient, l'autre jour et, le béret à la main : *Dis donc, c'est épatant ça*²⁵, et il soulève la lampe, étudie les feuilles, s'enthousiasme, Dürer, les nervures, etc.

Je me prends à penser à toutes les feuilles que je ne verrai pas, moi, le collectionneur de feuilles mortes, à tout ce qu'il y a dans l'air et que ne voient pas ces yeux, pauvres chauve-souris de romans, de cinémas et de fleurs séchées. Partout, il y a des lampes, il y a des feuilles que je ne verrai pas.

Et ainsi, *de feuille en aiguille*²⁶, je pense à ces états exceptionnels où, pour un instant, on devine les feuilles et les lampes invisibles, on les sent dans un air qui est hors de l'espace. C'est très simple, toute exaltation, ou toute dépression me pousse vers un état propice à

j'appellerai cela paravisions
c'est-à-dire (l'ennui c'est précisément de le dire)
une aptitude instantanée à sortir de moi-même pour m'appréhender
aussitôt du dehors, ou du dedans mais sur un autre plan,
comme si j'étais quelqu'un qui me regarde
(mieux encore – car en réalité je ne me vois pas : – comme quelqu'un
qui serait en train de me vivre) (Cortázar, 2001 : 516-517).

Devenu *objet trouvé*, l'objet trouvé au hasard de la flânerie – en l'occurrence une feuille morte – saute du plan du récit pour opérer sur la matérialité du texte. Il n'a pas pour seul effet de déclencher une réflexion suivie d'une sorte d'*état second* (Cortázar, 1983), mais aussi de perturber l'ordre typographique de la page, préambule aux exercices graphiques, puis volumétriques des œuvres qui suivront. *L'objet trouvé* fonctionne comme une machine : il produit des effets dans le récit, puis hors du récit, jusque dans le corps du texte.

23 Sur la vie des objets dans *Marelle* : Mora, consulté le 08/01/2017.

24 Les « objets à réaction poétique » inaugurent la période de l'après-Purisme : « Ces fragments d'éléments naturels, des bouts de pierre, des fossiles, des morceaux de bois, de ces choses martyrisées par les éléments, ramassés au bord de l'eau, du lac, de la mer [...] exprimant des lois physiques, l'usure, l'érosion, l'éclatement, etc., non seulement ont des qualités plastiques, mais aussi un extraordinaire potentiel poétique » écrit Le Corbusier (Pauly, 1987 : 276).

25 En français dans le texte.

26 *Ibid.*

Le lecteur-marcheur

Un deuxième procédé qui relie le travail de l'écrivain à la pensée de l'architecte, est l'idée obsédante de l'indispensable destruction du langage, à laquelle Cortázar fait sans cesse allusion : « il y a [dans *Marelle*] un effort désespéré pour éliminer les lieux communs, tout ce qui nous restait encore de notre mauvais héritage fin de siècle, il y a de continuelles allusions à la pourriture des adjectifs. C'est une sorte de tentative de nettoyage général avant un nouvel emploi » (Cortázar, 1984 : 152). Ces propos résonnent, un demi-siècle plus tard, avec les injonctions célèbres de *Vers une architecture* : « L'architecture étouffe dans les usages », « Les styles sont un mensonge » (Le Corbusier, 1995 : 67). On y reconnaît le programme des Avant-gardes : « Le cubisme a réalisé déjà en partie son dessein puriste de nettoyer la langue plastique des termes parasites, comme Mallarmé l'essaya pour la langue verbale » (Ozenfant, 1916). Mais le Purisme va plus loin : « *Purification du langage plastique*. Le triage des formes et des couleurs en vue de créer un clavier de moyens expressifs nécessaire et suffisant (économie, intensité), clavier à réactions bien définies. » (Ozenfant, Jeanneret : 1924d). Autrement dit, la purification du langage n'est pas un objectif en soi, elle vise la construction de procédés permettant d'opérer au-delà du tableau. A l'instar des peintres puristes, Cortázar ne fait pas seulement un travail *sur* le langage consistant à l'épurer ou le détourner : il fait un travail *par* le langage en créant des situations spatiales qui sont en-deçà du langage et vont au-delà du récit. Ainsi, la marche n'est pas un mot d'ordre ni une consigne d'action, elle est un effet de langage :

[*Marelle*] a présenté d'une autre façon les relations orales entre les personnages, leur a montré une certaine façon de dialoguer que je ne sais comment définir, car mes personnages agissent par leurs dialogues, ils bougent très peu, ils font très peu de chose. Tout ce qu'ils font ou vont faire apparaît à travers les dialogues qu'ils ont entre eux. (Cortázar, 1984 : 137)

Ce n'est pas pour imiter les personnages que le lecteur marche à son tour, mais parce qu'il subit l'effet du texte, et que celui-ci n'est plus signifiant mais kinesthésique : il consiste à projeter le lecteur en dehors du récit, en provoquant une lecture qui est une expérience matérielle, corporelle de la ville.

Dans ses écrits et entretiens, Cortázar n'a cessé de problématiser ses déambulations dans Paris, la nuit, qu'il entend comme des *sorties* initiatiques. Aux aguets, dans un état de « distraction réceptive » – que j'appellerai de régression cénesthésique –, où « réflexions et sensations confondent leurs limites dans un même vécu » (Cortázar, 2010 : 106), l'écrivain s'ouvre à ce qui vient :

Ce fait de marcher la nuit, cet état ambulatoire, où à un moment donné on cesse d'appartenir au monde ordinaire, me situe par rapport à la ville dans une relation que les surréalistes appelaient

« privilégiée », c'est-à-dire qu'à ce moment-là se produit vraiment le passage, le pont, les signes, les découvertes [...] Tout ça crée une constellation mentale que je ne peux pas exprimer par des mots. [...] Il y a à Paris des lieux privilégiés, je pourrais vous citer le premier qui me vient à la mémoire : au Pont Neuf, à côté de la statue de Henri IV, il y a un réverbère [...] La nuit, quand il n'y a personne, ce lieu est pour moi un tableau de Paul Delvaux, il y a le sentiment de mystère des tableaux de Paul Delvaux, cette imminence d'une chose qui peut apparaître, qui vous met dans une situation qui n'a rien à voir avec les catégories et les événements ordinaires. (Cortázar, 1983)²⁷

Par-delà les débats qui animent les personnages et tiennent lieu d'action dans le roman, il y a une recherche soutenue : celle de saisir l'insaisissable qui ne vient à nous que dans la fréquentation assidue de certains espaces, dans certaines conditions. Expériences indicibles qui ne peuvent être restituées qu'en hébergeant dans le texte des espaces auxquels l'écrivain attribue la puissance de produire des effets analogues. Semé d'espaces qui sont autant d'invites à prendre l'espace de la rue, le livre devient un véritable dispositif. Il déclenche l'activité sensori-motrice d'un corps-lecteur en motivant des pratiques qui excèdent la littérature comme domaine et la lecture comme activité.

Ainsi, le réseau de personnages ne prend sens que par rapport à un réseau spatial qui est une collection de lieux précis dans la ville, établi au gré des déambulations du protagoniste. Ce réseau que l'écrivain convoque, et sur lequel il projette un système de significations, fascine mais ne fournit ni itinéraires ni mode d'emploi. Suscitant des pèlerinages parmi les lecteurs, il installe un *habitus*. Ceux qui l'empruntent constitueront, de manière consciente ou inconsciente, dans un phénomène *transsubjectif* (Kalinowski, consulté le 23/09/2017), une communauté de lecteurs-marcheurs. Parce qu'il entre en résonance avec un *horizon d'attente* (Jauss, 1978 : 54), le roman *Marelle* aura des effets sociaux considérables.

Subversion de la structure narrative

Marelle est par ailleurs une première tentative, dans l'œuvre de l'écrivain, de concevoir un roman comme une boîte à outils : coexistence de modes d'expression (récit, extraits d'œuvres littéraires, réflexions théoriques), subversion de l'ordre de présentation des événements (les chapitres peuvent – et doivent – être lus dans le désordre), interpénétration de *diégèses*, prolifération de renvois intertextuels, démultiplication du livre dans le livre, l'œuvre exige du lecteur l'exercice simultané de facultés diverses qui mobilisent autant de manières

27 Pour les réflexions de Cortázar sur l'expérience surréaliste : Cortázar, 1984.

de lire²⁸. Saisi dans les agencements textuels que lui-même compose, le lecteur devient un auteur du livre. C'est le *principe de simultanéité* : éjecté du rôle de *lecteur passif*, le lecteur va rejoindre l'auteur dans un espace-temps qui n'est autre que celui du texte. Par ses choix, chaque lecteur actualise un livre parmi les possibles avant d'actualiser un itinéraire dans les villes possibles²⁹. *Marelle* est un effort incessant pour réaliser le programme surréaliste :

Ce que je voudrais souligner avant tout, c'est qu'il n'y a jamais eu de plan, il n'y a jamais eu aucun plan établi. Et de ce fait, il s'est produit des choses aberrantes mais qui pour moi, au fond, ont été merveilleuses car elles étaient un peu le souvenir que je gardais d'un monde surréaliste où les hasards tranchent sur les lois habituelles, où le poète et l'écrivain obéissent à des principes qui ne sont pas ceux de la vie quotidienne. (Cortázar, 1984 : 143)

Livre-objet, livre-monde

Mais le recours à des stratégies spatiales dans – et par – le texte – interposition de corps étrangers qui organisent des « sorties », destruction du langage par la production d'effets hors-langage, subversion de la structure narrative –, ne suffit pas. Le projet de Cortázar ne peut trouver son accomplissement dans les formats traditionnels d'édition. Seul un travail sur la matérialité du livre permettra au programme, annoncé dans le chapitre 62 de *Marelle* et fil conducteur de la recherche de l'écrivain, de trouver sa réalisation.

En effet, dans 62. *Maquette à monter* (1968), l'écrivain s'attaque encore à la structure de l'œuvre en proposant au lecteur de supprimer toute causalité par l'exercice d'une libre combinatoire, permutant à sa guise l'ordre de chapitres ponctués de « transgressions à la convention littéraire » (Cortázar, 1971 : 9). Mais le format du livre, uniquement constitué de matériaux textuels, reste conventionnel.

C'est *Ultimo round*³⁰ (1969) qui parachève le programme : le projet littéraire de Cortázar va désormais se jouer au-delà du texte dans le livre, puis, au-delà du livre. L'écrivain raconte comment, fasciné par l'almanach – publication populaire qu'il avait connue dans son enfance, sorte de catalogue, en partie instructif en partie publicitaire, réunissant dans un même format courts récits, petites annonces, recettes de cuisine, dessins et photographies –, il se lance dans la création d'un nouveau type de livre qu'il appellera lui-même *livre-almanach*. Il

28 Cortázar va au-delà du récit construit comme une série d'univers enchâssés où personnages et lecteur ont une place fixe, et les *diégèses* des limites établies. A ce type de récit il oppose mobilité des acteurs et recomposition incessante des *diégèses*, la contamination étant le principe de construction d'un texte renouvelé à chaque lecture. Il ne s'agit pas non plus d'un livre-puzzle : le mode d'association des éléments textuels n'est pas unique ni décidé en amont par l'auteur.

29 Ce que Jauss notait comme un effet diffus de l'œuvre littéraire devient ici un exercice explicite et conscient : « La fonction sociale de la littérature ne se manifeste dans toute l'ampleur de ses possibilités authentiques que là où l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent, réagit sur son comportement social. » (Jauss, 1978 : 80).

30 *Ultimo round* paraîtra chez Gallimard en 1980 sous le titre « *Le tour du jour en quatre-vingts mondes* ».

dit le construire sur le modèle de la *miscelanea*, publication très courante dans l'Espagne de la Renaissance, mélange de matériaux hétéroclites qui brasse des sources savantes et populaires sans établir entre elles de rapports hiérarchiques (Cortázar, 1983).

Cependant, installé à Paris en 1951, Cortázar devait très probablement connaître l'*Almanach surréaliste du demi-siècle*, paru en 1950 sous la direction d'André Breton. Et il n'est pas impossible qu'il ait aussi connu l'*Almanach d'Architecture Moderne* publié par Le Corbusier en 1926, bien plus proche de ses propres expériences. En effet, l'*Almanach surréaliste* est une œuvre collective, qui rassemble textes et graphiques de divers auteurs dans un format classique, proche de la logique du catalogue. L'*Almanach d'Architecture Moderne* va beaucoup plus loin dans le démantèlement des habitudes éditoriales du champ concerné – en l'occurrence, l'architecture³¹. En première page, comme dans les publications populaires, sont énumérés les matériaux présentés : « documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates, propos standards, apologie et idéalisation du standard, organisation, industrialisation du bâtiment, 172 clichés ». Le Corbusier y fait coexister certains de ses anciens articles, des textes critiques écrits pour l'occasion, des croquis et photographies en provenance du Voyage d'Orient, des schémas explicatifs, des annonces publicitaires. Il y introduit par ailleurs une dimension autoréférentielle puisque, parmi la publicité, il y a celle de ses propres livres et de ses propres projets.

Mais surtout, l'*Almanach d'Architecture Moderne* ne se limite pas à présenter, dans un espace commun, un certain nombre d'éléments disparates au statut divers : il les fait fonctionner ensemble pour produire un effet à la manière d'un *dispositif*, configuration spatiale chère aux mouvements avant-gardistes dont nous avons dit qu'elle relevait de l'*hétérotopie*. Chaque élément a été soigneusement choisi et placé par l'architecte pour contribuer à construire une réponse aux attaques dont il avait été victime à l'occasion de la présentation du Pavillon de l'Esprit Nouveau dans l'exposition des Arts décoratifs de Paris, en 1925. L'ouverture du texte explicite l'intention, puis le principe de conception : « Ouvrage à bâtons rompus. Des idées connexes, ayant des contiguités » (Le Corbusier, 1926 : 5). La réponse prend sens dans la coexistence d'éléments divers.

Ultimo round semble reprendre le fil de cette expérience corbuséenne pour la porter plus loin. L'objectif n'est pas du même ordre mais le procédé relève de la même logique. On y trouvera, sur un même support, un *collage* de schémas, d'images, de graffitis, de coupures de presse, de citations et de textes relevant de typographies, de formats, de modes d'expression et de langues diverses. La poésie s'étale dans l'espace et côtoie l'essai, le manifeste, la chronique ou le conte fantastique. Dans un texte qui se réalise dans sa matérialité – « Not text, but tex-

31 Précisons qu'en 1925 il existe dans le domaine de l'architecture une tradition installée autour d'un type de publication non savante qui relève de la divulgation, le *catalogue*. Recueil destiné à diffuser auprès des constructeurs des modèles de bâtiment à usage courant, il connaît un succès considérable tout au long du XIX^e siècle. Si le catalogue reste un système ordonné d'exemples de même nature, il témoigne néanmoins d'une approche populaire de l'édition architecturale que l'on retrouvera plus tard dans la notion d'*almanach*. Le Corbusier joue de ce regard non académique dans un dessein de provocation. Pour la tradition du catalogue : Eleb, 1995 ; Eleb et Engrand, 2002.

ture » –, il s'agit de mettre en place un jeu de pistes – « some kind of correlated pattern in the game »³² – pour induire, par renvois graphiques successifs, des circuits de lecture. Les indications ne sont plus significantes mais topologiques. Plus de linéarité, plus de centre, mais des points de fuite multiples signalant autant de parcours hors-texte où la fiction rencontre le document, et la réflexion savante croise l'annonce publicitaire.

154



Ill. 1 : *Ultimo round*, Barcelona RM, 2010. Couverture.



Ill. 2 : *Ultimo round*, Barcelona RM, 2010. Quatrième de couverture.

Comme dans un échantillonnage qui par contiguïté – par métonymie – accueille et contient un dehors absent, l'espace dans le texte et l'espace du monde

32 Pas de texte, de la texture » ; « une sorte de modèle corrélé dans le jeu ». J. Cortázar cite ces vers du poème « Pale Fire », de V. Nabokov, pour expliquer la genèse de l'idée du livre-objet (Cortázar, 2010 : 107).

se confondent³³. L'espace du livre recompose dans un support hors-norme, un cabinet de curiosités des temps modernes. *Ultimo round* est un *livre-monde*, censé nous y transporter, ou bien l'amener au cœur de notre temps personnel – ce n'est pas un hasard si la première partie du livre est publiée sous le titre *Le tour du jour en quatre-vingt mondes* (Cortázar, 1980). Mais il nous parle d'un monde où les éléments ont été extirpés de leur contexte. Pour que le défi lancé au lecteur reste entier, chaque élément se désolidarise de son référent et tisse d'autres liens, établit des alliances contre nature, autant de passerelles jetées entre éléments exogènes. Les appartenances, les groupes, les classes sont délibérément brouillées pour mieux permettre d'entrevoir, à partir de la recombinaison de morceaux disparates, l'image qui ouvre à un *espace autre*. Le dessein de l'écrivain serait de forcer le moment où le *collage* disparaît pour que l'œuvre émerge.

Car si le principe est bien celui du *collage*, tant prisé par les surréalistes, le projet va bien au-delà, concevant un livre tridimensionnel qui est un véritable objet, un *livre-objet*. Par sa découpe particulière – une fente horizontale le traverse et en fait deux livres juxtaposés –, le livre permet une infinité de combinaisons différentes qui le démultiplient en autant de mises en page et de configurations volumétriques, au gré des choix du lecteur.



Ill. 3 : *Ultimo round*, Barcelona RM, 2010 : 46-47 ; 24-25.

33 C'est d'ailleurs l'un des caractères de l'*hétérotopie* selon Foucault : « [...] le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde, et puis c'est la totalité du monde » (Foucault, 1984 : 48).



Ill. 4: *Ultimo round*, Barcelona RM, 2010 : 96-97 ; 34-35.



Ill. 5 : *Ultimo round*, Barcelona RM, 2010 : 60-61 ; 108-109.



Ill. 6 : *Ultimo round*, Barcelona RM, 2010 : 120-121 ; 70-71.

Ainsi, le *livre-monde* doublé d'un *livre-objet* étale ses possibles et sollicite du *lecteur-compagnon de route*, non seulement un travail de décodage de contenus, mais aussi de manipulation au sens physique du terme. Or, l'écrivain ne se contente pas de faire appel à une simple opération manuelle : par les circuits oculaires que la lecture exige, il prétend mobiliser des facultés d'association mentales et sensibles qui, dans un effort synesthésique, font entrer le récepteur dans une dimension autre. Car la lecture ramène à cet état cénesthésique tant recherché par les artistes du mouvement puriste : « Les sensations musculaires et circulatoires qui modifient notre état lorsque notre œil parcourt les lignes ou les formes, s'ajoutent les unes aux autres, et l'on peut dire qu'un tableau provoque d'abord une symphonie de sensations ; c'est la symphonie des associations provoquée par elles qui émeut notre cénesthésie et notre moi conscient » (Ozenfant et Jeanneret, 1924d).

Le programme de *Marelle* – « Il m'a semblé aussi qu'il y en avait une seconde [lecture], celle où le lecteur pouvait sauter, à partir de chapitres très en avant dans le temps, à d'autres qui étaient très en arrière dans le passé » (Cortázar, 1984 : 146) – se réalise en deçà du langage. Ce n'est pas le récit qui produit du sens, mais le lecteur qui se doit de le fabriquer en procédant par recompositions spatiales. Car à partir des fissures qui se creusent entre les éléments du livre, des « blocs de sensations et de bribes de pensée », « des répercussions à distance » (Cortázar, 2010 : 108) prennent d'assaut le lecteur. C'est dans un « sentiment de porosité virtuelle » (Cortázar, 2010 : 108), dans un état de « distraction réceptive » analogue à celui recherché au cours des déambulations dans la ville, qu'il sera en mesure de percevoir ce que l'écrivain appelle des « irrptions interstitielles » : espaces impossibles – *hétérotopiques* – qui sont autant de « ponts, de passages et de découvertes » (Cortázar, 1983).

L'espace dans les textes de Cortázar ne représente ni ne reproduit l'espace de la vie, il fabrique des espaces pour susciter des vies possibles. *Ultimo round* réalise ainsi un véritable projet topologique qui reprend à son compte les acquis de la *simultanéité* : par une série de transformations continues, le texte glisse et emporte le lecteur, dans une confusion d'espaces, au-delà du livre.

Parachever le projet moderne

L'analyse de ces quelques aspects du travail d'Alejo Carpentier et de Julio Cortázar a permis de révéler deux démarches différentes qui résonnent avec un projet commun. Toutes deux se construisent de manière analogue – en reprenant le fil des expériences des avant-gardes parisiennes – dans un objectif partagé, celui de dépasser la représentation comme catégorie esthétique. Elles ont ainsi contribué à tester les limites du projet des Avant-gardes, puisque la transposition de procédés, leur mise à l'épreuve dans de nouveaux contextes, permet d'en évaluer la portée. Habitant une altérité à l'œuvre, les deux écrivains ont porté le texte littéraire en deçà du récit et delà du livre.

Mais on pourrait remonter encore plus loin dans le temps pour trouver une résonance à la source même du projet moderne. Michel Foucault explique que « le vrai scandale de l'œuvre de Galilée [est] d'avoir constitué un espace infini, et infiniment ouvert [...] » (Foucault, 1984 : 46). Je dirai que Cervantès, son contemporain, accomplit la même révolution dans l'espace littéraire, par un ensemble d'opérations sur le texte que Carpentier énumère

un roman [*Don Quichotte*] où l'on parle du roman lui-même [...], un roman où l'on découvre que Don Quichotte avait lu *La Galatée* de Cervantès [...], un roman où d'autres romans s'emboîtent à l'intérieur du roman principal et où l'auteur n'hésite pas à nous distiller [...] des démonstrations n'ayant rien à voir avec l'action. C'est dans l'aspect insolite du roman de Cervantès que je vois prophétiquement inscrit l'avenir du roman en général. Le roman doit aller au-delà de la narration et du récit, c'est-à-dire, du roman lui-même. (Carpentier, 2003 : 274-275)

De cette conception du travail romanesque, Carpentier a tiré son programme : jouer de l'espace pour se projeter hors-texte. Pratiquer l'écriture comme une mise en abyme : s'approprier l'espace du monde, mais pour y loger le livre. On pourrait dire que le programme de Cortázar est analogue, puisque son travail a consisté à aller « au-delà du roman » en portant l'interpénétration des *diégèses* – opération cervantine par excellence – jusqu'à ses propres limites : la disparition des cadres.

Œuvres citées

- AINSA, Fernando, « Las dos orillas de Julio Cortázar », *Revista Iberoamericana*, 84-85, 1973, p. 619-649.
- AVNI, Ora (consulté le 16/09/2017) : « Breton et l'idéologie machine à coudre-parapluie ». http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1983_num_51_3_2201.
- BAINES, Georges, « Du 'système Dom-Ino' au 'Type Citrohan' », *Le Corbusier et la Belgique*, Fondation Le Corbusier / CFC Editions, 1997, p. 47-61.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa, « A read reader », *A Rethoric of Silence and Other Selected Writings*, New York, De Gruyter, 1995.
- BRETON, André, *Almanach surréaliste du demi-siècle*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1950.
- BRUGNOLI, Francisco, « Cirugia plástica », *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst*, Berlin, 1989.
- CARPENTIER, Alejo, *Le Royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, 1954.
- CARPENTIER, Alejo, *Le Siècle des Lumières* Paris, Gallimard, 1962.
- CARPENTIER, Alejo, « Reflexiones sobre la arquitectura moderna », *Crónicas*, TI, 1975, p. 271-277.
- CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto, 1976.
- CARPENTIER, Alejo, *La ciudad de las columnas*, La Habana, Letras cubanas, 1982.
- CARPENTIER, Alejo, *Essais littéraires*, Paris, Gallimard, 2003.
- CARPENTIER, Alejo, *Tristán e Isolda en tierra firme*, La Habana, Letras cubanas, 2004.
- CARPENTIER, Alejo, *El siglo de las luces*, Barcelona, Seix Barral, 2007.
- CHIAMPI, Irlemar (consulté le 12/12/2017) : « Alejo Carpentier y el surrealismo ». <https://www.revis-tadelauniversidad.unam.mx/.../11338-16736-1-PB.pdf>.
- CORTÁZAR, Julio, 62. *Maquette à monter*, Paris, Gallimard, 1971.
- CORTÁZAR, Julio, *Marelle*, Paris, Gallimard, 1979.
- CORTÁZAR, Julio, *Le tour du jour en quatre-vingt mondes*, Paris, Gallimard, 1980.
- CORTÁZAR, Julio, *El perseguidor y otros relatos*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- Cv, Julio, (consulté le 22/09/2017) : « Entretien avec Caparrós, Martín ». <https://www.taringa.net/posts/info/3397496/Julio-Cortázar-entrevistado-por-Martin-Caparrós.html>.
- CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, Paris, Gallimard, 1984.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela. Edición crítica*, Madrid, Edusup, 1996.
- CORTÁZAR, Julio, *Cartas*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Madrid, Punto de lectura, 2001.
- CORTÁZAR, Julio, *Ultimo round*, Barcelona, RM, 2010.
- CORTÁZAR, Julio, (consulté le 22/09/2017) : « Cortázar parle de la ville de Paris ». <https://youtu.be/JDfYGoBIsjA>
- DAVILA, María de Lourdes, *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.
- DAVILA, María de Lourdes, « Alguien se pierde en el laberinto cosmicomico de Fantomas, pero quién ? », *Revista Iberoamericana*, 123-134, 2008.
- DE MICHELI, Mario, *Le Avanguardia artictiche del novecento*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- DEMURO, Eugenia, *Civilisation and Authenticity : the Search of Cultural Uniqueness in the Narrative Fiction of Alejo Carpentier and Julio Cortázar*, New York, Peter Lang, 1980.
- ELEB, Monique, *Architectures de la vie privée. 2 L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, Paris, AAM / Hazan, 1995.

- ELEB, Monique, ENGRAND, Lionel, « Tradition sur Catalogue. La laborieuse construction d'une image », *Architecture intérieure CREE*, 304, 2002.
- ELEB, Monique, ENGRAND, Lionel, « La machine et le bibelot », « *Savant, populaire* », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, Paris, 2004.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *AMC*, 5, 1984, p. 46-49.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, « Isla a su vuelo fugitiva : Carpentier y el *Realismo Mágico* », *Revista Iberoamericana*, 86, 1974, p. 9-63.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- KALINOWSKI, Isabelle (consulté le 23/09/2017) : « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*, 8, 1997, p. 151-172. <http://rgi.revues.org/649>
- KRAUME, Anne (consulté le 02/07/2018) : « 'Trois mondes intéressés dans la question' : Representaciones del espacio insular en Víctor Hugo y Alejo Carpentier ». <http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/view/7324>.
- LAMELA GOMEZ, Brais (consulté le 24/01/2017) : « Building from Scratch. Alejo Carpentier and Le Corbusier. Envision the New World ». <http://www.undergraduatelibrary.org/2017/literature/building-scratch-alejo-carpentier-and-le-corbusier-envision-new-world>.
- LANUZA, José Luis. (consulté le 20/09/2017) : « Cervantes en la Argentina ». https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/argentina/lanuza.htm.
- LE CORBUSIER, *Almanach d'Architecture Moderne*, Paris, Crès, 1926.
- LE CORBUSIER, *Œuvres Complètes*, Zürich, Girsberger, 1952-1957.
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995.
- LE CORBUSIER, *Voyage d'Orient. Carnets*, Paris, Electa Architecture, 2002.
- MAISIAN, Jordana, « L'Hotel Paul Guillaume : tourner la page de l'éclectisme », *Massilia, Annuaire d'études corbusiennes, Fondation Le Corbusier*, Paris, Imbernon, 2011a, p. 30-49.
- MAISIAN, Jordana, « Le dispositif architectural comme *objet technique concret : modes d'existence, manières de faire*. L'art de la transposition à l'orée du xx^e siècle », Thèse de Doctorat, Université Paris-Est, 2011b.
- MAISIAN, Jordana, « L'art de la transposition ou comment poser un problème architectural ? », *L'invention d'un architecte. Le Voyage en Orient de Le Corbusier*, Paris, La Villette, 2013, p. 102-113.
- MORA, Andrés (consulté le 08/01/2017) : « Breton-Cortázar: vida de los objetos ». <http://www.scielo.org.co/pdf/hall/v12n24/v12n24a09.pdf>.
- ORTIZ, Maria Salvadora (consulté le 10/01/2017) : « La concepcion de lo *real maravilloso* en Alejo Carpentier : Una lectura de *El recurso del método* ». <https://doi.org/10.15517/rfl.v12i2.17126>.
- OZENFANT, Amédée, JEANNERET, Charles-Edouard, « Le cubisme, première époque (1908-1910) », *L'Esprit Nouveau*, 23, 1924a.
- OZENFANT, Amédée, JEANNERET, Charles-Edouard, « Le cubisme, deuxième époque (1912-1928) », *L'Esprit Nouveau*, 24, 1924b.
- OZENFANT, Amédée, JEANNERET, Charles-Edouard, « Vers le cristal », *L'Esprit Nouveau*, 25, 1924c.
- OZENFANT, Amédée, JEANNERET, Charles-Edouard, « Idées personnelles », *L'Esprit Nouveau*, 27, 1924d.
- OZENFANT, Amédée, JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le cubisme*, Paris, Altamira, 1999.
- PAREDES, Alberto, *Abismos de papel : los cuentos de Julio Cortázar*, Mexico, UNAM, 1988.

- PAULY Danièle, « Objets à réaction poétique », *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Centre Pompidou, 1987.
- QUETGLAS, Josep, *Les heures claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye*, Massilia, Associació d'idees, 2009.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, « Lo Real y lo Mágico en *El Reino de Este Mundo* », *Revista Iberoamericana*, 76-77, 1971, p. 619-649.
- SARLO, Beatriz, « Releer *Rayuela* desde el *Cuaderno de Bitácora* », *Revista Iberoamericana*, 132-133, 1985, p. 939-952.
- SANJINÉS, José, *Paseos en el horizonte : Fronteras semióticas en los relatos de Julio Cortázar*, New York, Peter Lang, 1974.
- SCHWARTZ, Marcy, *Writing Paris : Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*, State University of New York Press, 1999.
- SCHWARTZ, Marcy, « Writing against the City : Julio Cortázar's photographic take of India », *Photography and Writing in Latin America : Double exposures*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006, p. 117-139.
- SEGRE, Roberto, « Le Corbusier y Alejo Carpentier, Simetrías y asimetrías especulares », *Massilia, Annuaire d'Etudes Corbuséennes*, Paris, Imbernon, 2005, p. 114-119.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- VÁSQUEZ, Carmen, *Robert Desnos et Cuba: un carrefour du monde*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- VÁSQUEZ, Carmen, *La représentation de l'espace hispano-américain : Los pasos perdidos de Alejo Carpentier et La Vorágine de José Eustasio Rivera*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p. 29-41.
- VÁSQUEZ, Carmen, *Los primeros pasos: Alejo Carpentier y Los pasos perdidos*, Paris, Indigo et Université de Picardie Jules Verne, 2002, p. 213-223.
- VÁSQUEZ, Carmen (consulté le 12/09/2016) : « Alejo Carpentier en Paris (1928-1939) ». https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2006/coloquio_2006_15.pdf
- WAKEFIELDS, Steve, *Carpentier's Baroque Fiction. Returning Medusa's Gaze*, Woodbridge, Tamesis, 2004.

|

Constructions des espaces dans et par les textes

163

