Les Cahiers du Grhaal

N° 3 | 2025
Fragments et formes brèves dans la littérature hispano-américaine des XX et XXIe siècles

De la nouvelle au roman, fragments et combinatoire dans le récit du Río de la Plata

José GARCÍA-ROMEU

Édition électronique :
URL :
https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-3/2299-de-la-nouvelle-au-roman-fragments-et-combinatoire-dans-le-recit-du-rio-de-la-plata
DOI : numerev_2919
Date de publication : 05/12/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : GARCÍA-ROMEU, J. (2025) De la nouvelle au roman, fragments et combinatoire dans le récit du Río de la Plata. *Les Cahiers du Grhaal*, (3). https://doi.org/10.34745/numerev_2919

Dans le Río de la Plata, la nouvelle est un genre littéraire cultivé de longue date et avec assiduité. En nous penchant sur les esthétiques d'Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar et Ricardo Piglia, nous nous efforçons de montrer ici comment l'écriture des formes brèves est à corréler à celle des formes longues et comment toutes deux participent au système intertextuel en articulant, grâce aux récits combinatoires, le fragment et le texte global.

Mots-clés :
Nouvelle, Théorie de la nouvelle, Littérature du Río de la Plata (XXe-XXIe siècles), Intertexte, Récit combinatoire

---

Abstract

In the Río de la Plata, the short story is a literary genre that has been cultivated assiduously for a long time. By examining the aesthetics of Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, and Ricardo Piglia, we endeavor to show how short forms of writing correlate with long forms and how both contribute to the intertextual system by articulating, through combinatorial narratives, the fragment and the overall text.

Keywords : Short story ; theory of the short story ; Literature of the Río de la Plata (20th-21st centuries) ; intertext ; combinatorial narrative

En Amérique latine, et singulièrement sur les rives du Río de la Plata où elle a conquis des écrivains prestigieux, la nouvelle est souvent requise pour l'affirmation d'un talent littéraire. On lui prête des propriétés (synthèse, force de suggestion…) qui exigent de l'auteur métier et habileté. Ainsi, d'Esteban Echeverría (1805-1851) à Mariana Enriquez (1973-…), en passant par Horacio Quiroga (1878-1937), Jorge Luis Borges (1899-1986) et Felisberto Hernández (1902-1964), les écrivains *platenses* sont nombreux, qui lui ont consacré une part importante, sinon l'intégralité de leur œuvre. Ce relief acquis par la nouvelle dans le monde hispanique n'est sans doute pas étranger à une perception du genre induite par le terme même qui le désigne en castillan, *cuento*, lequel rattache ses expressions contemporaines au fond archaïque de la tradition orale, tandis que le mot « nouvelle », introduit par Boccace (1313-1375), référence des manifestations savantes plus récentes. De plus, le succès du genre a répondu, dès le XIX^{e} siècle, aux contraintes qui pesaient sur la lecture et l'édition dans des sociétés où l'illettrisme reculait lentement et qui firent de la revue et du journal, avant le livre, les principaux médias

offrant une place à la littérature. Nous mentionnerons également l'intérêt des ateliers d'écriture – dont la fréquentation démontre encore de nos jours la popularité du métier d'écrivain, ainsi que le rôle social d'initiatives visant à donner la parole aux minorités[1] – pour les facultés formatrices du récit court, ainsi que pour son impact esthétique et émotionnel.

Mais il ne suffit pas de constater l'importance de la nouvelle pour savoir de quoi on parle. Il faut aussi s'interroger sur les caractéristiques d'un genre dont la connaissance ne peut se satisfaire de nébuleuses définitions empiriques.

LA FORME BRÈVE, CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Si la nouvelle est un récit court, c'est naturellement par rapport au roman, qui domine la littérature occidentale comme référence centrale. Se pose alors la question de la variété des longueurs, et non seulement en termes binaires (court ou long), variété qui s'ajoute à tant d'autres qui contribuent également à la diversité des diégèses (voix, modes, sujets…). Aussi, viser méthodiquement la mesure des principales échelles du genre récit revient à tenter d'établir une typologie scrupuleuse de tous les textes pour constater *in fine* l'impossibilité d'appliquer des classifications rigoureuses de type zoologique à la littérature. Sans s'arrêter au problème de la longueur, qui paraît déjà insoluble en soi, Gérard Genette a expérimenté la vacuité de cet effort de classement en proposant, avec une certaine ironie, un diagramme tridimensionnel pour ordonner les genres (*Introduction à l'architexte*, 1979, p. 83). Notons que Genette s'est borné à présenter une esquisse très générale de ce diagramme. Désinvolture du théoricien qui se contente d'avancer une hypothèse indécise sans la mettre en pratique ? Vanité du grand architecte qui ébauche un schéma et laisse les maîtres d'œuvre se démener avec les détails concrets ? Probablement pas : Genette, minutieux anatomiste de la diégèse, démontre par l'absurde combien il est téméraire d'essayer de discriminer avec la finesse d'un Linné les nuances innombrables qui traversent l'objet littéraire. Et la longueur ne contribue pas mieux que n'importe quel autre critère à fixer une typologie stable, si ce n'est en se basant sur le principe dialectique général, aux frontières floues, qui opposerait des textes *plutôt* courts à des textes *plutôt* longs. C'est pourquoi les différentes esthétiques de la nouvelle qui ont prospéré en Amérique latine se sont efforcées de concevoir la brièveté, non pas sous l'angle quantitatif, mais sous l'angle qualitatif, en en décelant les vertus et les contraintes.

L'art de la nouvelle en Amérique latine se cristallise grâce à l'apport décisif d'Horacio Quiroga, qui n'instruit pas seulement par la pratique, mais également par la théorie, en proposant quelques trucs bien tournés dans « El manual del perfecto cuentista » (1925) et le « Decálogo del perfecto cuentista » (1927). À tout seigneur tout honneur, observons d'abord que les considérations de l'écrivain uruguayen doivent beaucoup aux préceptes qu'Edgar Allan Poe (1809-1849)[2] avait déclinés en 1847 dans « L'Art du conte » :

> Comme le roman ne peut être lu d'une traite, il ne peut bénéficier de l'avantage immense de la *totalité* […]. Dans le conte bref, cependant, l'absence d'interruption permet à l'auteur de mettre intégralement son dessein à exécution. Pendant l'heure que dure la lecture, l'âme du lecteur demeure sous la coupe de l'écrivain. […] Un artiste habile construit un conte. Il ne façonne point ses idées pour qu'elles s'accordent avec ses épisodes, mais après avoir soigneusement conçu le type *d'effet unique* à produire, il inventera alors les épisodes, combinera des événements, les commentera sur un certain ton, subordonnant tout à la volonté de parvenir à l'effet préconçu. Si sa toute première phrase ne tend pas à amener cet effet, c'est qu'alors, dès le tout premier pas, il a fait un faux pas. (2023, p. 1002)

La longueur (arbitrairement délimitée par l'heure de lecture), ainsi que l'effet, à programmer dès la première phrase, sont déjà en centre de l'esthétique de Poe. Sous le regard de ce maître admiré[3], Quiroga exprime au cinquième précepte de son décalogue ce conseil cardinal : « No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas. » Quant à la mention concernant la longueur, elle tient en une observation ambiguë :

> VIII - Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.

Interrogeant les qualités distinctes qu'induisent la dilution dans le roman et la concentration dans la nouvelle, l'habile Quiroga fixe alors, de façon lapidaire, les principales spéculations qui soutiendront longtemps le débat autour des récits courts[4]. Quelques années plus tard, Julio Cortázar (1914-1984) conforte ainsi l'approche de son aîné en insistant sur le jeu de délimitation généré par la nouvelle (« Algunos aspectos del cuento », 1963). À l'instar de la photographie et à l'inverse des procédés extensifs du cinéma ou du roman, cette délimitation suggère – plutôt qu'elle n'exclut – le hors champ au moyen d'une concision maximale, d'une tension continue et en déployant un thème qui irradie, au-delà de l'anecdote, en un vaste réseau de significations. Cependant, dépassant ces observations fonctionnelles, Cortázar – dont l'écriture est vouée à la révélation d'une surréalité fantastique – s'éloigne du rationalisme de Quiroga en défendant une perception empirique de la nouvelle non dénuée d'ésotérisme. Tout comme la poésie et au contraire du roman contemporain, qui renonce à l'illusion d'une fin définitive, la nouvelle recèlerait un caractère mystérieux, épiphanique, une miraculeuse aptitude à la clôture. À cette dimension sacrée, Cortázar attribue une autre raison (« Del cuento breve y sus alrededores », dans *Último round*, 1969), la nouvelle permettant également à l'auteur d'exorciser ses cauchemars nocturnes en les projetant par un geste compulsif sur la feuille blanche. D'où l'état de transe où l'écrivain se trouve parfois au moment de créer, état impossible à entretenir sur toute la longueur de production d'un roman.

En 2000 (« Tesis sobre el cuento » et « Nuevas tesis sobre el cuento » dans *Formas breves*), Ricardo Piglia (1941-2017) évoquera, à propos de la nouvelle, une sorte de révélation profane. Il réduira ainsi la contradiction entre la vision magique de Cortázar et la conception rationnelle de Quiroga en conservant du premier l'idée du mystère et du second celle d'une construction méthodique. Selon Piglia, la nouvelle contemporaine est en effet un récit qui entrelace deux histoires, l'une transparente, l'autre chiffrée, la fin produisant le dévoilement de cette histoire secrète. En s'inspirant de Borges, Piglia décrit également la figure du lecteur, ombre de l'auditeur primitif convoquée par un genre qui garderait certaines traces du conte oral archaïque, si différent de la matière romanesque, nécessairement littéraire, c'est-à-dire (au sens étymologique) écrite.

En conclusion, diverses sensibilités se disputent la définition du cuento : Quiroga insiste sur sa mécanique d'horlogerie, tandis que Cortázar, tout en reconnaissant la tension que doit entretenir la forme brève, relève davantage son caractère magique, tributaire d'une création issue des fantasmes individuels ; Piglia enfin – à la suite de Jorge Luis Borges – relie le récit court à une tradition millénaire, bien que renouvelée. Presque tous s'accordent cependant à travailler l'essence de la nouvelle à partir de sa distance envers le roman, non tant en considérant la longueur elle-même que les contraintes qu'elle impose et les vertus qu'elle insuffle.

Pourtant, malgré l'obstination à distinguer l'une et l'autre comme la meilleure façon de les définir, nombreux sont ceux qui, ouverts à d'incessantes explorations, transgressent leur frontière. Tandis que la fragmentation du récit romanesque chez Ricardo Piglia (*Respiración artificial*, *La ciudad ausente*…) produit des œuvres discontinues qui tiennent presque davantage du recueil de nouvelles que du roman, l'avalanche de romans courts chez César Aira (1949-…) déjoue ostensiblement les critères de classement génériques ordinaires. Avant eux déjà, Jorge Luis Borges et Julio Cortázar avaient interrogé le rapport entre les genres court et long en mobilisant le récit combinatoire.

LE RÉCIT COMBINATOIRE 1 : LEIBNIZ ET BORGES

À partir du paragraphe 413 de ses *Essais de théodicée* (1710), Gottfried Wilhem Leibniz décide de prolonger le *Dialogus de libero arbitrio* (1439) de Laurent Valla par la parabole suivante : afin de comprendre le paradoxe de la préservation du libre arbitre humain et de la prescience de Dieu concernant les inévitables péchés que commettront ses créatures, le prêtre Théodore se rend au temple d'Athéna dans l'intention d'interroger la déesse. Pallas lui révèle alors en rêve le palais des destinées conçu par Jupiter. Le fantastique ouvrage héberge la représentation de toutes les vies possibles d'un personnage – en l'occurrence Sextus Tarquin, dernier roi de Rome –, représentation traduite en mondes bifurquant les uns par rapport aux autres en fonction des circonstances infinies auxquelles Sextus est exposé par ses choix. À travers ces ramifications de probabilité, le but est de démontrer que le monde réel, fondé par Dieu, réalise la meilleure combinaison et donc le meilleur monde possible. Mais au-delà, ou en deçà, de cette motivation théologique, le palais des destinées leibnizien anticipe

certaines créations littéraires, en particulier de Borges et de Cortázar, visant à articuler le fragment et la totalité au moyen de la combinaison.

La proximité entre le premier de ces auteurs et le philosophe allemand a été décelée par Herbert H. Knecht, qui écrit :

> […] c'est l'analogie des sujets abordés, l'identité des préoccupations qui imposent le rapprochement : même émerveillement face à l'enchaînement enchevêtré des causes et des effets où aucun événement ne manque cependant de sa justification, même fascination devant les ramifications sans bornes des possibilités diverses, mêmes méditations sur les paradoxes innombrables de l'infini, même génie de l'invention combinatoire, ici cependant au service d'une thématisation de l'absurde, d'une propension ludique à la mystification, là méthodologie de la découverte scientifique. (2000, p. 112-113)

Jorge Luis Borges publie en effet plusieurs nouvelles dès les années quarante, que l'on pourrait qualifier à certains égards de leibniziennes. Dans « El jardín de senderos que se bifurcan » (1996, p. 472-480), l'écrivain prête au personnage de Stephen Albert, sinologue anglais, l'attribution à un certain Ts'ui Pên d'un roman construit à la façon du palais des destinés :

> En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. (p. 477)

Dans « Examen de la obra de Herbert Quain » (1996, p. 461-464), Borges décrit *April March*, roman régressif et ramifié de ce Quain :

> Yo reivindico para esa obra –le oí decir [al autor]– los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio […]. Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de otra posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta, pues, de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es común a todas ellas, naturalmente.) De esas novelas, una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial […], etcétera. (p. 462-463)

Le procédé décrit dans ces deux expositions circonstanciées génère une mécanique qui déploie explicitement ce qu'Umberto Eco appelle les disjonctions de probabilité de la fabula, autrement dit l'ensemble des prévisions concurrentes portant sur les événements diégétiques et suscitées chez l'interprète à chaque étape de sa lecture :

> […] la coopération interprétative s'effectue *dans le temps* : un texte est lu pas à pas. C'est pourquoi la fabula « globale » (l'histoire racontée par un texte cohérent), même si elle est conçue comme finie par son auteur, se présente au Lecteur Modèle comme en devenir : il en actualise des portions successives […]. Chaque fois que le lecteur parvient à reconnaître dans l'univers de la fabula […] la réalisation d'une action qui peut produire un changement dans l'état du monde raconté, il est amené à *prévoir* quel sera le changement d'état produit par l'action et quel sera le nouveau cours d'événements. (1985, p. 142-143)

Or, là où Umberto Eco considérait un déploiement de type prévisionnel que la réception réduirait à une seule voie effective (procédé que le personnage de Stephen Albert attribue également au récit commun), Ts'ui Pên et Quain, tout comme le palais des destinés de Jupiter, réalisent eux-mêmes plusieurs de ces disjonctions. Ts'ui Pên et Jupiter prétendent les réaliser toutes ; dépourvu des aptitudes magiques qui permettent un tel exploit, Quain se contente d'en dérouler certaines à rebours, renversant la valeur anticipatrice de l'imagination du lecteur pour le contraindre à des spéculations rétrospectives. « Más haragán » que Cortázar[5] – dont nous décrirons ci-dessous les efforts pour créer une vaste œuvre combinatoire – Borges n'écrit ni le roman de Ts'ui Pên (le pourrait-il, d'ailleurs ?) ni même celui de Herbert Quain. Il se borne à en proposer des recensions fictives.

LE RÉCIT COMBINATOIRE 2 : CORTAZAR ET SES AMIS

Julio Cortázar, quant à lui, écrit justement *Rayuela* (1963), épais roman qui exploite ces fonctions combinatoires. Rejetant les régularités prévisibles du récit se déroulant hiératiquement le long d'un chemin unique, l'écrivain argentin propose d'organiser les chapitres selon divers ordonnancements possibles. Ainsi, le « Tablero de dirección », qui ouvre le livre en guise de mode d'emploi, pose le lecteur au seuil d'un curieux dispositif combinatoire, lequel décrit deux parcours alternatifs (au moins) :

> A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros.
>
> El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.
>
> El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:
>
> 73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - […] - 77 - 131 - 58 - 131 - (2013, p. 9)

Le texte se présente donc comme un jeu de construction et non comme un temple littéraire que le lecteur devrait visiter obséquieusement, sans jamais s'écarter du

chemin tracé par l'auteur omnipotent. Les effets de ce système combinatoire à caractère labyrinthique sont nombreux. « A su manera este libro es muchos libros […]. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista […] » : par ces expressions, Cortázar suggère d'autres agencements possibles, dont ceux générés aléatoirement par un lecteur désorienté. Après tout, *Rayuela* est un labyrinthe, voué en tant que tel à égarer le promeneur-lecteur. Ainsi, c'est ce dernier qui trace au fur et à mesure de ses choix, mais aussi de ses erreurs, le texte dédaléen qu'il est en train de parcourir. À ce propos, au chapitre 154, au personnage d'Horacio qui s'inquiète de mal classer les papiers constituant le roman expérimental de Morelli, celui-ci répond : « – Ninguna importancia […]. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto » (p. 590). En réalité, nous sommes confrontés ici à une énigme borgésienne. Revenons à « El jardín de senderos que se bifurcan », où Stephen Albert décrit à son interlocuteur chinois l'inextricable texte conçu par son ancêtre :

> – […] Ts'ui Pên diría una vez: *Me retiro a escribir un libro*. Y otra: *Me retiro a construir un laberinto*. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. El Pabellón de la Límpida Soledad [de la propiedad de Ts'ui Pên] se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado; el hecho puede haber sugerido a los hombres un laberinto físico. Ts'ui Pên murió; nadie, en las dilatadas tierras que fueron suyas, dio con el laberinto; la confusión de la novela me sugirió que ése era el laberinto. (Borges, p. 476-477)

Le projet de Ts'ui Pên semblait viser la réalisation de deux œuvres (un labyrinthe végétal et un livre), mais n'en constitue en réalité qu'une seule : un labyrinthe de pages, lequel réalise en définitive une infinité d'œuvres.

> – […] *El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. (p. 479)

De même, le roman de Cortázar passe pour être deux livres, mais en réalité il peut n'en être qu'un (comme le suggère l'ininterrompue succession typographique des chapitres 1 à 155), lequel produit en réalité à son tour, dans la virtualité de nombreuses alternatives, des bifurcations, proliférations, ramifications…, effets labyrinthiques qui aboutissent, comme il est naturel, à un piège. Ce dernier nous est tendu à la fin quand, nous conformant aux renvois qui indiquent à la fin de chaque chapitre celui à suivre, nous nous transporterons du chapitre 131 au 58, et de nouveau au 131, puis encore au 58… La machine s'enraye alors et il est tentant de se représenter un obéissant lecteur qui relirait en boucle, jusqu'à sa mort, ces chapitres 131 et 58, découvrant à chaque relecture un sens nouveau du simple fait qu'un texte relu n'a pas le même sens qu'un

texte lu (ni un texte rerelu celui d'un texte relu !). Dans « El jardín de senderos que se bifurcan » (p. 477), Albert imagine un dispositif semblable, un livre *ouroboros* dont la dernière page serait identique à la première. Milagros Ezquerro note que cette infinité, basée sur l'éternel recommencement et sur la circularité, est en réalité suggérée dans *Rayuela* par l'ensemble du système et non seulement par ces deux derniers chapitres :

> Este método de lectura [hojear el libro para pasar de un capítulo al siguiente] pone […] al lector en la incapacidad constante de saber si se encuentra por la mitad o hacia el final de la novela, si le quedan todavía 50 o 200 páginas por leer: de ahí la impresión de encontrarse ante una novela infinita, ya que no se ve ni su principio ni su fin. (Ezquerro, p. 620)

Voilà qui révèle comment l'unité délimitée que représente le chapitre, en se conjuguant à d'autres unités, crée l'illusion de l'infini.

Notons que Cortázar, en tant qu'artisan particulièrement scrupuleux (et moins fainéant que Borges) du récit combinatoire, compte hors du Río de la Plata des prédécesseurs, des contemporains et des successeurs qui méritent d'être évoqués afin de mesurer l'exacte portée esthétique et novatrice de son œuvre (ainsi que celle de Borges).

La première esquisse d'un roman configuré selon ces préceptes constructifs est exposée par Stéphane Mallarmé (1842-1898), qui envisage d'écrire un volume aux pages interchangeables. Il compte intituler cet ouvrage le *Livre*, indiquant de la sorte son ambition de créer l'œuvre littéraire par antonomase. Umberto Eco décrit le projet en ces termes :

> Les pages du *Livre* devaient non pas se succéder selon un ordre déterminé, mais se prêter à plusieurs regroupements réglés par un système de permutation. L'œuvre se serait composée d'une série de fascicules non reliés entre eux ; la première et la dernière page de chaque fascicule auraient été rédigées sur une même grande feuille pliée en deux, marquant le début et la fin du fascicule ; à l'intérieur, un jeu de feuilles simples, mobiles aurait permis toutes les combinaisons possibles, sans qu'aucune ne soit privée de sens. (Eco, 1965, p. 27)

Mais le projet est téméraire. Mallarmé ne parviendra qu'à en jeter les bases, essentiellement dans *Igitur* (1869), *Divagations* (1897), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) et divers feuillets qui demeureront inédits jusqu'à leur publication en 1957 par Jacques Sherer (Wit, 2021, § 4). Jaime Alazraki remarque, à propos de la présentation par Eco de plusieurs modèles de romans ouverts : « De las obras citadas por Eco […], la que más se aproxima a la estructura de *Rayuela* es, extrañamente, un libro no escrito, el *Livre* de Mallarmé […] » (Alazraki, p. 634). Il ne fait aucun doute que Cortázar avait lu les textes de Mallarmé, entre autres *Divagations*, comme il le signifie à Octavio Paz dans une lettre du 31 juillet 1956 (Bernárdez, *Cartas 2*, p. 99)[6].

D’autres expériences annoncent le récit combinatoire sans le réaliser, la combinaison étant faite par l’auteur et offerte ensuite au lecteur qui la constate, mais ne peut la modifier sinon en procédant à un travail critique auquel le texte ne l’invite pas aussi explicitement que dans *Rayuela*. Nous pensons ici à *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, dont la construction chronologique ainsi que les chapitres portés, successivement, par les pronoms « je », « tu » et « il » montrent à la façon d’un Beaubourg de papier la structure en compartiments de l’ouvrage[7].

Mais il existe, publié la même année que *La muerte de Artemio Cruz*, un antécédent bien plus proche du roman constructif de Julio Cortázar : *Composition n° I* de Marc Saporta, œuvre constituée de 149 feuilles mobiles (imprimées uniquement sur une face) à battre et à couper par le lecteur, comme un paquet de cartes, afin d’ordonner au hasard les événements de la diégèse. Bien que cet antécédent ne servît pas d’inspiration à l’auteur argentin qui en prit connaissance alors qu’il travaillait déjà à corriger les épreuves de *Rayuela*, il ne se sentit pas moins contraint de retirer de son roman la mention, par son personnage Morelli, d’un projet similaire. Il jugea pourtant avec réserve le résultat obtenu par Saporta. L’écrivain raconte en effet à son éditeur Francisco Porrúa, dans une lettre du 5 janvier 1963 (datée par erreur de 1962) :

> […] tuve que quitarle al pobre Morelli una de sus ideas, la de hacer un libro con las páginas sueltas, pues en el ínterin salió aquí un libro en forma de carpeta (y por desgracia me pareció malo, ya que el sistema tiene posibilidades prodigiosas, creo). No sé, leyendo los pasajes sin el orden de lectura que corresponde, se pierde toda tensión. Considerados individualmente, creo que cada uno está bastante bien. (Bernárdez, p. 336-337)

Outre le fait qu’il manifeste le souci de Cortázar de n’attribuer à Morelli que des projets esthétiques de première main, l’épisode révèle que de tels dispositifs étaient dans cet air du temps que soufflaient alors l’OuLiPo et le Nouveau Roman, sans doute renforcé par la redécouverte des brouillons mallarméens concernant le *Livre*. Mais, tandis que le lecteur de Cortázar est invité à faire des choix, permettant de déployer des plans alternatifs, celui de Saporta doit se laisser guider par le hasard, ou le destin, comme le suggère le procédé inspiré de la cartomancie.

D’autres montages diégétiques qui s’apparentent de près ou de loin à la combinatoire cortazarienne seront écrits dans les années suivantes. Dès 1964, Max Aub publie au Mexique *Juego de cartas*, un livre composé de 108 cartons dont le recto emprunte ses décorations aux jeux de cartes traditionnels et chaque verso comporte le récit d’un personnage narrateur rapportant un épisode de la vie d’un certain Maximiliano Josep Ballesteros. Récupérant encore le principe fonctionnel des cartes (celles-ci, tout comme les dés de Mallarmé, semblent propices à réaliser ces récits combinatoires), *Le Château des destins croisés* (1973) d’Italo Calvino raconte des histoires entrelacées au moyen d’un tarot, avec cette différence par rapport à Saporta et Aub que les cartes sont délibérément placées dans l’ordre par des narrateurs-personnages, rendus muets par un charme.

À l'inverse de l'expérimentation cortazarienne, tous ces dispositifs confrontent la réception au pur hasard ou à la décision préalable des narrateurs. *La vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec offre des solutions plus favorables au libre choix du lecteur. La structure de son roman par « pièces » (en lieu et place des chapitres traditionnels) est modulée en fonction de propositions alternatives dans une section finale intitulée « pièces annexes », qui comprend un index, des repères chronologiques et diverses autres listes. Christelle Reggiani écrit :

> Chacune de ces « pièces » invite à des lectures diverses dans leurs modalités génériques, et multiples dans leurs réalisations possibles : l'*index* rend possibles d'autres ordres de lecture – fondés sur une succession temporelle si l'on s'appuie sur les « Repères chronologiques », sur une thématisation diégétique si l'on part du « Rappel ». Le « Post-scriptum » et la liste des ouvrages « du même auteur » incitent à un déchiffrage intertextuel, respectivement élargi et restreint, la « table des matières » reprenant un parcours linéaire tout en facilitant l'exploitation par une lecture non linéaire des autres « pièces ».

Cette multiplicité des lectures possibles déconstruit l'unité du texte scolastique, par ailleurs d'emblée contestée par un autre élément péritextuel : l'indication générique, déviante parce que plurielle – « romans » – qui sert de sous-titre au livre. (1999, p. 367)

La critique trouve dans ce système une similitude avec celui établi par Cortázar quelques années auparavant : « Un dispositif similaire est mis en œuvre dans *Marelle* de Cortázar, avec un péritexte cette fois initial, le 'Mode d'emploi' qui ouvre le volume […] » (*ibid*.).

Dernier cas de figure que nous étudierons, qui s'appuie à la façon de Calvino sur une combinatoire réalisée en amont par l'écrivain et nous intéresse particulièrement en raison de son caractère métatextuel : Yak Rivais publie en 1979 *Les demoiselles d'A., roman-citations*[8]. Dans une « Présentation, règle du jeu », il explique la construction de son livre :

> *Les demoiselles d'A.* se composent de 750 citations d'auteurs, À RAISON D'UNE SEULE PHRASE CITÉE – intégralement bien sûr – PAR OUVRAGE (roman, nouvelle, essai, pièce de théâtre, etc.), la phrase étant une unité d'emprunt commode et complète. (p. 9-10)

En parcourant ces diverses expériences, et singulièrement cette dernière basée sur la collecte et le collage de citations, nous pouvons mieux saisir les objectifs de ces jeux dont se réclame assurément *Rayuela* : souligner l'insertion dans l'Intertexte de chaque œuvre particulière. Par Intertexte, nous entendons l'ensemble de la littérature universelle conçu comme un réseau connecté par de multiples relations : relations d'héritage reliant les modèles à leurs imitations, de parenté nationale et linguistique, de commentaire entre un texte source et ceux qui le citent, le pastichent, le parodient, le

plagient… Si bien que de proche en proche, en trouvant les liens qui accroissent le réseau et articulent selon diverses échelles toutes ces familles, on peut imaginer que les différentes manifestations textuelles finissent par se fondre dans un continuum global. Le travail explicite de Rivais, qui ne compose qu'un mince échantillonnage de pages volées à ce territoire incommensurable, révèle donc, par une évidence que *Rayuela* esquive, le principe qui intègre les œuvres littéraires distinctes à un ensemble virtuel, total et continu. De ce continuum, *Rayuela*, « El jardín de senderos que se bifurcan », *La vie mode d'emploi…* tentent de rendre compte à leur façon, comme reflets microcosmiques du macrocosme.

LA TENSION DYNAMIQUE ENTRE RÉCIT INTIME ET RÉCIT TOTAL : PIGLIA

En Argentine, les pratiques de Borges et de Cortázar seront poursuivies par Ricardo Piglia, qui revient cependant, davantage que ces prédécesseurs, à une combinatoire que nous pourrions qualifier de classique en raison du fait qu'elle articule la nouvelle et le roman selon le procédé du conte intercalé – si populaire entre le XVI^{e} et le XVIII^{e} siècle –, tout en rappelant également le procédé plus ancien du récit encadrant, déjà fonctionnel dans *Les mille et une nuits* et le *Décaméron* de Boccace.

Pour mieux comprendre la manière dont Piglia conçoit les échelles de la diégèse, nous pouvons évoquer dans *El último lector* (2005, p. 46) ses réflexions à propos de l'expérience d'écriture de Franz Kafka, qui rédige en une seule nuit *Le Verdict* (1913). La nuit en tant qu'unité temporelle de production qui limite l'ampleur du récit est un élément que l'auteur argentin a mentionné en d'autres occasions, comme dans *Respiración artificial*, où les personnages s'échangent des histoires ou s'écrivent des lettres du crépuscule à l'aube. Or, bien plus que la durée de l'insomnie, c'est cet échange de récits courts qui frappe dans l'œuvre de Piglia. C'est pourquoi il n'était pas indifférent que nous citions plus haut Boccace qui insère ces unités diégétiques – identifiées par les numéros du jour et d'ordre (par exemple : « sixième journée, cinquième conte ») – de manière dynamique dans un cadre que nous qualifierons de transitif. Le recueil à la Boccace n'est donc pas un fourre-tout arbitraire, mais un ensemble qui manifeste la façon dont les récits circulent dans une communauté. La nouvelle comme échange, l'histoire racontée par un conteur qui, à la fin de sa prestation, invite son auditeur à prendre sa place et à poursuivre la cérémonie… C'est là un dispositif que l'on retrouve également dans la littérature populaire orale. Dans un recueil de fables folkloriques argentines, Susana Chertudi rassemble justement quelques fins conventionnelles qui démontrent ce caractère transitif : « entré por un zapato roto, para que usted me cuente otro » ; « está contado y acabado, para que cuente otro el que está al lado » ; « aquí termina el cuentito, cuénteme otro más bonito » (p. 8). En publiant des contes isolés dans des journaux et revues, les écrivains du XIX^{e} siècle ont décomposé le dispositif fonctionnel inhérent au récit court, basé sur la translativité entre le narrateur et l'auditoire, suscitée par le plaisir d'enchaîner les histoires[9]. C'est ainsi que l'ère industrielle, qui remplaçait le feu du foyer par le poêle et

développait l'éclairage domestique grâce auquel il était plus facile de se retirer pour lire un livre, a brisé le cercle des soirées partagées qui constituaient, comme le représentait bien le *Décaméron*, un système transactionnel équivalent à l'échange épistolaire.

Les romans *Respiración artificial* et *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia rappellent et actualisent, en l'adaptant à notre société fragmentée de lecteurs isolés, cette structure traditionnelle, puisqu'ils reflètent la circulation sociale des récits, circulation que les deux romans décrivent en partie comme clandestine. Notons en effet que l'Argentine dépeinte par Piglia dans ces deux œuvres est un pays surveillé où la communication souffre des maux propres à la paranoïa des États totalitaires, un territoire qui ressemble en quelque sorte à la Florence de Boccace, contaminée par la peste.

En effet, par de nombreux exemples, Ricardo Piglia mobilise une idée modulaire de la littérature grâce à laquelle il crée une tension (nous utilisons ce mot à dessein, car c'est un des termes favoris de Piglia, critique littéraire) entre deux échelles d'écriture, l'unité minimale et le roman ample, voire l'Intertexte intégral, l'archive universelle.

Dans *La ciudad ausente* (1992) est décrite une Argentine de l'an 2004, soumise à la sévère censure d'un régime policier. Une machine à fabriquer des récits, qu'aurait jadis imaginée l'écrivain Macedonio Fernández (1874-1952), permet de contourner cette censure. Installée à Buenos Aires, au cœur d'un musée où sont exposés des scènes, objets et espaces tirés de diverses œuvres littéraires, la machine produit des histoires d'amour, de suicide et de complots politiques, construisant ainsi un réseau de fables qui tente de préserver, face au mutisme imposé par la dictature, la fonction transitive du récit.

Dans *Respiración artificial* (1980), l'intertextualité est entretenue par les réflexions critiques, écrites ou dialoguées des personnages, qui s'insèrent dans le continuum de la bibliothèque argentine grâce aux nombreuses références à Franz Kafka, Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges… Au sein de cette vaste bibliothèque, Piglia manipule des parodies, des bribes de commentaires, de brèves séquences, indexant de la sorte la littérature universelle au fragment.

La tension entre amplitude minimale et amplitude maximale, Piglia la prête également à Macedonio Fernández dans l'une de ses interprétations de l'œuvre du maître argentin, interprétation qui révèle autant les obsessions de Piglia que les intentions de Macedonio :

> La lectura macedoniana: salteada, parcial, episódica, suspendida. Sus textos provocan microscópicamente el suspenso: son folletines por entregas, en miniatura. Quiero decir, usan la técnica del folletín de suspender la acción pero la usan atomizada y condensada al máximo y repetida varias veces en la misma página. (2000, p. 26)

Cette mention de micro-unités intégrées au système feuilletonesque est éclairée par

une réflexion à propos du *Museo de la novela de la Eterna*, grand-œuvre de Macedonio Fernández :

> Macedonio empieza a escribir el *Museo* en 1904 y trabaja en el libro hasta su muerte. Durante casi cincuenta años se entierra metódicamente en una obra desmesurada […]. Un libro cuya concepción misma excluye la posibilidad de darle fin. La novela infinita que incluye todas las variantes y todos los desvíos; la novela que dura lo que dura la vida de quien la escribe. (2000, p. 24)

Nous nous rendons compte que la relation entre la longueur du texte et le temps d'écriture ne sert pas uniquement à rédiger un récit relativement court produit en une seule nuit, comme *Le Verdict* de Kafka. Elle permet aussi la composition d'une œuvre de « cinquante ans ». Cinquante ans, fragmentés en plusieurs nuits…

CONCLUSION

Si Ricardo Piglia s'intéresse à la relation qui s'établit dans l'œuvre d'un écrivain (Macedonio Fernández ou lui-même) entre les échelles du micro et du macro, c'est pour inviter au dialogue et retrouver, dans une société frappée par le mutisme et l'isolement individuel, le caractère originel d'une littérature transitive. Il réédite ainsi le geste de Borges et de Cortázar qui visait déjà à suggérer, de façon indicielle, l'existence d'un Intertexte total au moyen du fragment. Pour une bonne compréhension des formes brèves et de leur faculté, il convient donc de ne pas les opposer systématiquement aux formes longues. En vérité, le texte long apparaît souvent sous la plume de ces écrivains – même dans le cas de Borges qui se sera contenté d'en écrire des recensions – comme une combinaison de récits courts, un jeu d'échantillons voué à refléter, non seulement le roman qu'il contribue à constituer, mais également un récit fantôme, sans fin, qui demeure au revers de chaque œuvre littéraire, tel un idéal insaisissable.

BIBLIOGRAPHIE

Cet article reprend, en les mettant à jour et en essayant de produire une synthèse qui les dépasse, certains de nos travaux précédents (García-Romeu, 2012 et 2018, p. 78-84)

ALAZRAKI, Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994.

BENOIT, Éric, « Non-linéarité et discontinuité dans l'élaboration du "livre" de Mallarmé », *Écritures discontinues*, Yves Vadé (éd.), Presses Universitaires de Bordeaux, 1993. URL : https://doi.org/10.4000/books.pub.4679. Consulté le 25 octobre 2025.

BERNÁNDEZ, Aurora et Carles ÁLVAREZ GARRIGA (éd), *Julio Cortázar. Cartas 2, 1955-1964*, Buenos Aires, Alfaguara, 2012.

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé editores, 1996

[1941].

BOSCH, Juan, *Teoría del cuento : tres ensayos*, Mérida, Universidad de Los Andes, 1967.

CALVINO, Italo, *Le Château des destins croisés* (trad. Jean Thibaudeau et l'auteur), Paris, Gallimard, 2013 [1969].

CHERTUDI, Susana, *Juan Soldao. Cuentos folklóricos de la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Madrid, Alfaguara, 2013 [1963].

CORTÁZAR, Julio, « Algunos aspectos del cuento » [1963], *Obra crítica/2*, (prologue de J. Alazraki), Madrid, Alfaguara, 1994, p. 365-385.

CORTÁZAR, Julio, *Último round* (maquette de Julio Silva), México, Siglo XXI, 1969.

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965 [1962].

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset, 1985 [1979].

EZQUERRO, Milagros, « *Rayuela* : Estudio temático », Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, ALLCA XX-UNESCO, Colección Archivos, 1991, p. 615-628.

GARCÍA-ROMEU, José, « Unidad diminuta y relato infinito, la tensión de la narración », *Homenaje a Ricardo Piglia*, Teresa Orecchia Havas (comp.), Buenos Aires, Catálogos, 2012.

GARCÍA-ROMEU, José, *Cortázar, Rayuela, Queremos tanto a Glenda*, Paris, Atlande, collection Clefs-concours, 2018.

GENETTE, Gérard*, Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique, 1979.

KNETCH, Herbert H., « Leibniz le poète et Borges le philosophe : pour une lecture fantastique de Leibniz », *Variaciones Borges*, n° 9, 2000, p. 104-146.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von, *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969 [1710].

MENESES, Guillermo, *El cuento en Venezuela*, Caracas, Hotel Tamanaco de Caracas, 1960.

OVIEDO, José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Alianza editorial, 2001.

PIGLIA, Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1990 [1980].

PIGLIA, Ricardo, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Seix Barral, 1992.

PIGLIA, Ricardo, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.

PIGLIA, Ricardo, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.

POE, Edgar Allan, « L'Art du conte » (trad. Claude Richard et Jean-Marie Maguin), *Contes, essais, poèmes*, Paris, Bouquins éditions, 2023, p. 995-1004.

QUIROGA, Horacio, « El manual del perfecto cuentista », *El Hogar*, Buenos Aires, nº 814, 22 de mayo de 1925.

QUIROGA, Horacio, « Decálogo del perfecto cuentista », *Babel*, Buenos Aires, año II, n° 10, julio de 1927, p. 139.

RIVAIS, Yak, *Les demoiselles d'A.*, Paris, Pierre Belfond, 1979.

REGGIANI, Christelle, *Rhétorique de la contrainte. Georges Perec-L'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions InterUniversitaires, 1999.

SAPORTA, Marc, *Composition n° I*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.

SCHERER, Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*, Paris, Gallimard, 1977.

WIT, Sébastien, « Mystique de l'art et Grand-Œuvre alchimique : le cas du Livre de Mallarmé », colloque *Les chefs-d'œuvre inconnus au XIX^{e} siècle*, Amandine Lebarbier (dir.), 2021. URL : http://www.fabula.org/colloques/document6924.php. Consulté le 25 octobre 2025.

NOTES

[1] Cette question traverse également les catégories de la fiction et de la non-fiction en raison de l'importance qu'acquiert aujourd'hui le témoignage en tant que relation d'expériences décentrées d'individus marginalisés. Au sujet de ces pratiques, nous attendons la publication des recherches exposées par Pénélope Laurent (https://crimic-sorbonne.fr/manifestations/ateliers-decriture-a-buenos-aires/, consulté le 08/08/2025), prochainement annoncée dans la revue *Iberic@l* (https://journals.openedition.org/iberical/, consulté le 08/08/2025).

[2] Oviedo qualifie Poe ainsi (2001, p. 9) : « […] posiblemente el primer crítico del cuento moderno por su comentario a los *Twice Told Tales* (1842) de Nathaniel Hawthorne ». Il ne faut pas déduire de cette paternité que la nouvelle hispano-américaine n'existait pas avant que Poe ne fût connu au sud des États-Unis. Le premier texte qu'Oviedo intègre à son anthologie est en effet « El matadero » d'Esteban Echeverría, composé en 1839 (p. 36). Une question demeure : Echeverría avait-il conscience d'écrire un récit qui serait ensuite considéré par la critique comme précurseur de la nouvelle argentine ?

Probablement pas.

[3]
« Cree en un maestro –Poe, Maupassant, Kipling, Chejov– como en Dios mismo », tel est le premier article du décalogue de Quiroga.

[4]
À sa suite, on pourrait citer les auteurs et théoriciens dominicain et vénézuélien Juan Bosch et Guillermo Meneses.

[5]
« Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros [...]. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. » (1996, p. 429)

[6]
Pour mesurer l'importance et l'influence de l'expérimentation de Mallarmé, voir Wit (2021), qui ne manque pas de mentionner assez longuement Cortázar.

[7]
Les rapports formels qu'entretiennent les œuvres de Cortázar et de Fuentes ne s'arrêtent pas là. On remarquera ainsi que les trois parties de *Terra Nostra* (1975) de l'auteur mexicain s'intitulent « El viejo mundo », « El nuevo mundo » et « El otro mundo » ; celles de *Rayuela* « Del lado de allá », « Del lado de acá » et « De otros lados ». La première partie de chacun des romans se situe en Europe et la deuxième en Amérique. La troisième combine les deux espaces.

[8]
Nous devons la connaissance de cette référence, ainsi que celle de Reggiani, à Daniel Bilous. Qu'il en soit remercié.

[9]
Benoit (1993) rappelle que Mallarmé avait imaginé que le *Livre* serait lu à haute voix devant un auditoire. Le poète français avait donc pressenti l'importance du dispositif translatif.

L'AUTEUR

José García-Romeu est professeur et membre du Laboratoire Babel de l'Université de Toulon dont il codirige l'équipe « Translations-Textualités et Territoires ». Il enseigne la littérature et la civilisation hispano-américaines. Ses recherches portent sur la littérature argentine contemporaine, approchée au moyen d'études formalistes et envisagée à partir de ses contextes de production idéologiques et socioculturels. Il s'est également penché sur la littérature équato-guinéenne. Il a publié divers articles et ouvrages sur ces questions, dont, le dernier en date, *Mundos imaginarios en la literatura argentina* (2022).