



HAL
open science

La représentation du critique dans "Les pas dans les traces" de Julio Cortazar

Maryse Clain

► **To cite this version:**

Maryse Clain. La représentation du critique dans "Les pas dans les traces" de Julio Cortazar. Travaux & documents, 2000, Glanes. Entre classicisme et modernités, 13, pp.137–147. hal-02178597

HAL Id: hal-02178597

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02178597v1>

Submitted on 2 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La représentation du critique dans « Les pas dans les traces » de Julio Cortázar

MARYSE CLAIN
CHARGÉE DE COURS
UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

La nouvelle de Julio Cortázar intitulée « Les pas dans les traces »¹ présente un critique, professeur d'université, Jorge Fraga. Il décide d'étudier la vie et l'œuvre du poète défunt Claudio Romero. Il est déjà connu et reconnu comme critique et essayiste. Une motivation le conduit : obtenir un poste diplomatique. En effet, les écrits du critique ne sont pas de ceux qui ouvrent les portes des ministères et Fraga manque d'appuis officiels pour étudier dans les bibliothèques d'Europe. Si jusqu'à présent, il n'est pas « à la mode », sa situation pourrait bien changer dans le cas où la biographie remporterait un vif succès.

Fraga s'identifie au poète Claudio Romero dont il écrit la biographie. Cette identification s'inscrit dans un système qui caractérise le critique : le parasitisme. Fraga finit par avouer qu'il a écrit sa propre biographie en écrivant celle de Romero. En fait, il s'agit d'une hagiographie qui est publiée puis le critique biographe a la preuve que cette hagiographie est totalement fausse et il le reconnaît publiquement, ce qui équivaut à un renoncement, une réparation et une dette à payer.

Cortázar nous présente un critique délateur en proie à une crise de conscience face au parasitisme qui le caractérise et qui l'induit en erreur. Le critique pourrait faire son *mea culpa*. Il passerait de la délation au rétablissement de la vérité. La corruption

1. « Les pas dans les traces », in CORTÁZAR, 1993, p. 590-603. Les citations détachées du corps du texte seront suivies de la pagination entre parenthèses.

le caractérisant serait réversible. Reste à voir où aboutit cette honorable tentative de réparation.

Fraga est un fervent admirateur du poète Claudio Romero. La biographie qu'il veut entreprendre a un caractère solennel à ses yeux. Elle est aussi pour lui une rencontre privilégiée avec l'auteur. Il faudrait « provoquer impensablement la rencontre du poète et de son guetteur (*su perseguidor*) » pour que l'œuvre de Romero retrouve son sens le plus profond.

Le double sens du terme original *perseguidor* annonce les deux extrêmes qui caractérisent le critique Fraga : le poursuivant qu'il est deviendra, à la fin de la nouvelle, le poursuivi. En effet ce critique illustre les différentes phases dans l'évolution du personnage². La phase particulière représentée ici est le passage du don à la dette : le don que représente la recherche biographique et la dette à laquelle aboutit cette recherche, dette qui ramène le critique devant le choix premier, dire la vérité ou la masquer.

LE GUETTEUR APPÂTÉ

Le critique n'est pas désintéressé. La biographie qu'il entreprend d'écrire peut lui rapporter la reconnaissance que lui volent les journalistes à la mode ou encore les écrivains en vogue. La convoitise qui participe du parasitisme est déjà un point commun entre le critique et l'écrivain. À l'image de l'écrivain, le critique aimerait que ses écrits lui ouvrent les portes de la célébrité, des honneurs et de l'argent. En son temps, Romero aussi s'était plaint qu'un « rimeur de salon » avait obtenu le poste diplomatique qu'il escomptait. Une fois les matériaux du livre réunis et classés Fraga n'est pas préoccupé par les obstacles « mais, bien au contraire, [par] la facilité qu'il y avait à se lancer dans la course sur une piste trop connue ».

Ce qui aurait dû alerter le critique, la facilité à entreprendre l'écriture de la biographie, ne joue pas son rôle de signal d'alarme. Fraga est trop sûr de lui. Il a perdu le doute qui garantit le travail critique. Il pêche par excès de confiance en lui. La remise en question qui doit être permanente chez un critique lui fait cruellement défaut et va l'induire en erreur. Il est emporté, aveuglé par son ambition. C'est ce qui l'empêche de :

2. Voir CLAIN, 1999.

« partir de plus bas — c'est-à-dire d'un parfait non-savoir, d'une complète ignorance — afin d'accéder à une compréhension plus vaste, pour laquelle [la combinaison des renseignements] n'est qu'une donnée fragmentaire, un constat partiel en attente d'interprétation »³.

Une autre chose le gêne dans son travail : il s'identifie à l'écrivain et reste prisonnier de cette identification. Elle ne lui permet pas la prise de distance souhaitable pour repenser les éléments recueillis et mener à bien un travail objectif. Il craint que « les affinités existant entre Romero et [lui] » ne finissent par le « faire retomber une fois de plus dans l'autobiographie inavouée ».

Cette identification est responsable de la confusion. Il ne peut rester objectif. Déjà, comme le dit Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*, le respect du modèle n'est pas évident ; les critères d'exactitude et de fidélité qui définissent la relation de ressemblance sont difficiles à assumer. Quand il y a identification, il n'y a plus la distance nécessaire à l'objectivité. Fraga se laisse submerger une fois de plus par une aveugle confiance en lui. Il perd sa capacité d'objectivité à cause de l'attirance, de la fascination éprouvée pour le poète et son œuvre. Il ne respecte pas l'attitude critique exigeant l'éloignement de l'œuvre comme « condition nécessaire pour qu'il n'y ait plus seulement acquiescement à l'œuvre littéraire, mais rencontre avec celle-ci »⁴ afin que l'œuvre critique puisse prendre son cours propre.

Cette prise de distance par rapport à l'œuvre et à l'auteur est d'autant plus nécessaire et d'autant plus difficile qu'il s'agit d'une biographie, ce type d'écrit engageant non seulement l'œuvre, non seulement le créateur en tant que tel, mais aussi sa vie personnelle. Philippe Lejeune a bien souligné l'importance du pacte référentiel. C'est ce qui distingue la biographie et l'autobiographie de toute forme de fiction. L'autobiographie et *a fortiori* la biographie ont pour objet d'apporter une information sur une réalité extérieure au texte. Elles sont soumises à une épreuve de vérification, leur but est « la ressemblance au vrai, l'image du réel »⁵.

Le critique Fraga aurait dû redoubler de vigilance au lieu de minimiser le risque. C'est ainsi que Cortázar nous présente un critique qui n'est pas sérieux. Son intérêt est de « gagner en même temps le respect du monde académique et l'enthousiasme de l'homme de la rue ». Pour lui, « c'était un peu l'heure de Faust, le

3. STAROBINSKI, 1970, p. 32.

4. *Id.*, p. 15.

5. LEJEUNE, 1975, p. 36.

moment du pacte » ; ce qui motive l'écriture de Fraga, c'est le désir de plaire au public. L'écriture critique est détournée de son objet : rendre compte de la valeur de l'œuvre littéraire. Elle se réduit à se conformer au goût du public. C'est bien en cela que consiste le pacte diabolique : l'écriture critique n'a plus pour but la connaissance et l'esthétique ou ne serait-ce qu'une certaine élégance de style mais les honneurs et l'argent. L'écriture est devenue marchandise. C'est pourquoi le critique ne s'étonne pas outre mesure des incohérences ou du moins des manques que laissent apparaître ses recherches. La combinaison de trois éléments : l'existence de lettres et d'un poème où l'amour tient la place majeure mais où il s'agit de deux femmes, Suzana et Irène, et ce, à un an d'intervalle, le retrait du poète et l'insuffisance d'explication des biographes qui ont déjà écrit sur lui, tout cela n'altère en rien la confiance du critique.

La première lettre faisait allusion à une autre où il avait été question de mariage avec Suzana et faisait part des scrupules qu'avait Romero à l'idée de ce mariage car, étant malade et condamné, il aurait eu plus besoin d'une infirmière que d'une épouse. La deuxième insistait : « Personne n'a à savoir quoi que ce soit de notre vie et je t'offre la liberté avec le silence ». La troisième laissait à penser que Suzana avait commencé à accepter le sacrifice de Romero. À partir de là, dans sa biographie, Fraga avait écrit que Romero était entré dans une phase de réclusion chez ses parents. Rien ne permettait alors ni d'affirmer ni de nier que Romero et Suzana s'étaient revus. Cette incertitude aurait dû alerter le critique mais il est aveuglé par son désir de remporter le succès avec son livre sur le poète. Ce qu'il prend pour une preuve s'avérera n'être qu'un leurre.

Le critique Fraga pense avoir tous les éléments nécessaires pour écrire sa biographie. L'incertitude qui pèse sur le devenir des relations entre Suzana et Romero après la lettre où ce dernier rend sa liberté à la femme n'engage pas le critique à approfondir ses recherches.

UN SUCCÈS BIOGRAPHIQUE ENTACHÉ D'ERREURS

À sa sortie, le livre de Fraga intitulé *La vie d'un poète argentin* remporte un énorme succès. Des articles journalistiques paraissent dans *La Razón*, *Sur* et *La Nación* si bien que tout le monde en parle et que deux polémiques à propos de l'influence de Rubén Darío et

un point de chronologie accentuent l'intérêt du public. La *Vie* est éditée et épuisée au bout de deux mois, sa réédition l'est à son tour en un mois et demi. Fraga se lance dans des adaptations pour le théâtre et pour la radio. Le critique a réussi. Il ira jusqu'au bout de sa réussite : « on parvint au point où l'intérêt pour une œuvre atteint ce sommet redoutable derrière lequel se cache déjà le successeur inconnu ».

Le critique réussit. La biographie lui vaut un succès tel qu'il obtient même le Prix national. Il atteint la célébrité, il fait la Une des journaux. Son œuvre lui ouvre d'autres horizons que la littérature avec les adaptations pour le théâtre et la radio. Pourtant, lui qui a mis toute son énergie à arriver à ce point, garde une certaine réserve. En faisant coïncider l'arrivée au sommet et la chute due à l'existence fatale d'un successeur, même s'il n'est pas encore là, le texte nous prévient d'une catastrophe. D'ailleurs le critique la pressent, « préoccupé, pensif, sans qu'il pût expliquer pourquoi, il sentait naître en lui comme un désir de solitude, d'être en marge de son image publique ».

Une semaine plus tard, le critique atteint son but, le ministre des Affaires étrangères le reçoit à son domicile pour lui proposer un poste d'attaché culturel en Europe. La réception à domicile n'est pas innocente, le critique est maintenant pleinement assimilé à un écrivain : « les diplomates savent que l'apparat officiel n'intéresse pas les bons écrivains ». Fraga est gagné de vitesse par sa renommée, il a du mal à suivre, étant déjà au palier où il pouvait « dominer allégoriquement » l'ensemble du salon mondain, le scruter dans ses moindres recoins.

Le critique apparaît comme quelqu'un qui est happé par le succès et qui ne le maîtrise pas. La foule que constitue le public est une foule dévorante. Le succès que remporte la biographie alors que, jusque là, la vie et l'œuvre du poète ne présentaient aucun intérêt pour le grand public, laisse présager que ce succès va échapper au critique. Du reste Fraga, notamment lorsqu'il commence à avoir des entrevues avec des producteurs de cinéma, ressent de nouveau un besoin de solitude et « une attente inquiète d'il ne savait quoi ».

« Rien ne pouvait arriver qui ne fût une autre marche sur l'escalier de la célébrité, sauf le jour inévitable où, comme dans les ponts des jardins, au dernier degré ascendant succéderait le premier degré descendant » (596).

Quand le critique s'isole et prépare son discours pour la remise du Prix national, ses sentiments sont mitigés. La revanche que représentait son triomphe est gâchée par un malaise inexplicable et récurrent. La vérité, déjà pressentie, dont il n'a pas tenu compte, revient.

LA CONSCIENCE ET LA RECONNAISSANCE DE L'ERREUR CRITIQUE

Pourtant, Fraga essaie de mettre cette vérité à nu dans son discours pour la remise du Prix. Pour ce faire, il s'isole à la campagne chez son amie Ofelia Fernandez, pensant que la préparation dudit discours lui redonnerait « le plaisir du travail ». Mais l'inverse se produit, c'est une révélation, une « invasion [qui] avait peut-être coïncidé avec la première phrase du discours, le reste avait été un long silence ». C'est la révélation de son échec, de sa faute. Fraga a mauvaise conscience. Il a le sentiment d'avoir failli. Effectivement, il aura la preuve ultérieurement que tout son travail de biographe est raté. Il a péché dans son parcours critique. C'est cet échec cuisant que Fraga ressent lorsqu'il se met à préparer son discours pour recevoir le Prix. Mais la reconnaissance n'a pas lieu d'être. Le don de soi que représente la recherche biographique aboutissant à *La vie d'un poète argentin* se transforme en dette. C'est cette transformation que nous pouvons lire maintenant.

« Mais peut-être tout était-il déjà connu, connu et informulé, [...] le poids confus, le vent noir s'étaient résolus en une certitude : la *Vie* était fausse [...]. Sans raisons, sans preuves : tout était faux. Après des années de travail [...] : tout faux » (597).

Ici le tourment de Fraga s'oppose à la détermination subtilement cachée et travaillée du critique de « La mort du lion »⁶. Alors que chez James, la marque du critique est irrémédiablement la délation, chez Cortázar, le critique semblerait passer par un désir de réparation, voire une tentative de réparation mais pour néanmoins revenir à la délation, ce qui se confirme avec Bruno, le critique de « L'homme à l'affût »⁷ qui, à la mort du jazzman dont il a écrit la biographie, rajoute une note nécrologique et une photo de l'enterrement pour parfaire la nouvelle édition. La crise de conscience commence pour Fraga par les manifestations d'un

6. « La mort du lion », in JAMES, 1969, p. 111-187.

7. « L'homme à l'affût », in CORTÁZAR, 1993, p. 208-245.

complexe de culpabilité, par le retour du refoulé. La vérité se trouve enfouie dans les profondeurs abyssales de son être, il reconnaît lui-même qu'elle n'est pas une hallucination, « plus au fond encore, dans une eau qui était ordure et boue, se traînait la certitude qu'il l'avait su dès le premier moment ». C'est alors qu'il reprend la recherche et la fille de Suzana lui vend la lettre manquante, celle qui invalidait tout le beau prestige attaché au nom de Claudio Romero, le poète renommé. La lettre manquante dévoile un Romero tout à fait monstrueux. Mais, dans le train, Fraga perdra cette unique preuve qui emportera du même coup avec elle toute possibilité de crédibilité pour lui. Comme dans « La mort du lion », l'objet qui pourrait prouver la délation du critique est perdu. La preuve permettant dans un cas, « La mort du lion », de démasquer le critique et dans l'autre, « Les pas dans les traces », de le réhabiliter, est perdue.

LA DETTE ET LA TENTATIVE DE RÉPARATION

Lorsque Fraga prononce son discours, il reçoit la plus vive réprobation de la part de tous. On va jusqu'à dire qu'il parlait comme s'il était Romero lui-même, comme si le public attestait l'identification. Le public finit par quitter la salle. Les journalistes se multiplient qui lui donnent tort. Le professeur Jovellanos, conférencier, le met au défi de présenter des preuves de ce qu'il avance, ce qu'il ne peut évidemment pas faire puisqu'il a perdu la lettre. À part les applaudissements d'un groupe de jeunes appréciant cette façon un peu spéciale de recevoir le Prix, Fraga ne se fait que des ennemis. Pendant ce temps, le téléphone ne cesse de sonner dans la maison de campagne où l'attend Ofelia et, à son arrivée, c'est une longue liste d'appels qu'il trouve, depuis celui de la chancellerie jusqu'à celui d'un frère oublié depuis longtemps.

« La seule chose que je ne comprends pas [...] c'est pourquoi j'ai tellement tardé à savoir que tout ça je l'ai toujours su. C'est idiot de supposer que je suis un médium, je n'ai rien à voir avec Romero. Jusqu'à la semaine dernière, je n'avais rien à voir avec lui. [...] il faut que je trouve » (600).

Ce que souligne André Green, à propos de Henry James, la mise en rapport de la spéculation et de la spécularisation, vaut particulièrement ici pour Julio Cortázar. Le personnage Fraga est au cœur de ce rapport : la spéculation que représentait pour lui la

biographie se retourne en spécularisation où l'image qu'il découvre dans le miroir de *La Vie* est celle de sa propre monstruosité, autrement dit de son incapacité.

« Voir est le verbe clé. Car voir, c'est assister à l'événement, et c'est savoir, comprendre, prendre conscience. [...] Cependant [...] il arrive [...] que celui qui veut voir — savoir — reste aveugle [...] que le "chercheur aveuglé" ne voit pas, jusqu'à la vision fatale où tout s'éclaire en un fulgurant instant avant la plongée dans les ténèbres »⁸.

C'est bien trop tard que le critique Fraga voit non seulement son erreur d'interprétation des données biographiques mais aussi son erreur d'appréciation des risques qu'il encourt à vouloir y remédier : « je suis brûlé, ils ne me pardonneront jamais de leur avoir mis une idole entre les bras et après de la leur faire voler en morceaux ». Il échoue à faire valoir le bien-fondé de son retournement. Après avoir écrit la biographie, il avoue son erreur de jugement au moment de recevoir le Prix. Lorsqu'il dit la vérité, il est spolié. Le critique est dans l'impasse. Il se trouve obligé de retourner à sa condition première de parasite pour plaire au public.

Il est puni par lui-même. Ce qu'il a tant convoité ne lui suffit pas. Il devait être comblé, il est au contraire frustré, lésé d'une partie de lui : son intégrité. Il s'est menti à lui-même, c'est ce qu'il ne supporte pas. Il s'est prouvé sa propre incapacité en sombrant dans le leurre. Il se dégoûte d'avoir utilisé quelqu'un pour servir ses propres intérêts et, par-dessus tout, d'être pris à son propre piège.

RETOUR DU CRITIQUE À SA CONDITION PREMIÈRE

Il lui reste une maigre consolation : l'unique instant de vérité qu'il semble apprécier à sa juste valeur maintenant, « le moment presque incroyable où il avait parlé, la seule chose certaine et solide de toute l'histoire ». Mais c'est ce qui l'a déchu, « cette heure où il avait triomphé pour de bon, au-delà des simulacres et de ses avides supporters ». Cette déchéance l'amène à une nouvelle réflexion. Il se ressaisit, c'est « insensé d'avoir cru un moment que tout était perdu alors qu'il suffisait d'un minimum de désinvolture et d'habileté pour gagner la partie de bout en bout ». Il retrouve sa condition première, il peut toujours retourner la situation à son avantage. S'il le veut, l'annulation du Prix, le refus du ministère à

8. GREEN, 1986, p. 201.

confirmer sa proposition... tout peut encore « se transformer en nouvelles à sensation qui le lanceraient au monde international des grands tirages et des traductions ». Il peut aussi retourner à ses anciennes études de philologie, il serait vite oublié et remplacé par un journaliste plus opportuniste.

« Les deux chemins étaient également simples, également sûrs, le tout était de décider. Et bien qu'il fût déjà décidé, il continua de penser pour penser, faisant un choix et trouvant des raisons pour le justifier [...] » (603).

Le désir de réparation aboutit-il réellement ou revient-il à la délation comme choix délibéré ? Quel est le chemin choisi en définitive ? C'est à ce croisement de deux voies possibles que s'arrête le texte. Le critique a consommé son désir jusqu'au bout en écrivant la biographie erronée. Il en a payé le prix. Le Prix national s'avère être la fausse monnaie, celle avec laquelle le critique croyait pouvoir tout acheter, celle qui le confond finalement, qui crée sa perte lorsqu'il essaie de la contester en dévoilant la vérité. Son échec est une double annulation : annulation de son succès et annulation de son œuvre. Le profit reste la réponse initiale et finale à l'interrogation de Derrida : « que serait un don par lequel je donnerais sans vouloir donner et sans savoir que je donne, sans intention explicite de donner, voire malgré moi ? »⁹. Le profit ayant, dès le départ, suppléé au don que devait représenter la biographie (la vérité sur le poète, la connaissance apportée au public), ce don s'est transformé en dette et le critique semble bien retourner à son point de départ, la spéculation. Il réintègre sa fonction de parasite

« ne cesser de chasser des êtres de leur paradis, ne cesser d'en être chassé par les autres. [...] Un interdit est ce qui est dit "entre", au milieu du canal. Le parasite est toujours là, entre l'être et l'acte de connaissance. Le serpent indéfiniment déroulé, enroulé, entre nous et le monde »¹⁰.

Selon Jacques Derrida, le don s'annule dès lors qu'il y a reconnaissance : reconnaître que l'on a reçu quelque chose équivaut à annuler le don. La reconnaissance équivaut alors à une sorte de prix. Dans le cas de Fraga, il y a un double don, d'abord, l'écriture de la biographie puis, la tentative de réhabilitation de la vérité.

9. DERRIDA, 1991, p. 157.

10. SERRES, 1997, p. 165-166.

Ce double don se solde en une double dette, un double prix à payer, d'abord la biographie erronée ne peut être disqualifiée, le rétablissement de la vérité ne se fait pas, puis le critique perd sa crédibilité et se fait des ennemis.

Le carrefour où s'arrête Fraga renvoie à cet autre critique cortázarien de « L'homme à l'affût ». Bruno va plus loin que Fraga, il ne nous laisse pas d'hésitation, de suspens. Il nous dit son choix, il affiche sa cruauté de critique charognard, la mort de l'artiste le rendant propriétaire de l'œuvre. Cortázar, lui, emprunte la voix du critique Bruno pour raconter « l'autre Johnny », l'homme caché derrière le jazzman. Il fait dire plusieurs fois à Bruno qu'il ne s'agit pas d'une biographie. Ainsi, le critique dénie lui-même son propre travail. Or, c'est peut-être bien la biographie qui rend le mieux compte du jazzman mais, précisément, il ne s'agit pas d'un travail critique mais d'une fiction. Autrement dit, le message cortázarien tiendrait en ces termes : la littérature peut faire ce que la critique ne peut pas se permettre.

Au sein de la fiction, le personnage critique, Bruno, complète vraiment la biographie écrite et répond à la demande de Johnny de le montrer tel qu'il est. C'est ainsi que le jeu cortázarien donne l'illusion de renverser la position du critique, qui, d'une spéculation invétérée passe à une forme de réparation, mais cela reste bien temporaire et ne constitue finalement qu'un détour pour mieux revenir à la délation. C'est ce détour qui fait la différence entre James et Cortázar. Dans un premier temps, on peut lire dans ce jeu de l'écriture cortázarienne l'idée que le mercantilisme du critique n'est pas un état irréversible en soi. Dans un second temps, on se rend compte que, même après une remise en question, le critique revient à ce mercantilisme. Si cette fatalité de la délation critique fait un détour par un désir de réparation chez Cortázar, c'est pour mieux la réintégrer. Ainsi, Cortázar rejoint James sur ce qui apparaît, pour eux, comme la condition même du critique : la délation.



BIBLIOGRAPHIE

- CLAIN (M.), 1999, *Le personnage du critique et la fiction théorique dans la littérature occidentale au XIX^e et au XX^e siècles*, — thèse NR de Littérature comparée, Université de La Réunion.
- CORTÁZAR (J.), 1993, *Nouvelles, 1945-1982*, Paris : Gallimard, « NRF ».
- DERRIDA (J.), 1991, *Donner le temps*, 1 : *La fausse monnaie*, Paris : Galilée, « La philosophie en effet ».
- GREEN (A.), 1986, « L'aventure négative », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 34, « L'attente », p. 197-224.
- JAMES (H.), 1969, *Nouvelles*, Paris : Aubier-Flammarion.
- LEJEBNE (Ph.), 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, « Poétique ».
- SERRÉS (M.), 1997, *Le parasite*, Paris : Hachette, « Pluriel ».
- STAROBINSKI (I.), 1970, *La relation critique*, Paris : Gallimard, « Le Chemin ».