

Documenter le présent, une forme d'activisme artistique : *Livre de Manuel* (1973) de Julio Cortázar

Paula Klein



Pour citer cet article

Paula Klein, « Documenter le présent, une forme d'activisme artistique : *Livre de Manuel* (1973) de Julio Cortázar », *Fabula / Les colloques*, « Les écritures des archives : littérature, discipline littéraire et archives », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6332.php>, article mis en ligne le 30 Août 2019, consulté le 14 Décembre 2025

Documenter le présent, une forme d'activisme artistique : *Livre de Manuel* (1973) de Julio Cortázar

Paula Klein

À la charnière de la fiction et des miscellanées, *Livre de Manuel* trouble les frontières du romanesque et du documentaire, tout en questionnant la capacité de la littérature à rendre « témoignage » d'une époque. Une analyse en trois étapes nous permettra d'aborder ce « roman-artefact », qui est l'un des ouvrages latino-américains pionniers dans l'exploration d'une littérature à vocation politique. D'abord, en reconstruisant son contexte de rédaction et de publication, nous aborderons les rapprochements entre littérature et activisme politique. Dans un deuxième temps, une réflexion d'ordre plus théorique nous permettra de formuler des hypothèses sur ce que l'insertion de matériaux documentaires fait à la littérature. Enfin, la question de la double valeur documentaire et littéraire du roman sera traitée, tout en discutant l'idée du « témoignage d'une époque » comme horizon fantasmé du roman.

Le débat avant-garde politique contre avant-garde esthétique

Rédigé entre 1970 et 1972 et publié en 1973, *Manuel* voit le jour dans un contexte marqué par une méfiance envers la capacité de l'art à produire des effets sur la réalité qui aboutit à une véritable injonction faite à l'écrivain d'abandonner la littérature afin de prendre les armes [¹]. Il faut rappeler que 1973, c'est la fin de la dictature connue sous le nom de « Révolution argentine » (1966-1973) et que trois ans plus tard commencera le « Processus de réorganisation nationale », période la plus meurtrière du terrorisme d'État en Argentine. Comme nous l'avons déjà souligné, la fin des années 1960 se caractérise en effet dans le Cône Sud par une montée des violences et une militarisation accrue des acteurs du champ politique. Le terrorisme d'État provoque, en retour, la violence des groupes d'insurrection

¹ . De nombreuses analyses signalent ce phénomène d'abandon de la littérature au profit de la lutte armée dans la période des années 1960. Voir à ce propos : Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates del escritor revolucionario* (2003), Buenos Aires, Siglo XXI, 2006. Et aussi : Miguel Dalmaroni, *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*, Mar del Plata-Santiago de Chile, Melusina, 2004.

révolutionnaires organisés sous forme de « guérillas urbaines ». S'inspirant de ces groupes, les personnages principaux du *Livre de Manuel* revendentiquent la lutte armée comme seul moyen effectif de faire face à la violence exercée par l'État [²]. Le livreraconte ainsi les péripéties de ce groupe de révolutionnaires latino-américains résidant à Paris et connu sous le nom de « la Marre ».

Parallèlement à cette intrigue fictionnelle, la lecture d'une série de documents complète les péripéties des personnages. Tout d'abord, la confection de « fiches » concernant les différentes « micro-agitations » de « la Marre » imite dans l'œuvre les modalités de fonctionnement de l'archive tant du point de vue du dispositif littéraire que de l'intrigue narrative. Cortázar place l'expérimentation formelle au centre du *Libro de Manuel* sans oublier pour autant son objectif « pragmatique », à savoir : la conscientisation des lecteurs quant à la « la lutte pour le socialisme en Amérique Latine » [« lucha en pro del socialismo latinoamericano »] (*LM*, p.8 ; p. 6).

Le débat entre engagement politique et esthétique avant-gardiste reste ainsi une composante centrale du roman. Comme le souligne la critique argentine Claudia Gilman :

La tentative de résituer la littérature dans l'horizon de l'avant-garde a introduit la problématique de la tension entre communicabilité et lisibilité, entre démocratisation et goût personnel, comme un problème pour les écrivains-intellectuels [³].

En effet, le débat « autonomie artistique *versus* engagement politique » ou « avant-garde politique *versus* avant-garde esthétique » est au centre des préoccupations du Cortázar de la fin des années 1960 et du début des années 1970. Rappelons qu'au moins depuis *Rayuela*, l'auteur revendique un *ars poetica* presque avant-gardiste qui sera plus tard conceptualisé, selon ses propos, comme une « révolution dans la littérature » [⁴]. Sa proposition, qui peut certes paraître aujourd'hui un peu naïve, aspirait à ce que les écrivains et intellectuels puissent agir comme des « Che Guevara de la littérature ». Toutefois, depuis les années 1960 et dans un paysage de plus en plus marqué par la politisation de l'art, un climat anti-intellectualiste commence à s'emparer de la culture latino-américaine de gauche [⁵].

² Cf. Pilar Calveiro. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta* (2005), Buenos Aires, Grupo editorial Norma, 2013.

³ . « El intento de recolocar la literatura en el horizonte de la vanguardia introdujo la problemática (...) de la tensión entre comunicabilidad y legibilidad, entre democratización y gusto personal como un problema para los escritores-intelectuales ». Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, op. cit., p. 33.

⁴ . Cf. Julio Cortázar, « Revolución en la literatura y literatura en la revolución (I) », originalement paru dans : *Marcha* n° 1477, 9 janvier 1970, p. 30-31) et « Revolución en la literatura y literatura en la revolución (II) », originalement paru dans : *Marcha*, n° 1478, 16 janvier 1970, p. 30-31.

⁵ . Cf. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, op. cit., p. 143-232.

L'engagement politique peut se matérialiser aussi bien dans l'idéologie et dans les convictions personnelles de l'écrivain que dans son œuvre. Tandis que Cortázar refuse l'étiquette d'« *écrivain engagé* », il défend la nécessité historique pour l'homme de lettres d'« incorpore[r], [de] mêle[r] des préoccupations d'ordre géopolitique à ses écrits littéraires » [6]. *Livre de Manuel* affirme ainsi le caractère indissociable d'une révolution entre les deux champs du politique et de l'esthétique.

Manuel peut donc être conçu comme une archive de la violence historique du présent construite à partir de documents divers : coupures de presse, télex, témoignages de prisonniers politiques ou encore les « fiches » réalisées par le groupe de révolutionnaires. En même temps, plusieurs stratégies narratives interviennent dans l'incorporation de ces documents. La plus simple consiste à affirmer qu'ils font partie de lectures quotidiennes des personnages. Par exemple, dans le texte qui sert de prologue au roman, Cortázar précise que la « règle du jeu » répond à des critères aléatoires et non pas programmatiques. Il explique que « des coïncidences et des analogies stimulantes [l]e conduisirent dès le début à accepter une règle du jeu des plus simples », « celle de faire participer les personnages à cette lecture quotidienne de journaux sud-américains et français » (*LM*, p. 8). Il ajoute, enfin :

En tout cas, je n'ai pas choisi les matériaux extérieurs, simplement, les nouvelles de lundi ou du jeudi qui coïncidaient avec les soucis des personnages à ce moment-là furent incorporées dans le cours de mon travail du lundi ou de jeudi (*LM*, p. 8) [7].

Les personnages traduisent et commentent ces coupures de presse et d'autres documents collectés et collés dans ce « livre-album ». Dès le début du livre, le narrateur signale :

Au fond, c'était comme si qui tu sais avait eu l'intention d'écrire certaines choses puisqu'il avait gardé une quantité considérable de fiches et de bouts de papier, attendant apparemment qu'ils finissent par s'agglutiner sans subir trop de pertes (*LM*, p. 10-11) [8].

Le dispositif littéraire de ce « manuel » créé pour le nouveau-né de Susana et Patricio, deux membres de « La Marre », assimile le factuel en le faisant participer de la logique de la fiction. Le désordre, le caractère hétérogène et aléatoire sont quelques-uns des traits caractéristiques « cette espèce de malle ou de soupière

⁶ . Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, trad. de l'espagnol par Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1986, p. 172.

⁷ . « En todo caso no escogí los materiales exteriores, sino que las noticias del lunes o del jueves que entraban en los intereses momentáneos de los personajes fueron incorporadas en el curso de mi trabajo del lunes o del jueves » (*LM*, p. 6).

⁸ . « Por lo demás era como si el que te dije hubiera tenido la intención de narrar algunas cosas, puesto que había guardado una considerable cantidad de fichas y papelitos, esperando al parecer que terminaran por aglutinarse sin demasiada pérdida » (*LM*, p. 9).

géante » où le narrateur « jette à mesure ce qu'il appelle des fiches et qui sont en fait tous les bouts de papier qui lui tombent sous la main » [de « esa especie de baúl o de sopa gigante en la que ha ido tirando lo que él llama fichas y que en realidad son cualquier papel a mano »] (*LM*, p. 240 ; p. 229).

Or, la confusion qui règne dans ce « coffre des coupures » est liée à la participation collective des personnages dans la confection du livre, ce qui empêche toute forme de regard unidirectionnel. Nous lisons, à ce propos :

Lamentable désordre du livre de Manuel, tout le monde passe des articles à Susana qui les colle avec une application peu appréciée par le très méthodique qui tu sais et cependant Gomez, Marcos et même le précité finissent par reconnaître que cette compilation faite à l'aveuglette est assez claire pour que Manuel la consulte un jour avec profit, s'il sait se servir "comilfo" de son appareil oculaire (*LM*, p. 305) [⁹].

À la fois chroniqueur des démarches insurrectionnelles du groupe et archiviste de tout un ensemble de documents, le narrateur procède à un réagencement de la fiction et du factuel par le biais du commentaire. Il souligne, par exemple :

Qui tu sais parfois se trompe ; au lieu de consigner les choses, mission qu'il s'est fixée et qu'il croit assez bien remplir, il s'installe à une table de café ou du living avec son maté et un marc et de là, non seulement il enregistre mais il analyse, le malheureux, il juge et il évalue, le répugnant personnage, compromettant ainsi le délicat équilibre qu'il avait jusqu'à présent obtenu en matière de compilation et mise en fiches (*LM*, p. 100) [¹⁰].

Alternant « l'utile et l'agréable » à partir de ce collage chaotique du présent, le but pédagogique du livre consiste à donner un jour la possibilité au bébé Manuel de se faire une opinion personnelle et avertie du monde de ses parents. Toutefois, au-delà de cette impression anarchique, le classement et la place que les documents occupent dans la fiction sont soigneusement pris en compte par l'auteur. Cortázar expliquait, par exemple, que « certaines informations furent délibérément réservées pour la partie finale, exception qui rendit cette règle plus acceptable » [« algunas informaciones quedaron deliberadamente reservadas para la parte final, excepción que hizo más tolerable la regla »] (*LM*, p. 8 ; p. 6). De même, l'alternance entre documents fictifs et documents réels participe d'une économie narrative précise.

⁹ . « Desorden lamentable de algunas páginas del libro de Manuel, todo el mundo le va pasando recortes a Susana que los pega con una aplicación poco apreciada por el metódico que te dije, y sin embargo Gómez y Marcos e incluso el aludido terminan por reconocer que en esa recopilación al tuntún hay suficiente claridad si alguna vez Manuel es capaz de servirse comilfó de su aparato ocular » (*LM*, p. 322).

¹⁰ . « De a ratos el que te dije comete un error: en vez de registrar, misión que se ha fijado y que a su parecer cumple bastante bien, se instala en cualquier mesa de café o de living con mate y grapa y desde ahí no solamente registra sino que analiza el muy desgraciado, juzga y valora, el repugnante, comprometiendo el nada fácil equilibrio que hasta ese momento conseguía en materia de compilación y de fichaje » (*LM*, p. 98).

Collecte, mise en ordre, réassemblage ; voilà les tâches menées à bien par le narrateur et par certains personnages du roman selon les procédés de l'enquête archivistique. Plus spécifiquement, la collecte consiste à prélever et à ramasser des documents qui sont ensuite considérés comme des saisies directes du réel. De même, la question du « tri », la décision concernant les éléments qui seront retenus après que l'on aura dépouillé et recueilli la « malle » de documents reste déterminante dans la constitution de cette archive du quotidien. Ensuite, une fois la collecte finie, le narrateur opère en imitant les procédés de l'archiviste par une série de techniques d'assemblage. Or, deux procédés plutôt liés aux arts plastiques qu'à la pratique de l'archivage interviennent à ce stade. Tout d'abord, le « montage », technique empruntée au langage cinématographique, et ensuite le collage, dans la lignée des dadaïstes ou des surréalistes. Les deux techniques opèrent pardécontextualisation d'éléments de nature hétérogène prélevés puis juxtaposés dans un nouveau cadre, mis en contiguïté. Cette dernière technique est notamment utilisée dans la partie fictionnelle afin de créer un effet de continuité et de fluidité entre les diverses actions du groupe des « révolutionnaires ».

En ce qui concerne le collage, rappelons que son utilisation se répand depuis la fin du XIX^e dans plusieurs courants littéraires visant à exhiber le réel de manière directe. Du réalisme aux « écritures du réel » et aux radiographies sociales plus contemporaines, en passant par la littérature factographique qui émerge en 1920 en Europe, en URSS et aux États-Unis, l'usage littéraire du collage se popularise. Dans son livre *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Ivan Jablonka propose un aperçu des apparitions de la technique du collage à des fins de témoignage ou de documentation de textes littéraires. Suivant la réflexion de l'historien :

La technique du collage permettrait de remplacer l'extrait ou la citation par le document lui-même, reproduit avec l'indication de sa provenance. Au XX^e siècle, certains écrivains mettent à profit cette technique à des fins réalistes : compte rendu d'une séance du procès Zola dans *Jean Barois* (1913) du Martin du Gard ; affiches, discours, articles de presse et autres 'actualités' dans la trilogie *U.S.A* (1938) de Dos Passos. Dans la mouvance cubiste, dada ou expressionniste, des artistes comme Braque, Picasso, Grosz, Heartfield et Max Ernst réalisent des collages à l'aide de coupures de presse, de photos, d'objets de la vie quotidienne. À la suite de Georges Rodenbach dans *Bruges-la-morte* (1892), des romanciers insèrent illustrations et photos dans leurs œuvres. Le plus connu à cet égard est W. G. Sebald [11].

¹¹ . Ivan Jablonka, « Littérature et sciences sociales » ; « La preuve sans note », dans *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, 2014, p. 271.

Cette chronologie raccourcie allant de Martin du Gard à Sebald présente un éventail varié des raisons ayant pu guider les écrivains à incorporer des matériaux documentaires au sein de leurs fictions.

En même temps qu'il fait une critique de ce qui est oblitéré dans le discours journalistique en communiquant des informations qui, d'habitude, ne sont pas lisibles ou uniquement repérables par les lecteurs sachant lire entre les lignes, le collage de documents de presse renforce la dimension politique du roman. Si la présence des *mass-médias* et notamment des journaux et de la radio contribue à façonner l'intrigue narrative, les coupures de presse donnent une place centrale à des épisodes mineurs souvent passés sous silence dans les discours informatifs officiels.

Par ailleurs, la décontextualisation de coupures de presse des médias français et latino-américains permet d'assembler ce qui semble décousu, tout en mettant en avant ce qui n'occupe qu'une place périphérique dans le discours des médias. En outre, ces documents changent la perception des lecteurs quant à la temporalité de l'œuvre. La temporalité qui est la leur, ancrée dans le présent immédiat, prend ainsi une nouvelle épaisseur : elle devient perméable à la longue durée. L'articulation des deux temporalités opposées, celle du pur présent de la presse et celle de la longue durée propre à la littérature, constitue ainsi un des enjeux les plus novateurs de *Manuel*.

Pour ce qui est du contenu des nouvelles, au moins trois thématiques reviennent de manière récurrente. Premièrement, la question des violations des droits de l'homme dans le contexte de la violence d'État s'étendant dans le Cône Sud se superpose aux nouvelles relatives à la violence vécue en France. En second lieu, des nouvelles concernent les actions insurrectionnelles menées par des groupes de guérilleros en Amérique-Latine et notamment en Argentine. Enfin, un troisième ensemble de coupures de presse est constitué de publicités et d'articles portant sur des faits divers ou sur des épisodes bizarres et excentriques.

D'autres matériaux factuels se trouvent également insérés dans le livre. Nous identifions notamment : les lettres « factuelles » [« facticias »] de « Sara » (*LM*, 48); la « Lettre à Dieu » d'un curé guérillero en Bolivie ; des télex de l'agence *Prensa Latina* ; des comptes-rendus des organismes des droits de l'homme dont un tableau du Département de la Défense publié par le sénateur Ellender dans « *Congressional Record*, 1er avril 1969, p. 3510 » et un document sur l'entraînement de militaires étrangers ayant pour source le « Bureau du Secrétaire Adjoint de la Défense (Sécurité Internationale) : Military Assistance Facts (Washington, D.C. U.S. Dép. de la Défense, 1929), p. 21 ». Enfin, le lecteur repère aussi la transcription de

« Témoignages de prisonniers politiques où des cas de torture sont dénoncés », documents issus d'une conférence de presse du Forum pour les droits de l'homme.

Arrêtons-nous plus spécifiquement sur un cas de documentation fictive ou fausse. Dans les « lettres de Sara », la stratégie ne consiste pas à imiter formellement l'aspect d'une lettre réelle, mais à transcrire son contenu prétendument factuel dans la fiction sans changer la typographie de base du roman. Ces lettres se distinguent alors du texte principal uniquement par la notation de la date et du lieu où elles ont été écrites. Or, une « Note en bas de page de l'auteur » précise : « Les lettres de Sara sont authentiques ; elles sont à la disposition de tout sainthomas qui voudrait les voir, à condition qu'il en fasse la demande d'abord par écrit (et par bêtise) » [« Las cartas de Sara son auténticas; las pruebas están a la disposición de cualquier santotomás que quiera verlas, siempre que primero lo solicite por escrito (y por sonso) »] (*LM*, p. 49 ; p. 46).

Après cette présentation des différents types de documents, voire même de faux documents, incorporés dans la fiction nous pouvons aborder la manière dont le narrateur s'investit en « archiviste du quotidien ». Il assume ainsi le pari de laisser le témoignage d'une époque violente en partant de petits faits quotidiens, de micro-épisodes à l'opposé des grands événements.

Manuel à la charnière du fictionnel et du documentaire

Dans *Manuel*, Cortázar propose une double valeur littéraire et documentaire, un pacte de lecture à cheval entre le romanesque et le documentaire. À ce titre, la catégorie de « factographie », dans l'acception de Zenetti que nous avons déjà commentée, peut se révéler utile pour aborder le statut du *Livre de Manuel* en tant que « narration documentaire ».

Incorporant des matériaux qui se présentent comme directement prélevés du réel, les factographies semblent contester les procédés de représentation du réel qui prévalent dans le roman réaliste. Du fait de leur nature duale, leur force réside dans leur capacité à produire autant un « effet document » qu'un « effet de littéralité » [12]. La valeur documentaire dépendra, en ce sens, du type de pacte de lecture qu'elles parviennent à fonder. En effet, leur inscription contextuelle, les formes de circulation et de réception des textes dans le cadre d'une tradition littéraire nationale, semble déterminante pour clarifier le pacte de lecture qui convient à ces

¹² . Marie-Jeanne Zenetti, « Factographies : "l'autre" littérature factuelle », dans *Frontières de la non-fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p.30.

œuvres. Cette inscription contextuelle agit ainsi tant du point de vue synchronique – en considérant l'ensemble du système littéraire au moment de la publication, par exemple – que dans un sens diachronique – dans le sens de l'évolution chronologique de cette réception. C'est ainsi souvent la bonne compréhension des conditions de réception qui prévient tout équivoque concernant le pacte de lecture que l'œuvre sollicite.

La réception de *Manuel* en Argentine a ainsi suivi plusieurs phases. Du point de vue des ventes, la première période de sa réception est favorable, un phénomène assurément lié au contexte social du Cône Sud où l'art à vocation politique était considéré comme un moyen de lutte et de revendication sociale. Cependant, *Manuel* sera ensuite férolement critiqué par des détracteurs de l'art engagé. Dans son ouvrage « Les prisonniers de la tour » [« *Los prisioneros de la torre* »], Elsa Drucaroff esquisse un panorama de la « nouvelle littérature narrative argentine » [« *nueva narrativa argentina* »] (NNA), celle des écrivains et écrivaines né(e)s après 1960 et dont les œuvres commencent à se lire autour des années 1990. Au sein de cette « littérature des générations de l'après-dictature » [« *narrativa de las generaciones de post-dictadura* »], Drucaroff distingue deux champs principaux en fonction de leur soutien, voire de leur refus, à l'engagement politique et de leur espoir en la capacité qu'a l'art d'agir sur la réalité sociale [¹³]. Cette distinction implique aussi une coupure chronologique : les écrivains engagés sont ceux qui publient pendant les années 1960 et 1970, tandis que la génération de la NNA reste plutôt méfiante quant aux pouvoirs d'action « réelle » de la littérature.

Parmi les écrivains qui, avant l'émergence de la NNA, et dans des mesures variées, revendentiquent les liens entre art et réalité politique, Drucaroff mentionne les noms de : Cortázar, Borges, Abelardo Castillo, Héctor Tizón, Juan José Hernández, Haroldo Conti, Humberto Constantini, Enrique Wernicke, José Bianco, Juan José Saer, Antonio Di Benedetto, Alicia Steimberg, Isidoro Blaisten, Rodolfo Fogwill ou encore Hebe Uhart. De même, parmi les écrivains qu'elle identifie comme les plus « sensibles à la réalité sociale et à l'Histoire », se trouvent : Laura Alcoba, Andrés Rivera, Tomas Eloy Martinez, Leopoldo Brizuela, Guillermo Saccoman, Antonio Dal Masetto, Ricardo Piglia ou Carlos Gamerro [¹⁴].

¹³ . Cf. Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*, Buenos Aires, Planeta, Emecé, 2011.

¹⁴ . Pourtant, une division tacite se produit entre des « bons » et des « mauvais » écrivains engagés. Ainsi, le premier groupe rassemble des écrivains portés sur des thématiques sociales et historiques proches des esthétiques réalistes tels que les écrivains de la nouvelle gauche argentine de *Contorno*, les frères Viñas Ismael et David et ceux qui participent à *Punto de Vista* comme Beatriz Sarlo et Carlos Altamirano mais aussi des écrivains comme Néstor Sánchez, Haroldo Conti et Rodolfo Walsh. Dans le camp opposé à ce groupe qui jouit d'une réputation favorable dans la presse et la critique, les « mauvais » écrivains mêlent littérature et politique, mais sont constamment discrédités par la critique. Drucaroff mentionne parmi ces écrivains Abelardo Castillo, Osvaldo Soriano, Enrique Medina ou Miguel Briante. Enfin, nous pouvons aussi reconnaître une troisième série d'écrivains qui tout en étant proches de ces débats passent « inaperçus » à l'époque. Parmi ces écrivains qui sont peu à peu redécouverts dans l'actualité, elle inclut les noms de : Aníbal Jarkowski, Carlos Gamerro, Gustavo Nielsen, Leopoldo Brizuela, Anna-Kazumi Stahl, Gustavo Ferreyra, Marcelo Figueras ou Miguel Vitagliano.

Considéré dans cette optique, *Libro de Manuel* crée selon la critique des mouvements d'adhésion ainsi que des expressions de profond rejet parmi les jeunes écrivains de la NNA. Par exemple, vers la fin des années 1980 et au début des années 1990, l'articulation entre littérature et politique est soumise à des questionnements poussés de la part de la critique. De jeunes écrivains comme ceux qui intègrent le groupe *Babel*, parmi lesquels se trouvent Martín Caparrós, Daniel Guebel, Jorge Dorio ou Alan Pauls, prennent ainsi l'enseigne de l'antiréalisme, de l'anti-narrativisme et de l'anti-engagement. En échange, cette génération soutient les principes de l'autonomie littéraire et de l'insoumission de la littérature aux mandats externes de toute nature.

Dans le champ opposé, les jeunes directeurs de la revue *Con V de Vian*, Hernán Vanoli et Sergio Olguín prennent la parole à propos de ce débat de longue date et défendent *Manuel*. Ils expliquent :

Tous les trois nous aimions beaucoup le *Livre de Manuel*, qui était très mal vu à cette époque. Ce livre était alors lu d'une façon très réductrice comme un livre polémique des années 1970. À l'inverse, nous l'aimions bien. Je crois qu'il y avait un enjeu idéologique, là (...) Nous ne faisions rien d'autre que maintenir vivante la question de la présence politique, la politique nous intéressait au sens de créer des ponts avec le politique. *V de Vian* essaie d'être une espèce de baume cicatrisant, histoire d'en finir avec cette coupure générationnelle, nous essayons de nous approcher de ça, nous en discutons, nous réfléchissons à ce qui s'est passé, nous récupérons Cortázar, la littérature des années soixante, Briante, Castillo, y compris pour les discuter [15].

Si le débat entre littérature engagée et littérature autonome continue à occuper une place centrale dans les années 1980 et 1990, la réception de *Manuel* constitue un objet d'étude privilégié pour réfléchir aux repositionnements du champ littéraire argentin [16]. En effet, les diverses lectures de ce livre nous conduisent à questionner l'idée de la valeur littéraire comme un critère se construisant à la croisée des critères esthétiques et des exigences sociales. Malgré ses premières

¹⁵ . « A los tres nos gustaba muchísimo *Libro de Manuel*, que en esa época estaba muy mal visto. En esa época se simplificaba a ese libro como un libro de batalla de los 70', y en cambio a nosotros nos gustaba. Creo que había alguna cuestión ideológica ahí. (...) Lo único que nosotros hacíamos era mantener vivo el tema de la presencia política, nos interesaba la política en un sentido, por un lado, de trazar un puente con lo político. La dictadura corta totalmente los vínculos generacionales. *V de Vian* intenta ser una especie de cicatrizante, de unir ese corte generacional, tratemos de acercarnos a eso, discutamos eso, pensemos qué ocurrió, rescatemos a Cortázar, la narrativa de los sesenta, Briante, Castillo, incluso para discutirlos, nos interesaba eso ». Hernán Vanoli et Sergio Olguín, «*V de Vian* desbordaba el simple hecho de ser una revista» dans le blog: « Hacia el lento y dulce bicentenario » (20/12/2008). [En ligne], dernière consultation: le 8 mai 2016. URL: <http://haciaelbicentenario.blogspot.fr/2008/12/v-de-vian-desbordaba-el-simple-hecho-de.html>

¹⁶ . Pour une étude des différentes étapes dans la valoration critique de Cortázar dans le champ littéraire argentin, voir: José Luis de Diego, « De los setenta a los ochenta: la curva descendente en la valoración crítica de Cortázar ». Dans les actes du IIe « Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (Argentina / Latinoamericana / Española) » à Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2004. [En ligne], dernière consultation : le 1er août 2017. URL : www.freewebs.com/celehis/actas2004/ponencias/33/4_DeDiego.doc.

intentions, Cortázar finit par reconnaître le caractère esthétiquement raté du livre. Or, c'est précisément à ce moment que l'idée de sa valeur documentaire en tant que « témoignage d'une époque » prend le dessus dans les discussions sur la valeur littéraire qui lui fait défaut.

L'art documentaire, nouvel horizon de l'art politique ?

Dans un entretien de l'INA, Cortázar revendique le double pari assumé dans le livre : il s'agissait de réussir à atteindre une valeur littéraire et, en même temps, de déclencher un « effet d'ordre politique ». Dans cette optique, l'image de la rose de cuivre devient un symbole de l'alliance nécessaire entre avant-gardes politique et esthétique. Dans l'avant-texte de *Manuel* Cortázar écrit, en une double allusion d'abord implicite au poète Juan Gelman et ensuite explicite à Roberto Arlt : « Il y a des roses blindées comme les a vues le poète, et il y a des roses de cuivre, comme les a inventées Roberto Arlt » [« Hay rosas blindadas, como las vio el poeta, hay rosas de cobre como las inventó Roberto Arlt »] (*LM*, p. 8 ; p. 6). La décision de soumettre l'art en tant qu'artifice aux besoins de la lutte politique est ainsi considérée par l'auteur dès le début de son texte.

Cependant, dans l'urgence du contexte politique, la publication trop rapide d'un texte rédigé « contre la montre » expliquerait certains de ses aspects ratés, imparfaits. Cortázar revient ainsi dans de nombreux entretiens sur les points faibles et les limites de cette expérimentation. Initialement séduit par l'idée que l'incorporation d'une documentation quotidienne pouvait avoir un effet éclairant voire pédagogique sur les lecteurs, Cortázar dresse pourtant un bilan moins optimiste des résultats obtenus. Par exemple, dans une lettre adressée au critique uruguayen Ángel Rama il signale :

Naïvement j'ai cru que ma lecture quotidienne des journaux me permettrait, au moment de revenir sur le roman en marche, de transférer chez les personnages mes propres réactions, de les rendre perméables à cette obsédante présence de l'historique. Néanmoins, la réaction ne va pas au-delà du commentaire ou de la traduction. (...) Moi qui détestais le journalisme, je sais que d'une certaine manière j'ai fait du journalisme romanesque dans ce livre [17].

¹⁷ . «Ingenuamente pensé que mi lectura cotidiana de los diarios me permitiría, a la hora de volver a la novela en marcha, transvasar en los personajes mis propias reacciones, permearlos a esa obsesiónante presencia de lo histórico. Sin embargo, la reacción no va mas allá del comentario o la traducción. Yo que odiaba el periodismo sé que de alguna manera he hecho periodismo novelesco en este libro, por lo menos técnicamente, la imprenta esperaba, es decir el lector que no debía quedar demasiado retrasado con respecto a los sucesos». Julio Cortázar, *Cartas* (édition en charge d'Aurora Bernárdez et Carles Alvarez Garriga), vol. IV; 1977-1984, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012, p. 393.

L'auteur se montre alors conscient du fait que le manque de médiation entre factuel et fictionnel et celui d'une prise de position critique entraîne des effets souvent « réducteurs ». Parallèlement, l'obsession de faire converger l'histoire du temps présent et la « littérature pure » est une des apories non résolues du livre. Si le risque des « œuvres engagées » est alors d'appauvrir la « partie littéraire », l'effet inverse d'échouer dans la transmission du message constitue aussi un danger là où la dimension esthétique devient dominante. À propos de cet équilibre instable, Cortázar signale dans un entretien avec Omar Prego :

Trouver cet équilibre très difficile entre un contenu idéologique et un contenu littéraire – et c'est ce que j'ai tenté de faire dans le *Livre de Manuel* – me semble être un des problèmes les plus passionnants de la littérature contemporaine [18].

Par ailleurs, le travail documentaire de *Manuel* ne va pas sans poser la question d'un style qui serait esthétiquement, mais aussi moralement acceptable pour cette « écriture des faits ». Le désir de parvenir à un langage neutre, plat et dépouillé qui trouverait dans la rhétorique journalistique sa contrepartie factuelle revient ainsi tout au long du roman. *Manuel* peut, en ce sens, être considéré à l'aune d'une réflexion de Dominique Baqué qui voit dans l'« art documentaire » une alternative à l'échec de l'art politique et d'autres formes d'activisme artistique. Suivant cette hypothèse, dès le tournant des années 1980 les prétentions politiques de l'art semblent être progressivement remplacées par des tendances documentaires. Au lieu de dénoncer politiquement, les nouvelles formes d'activisme artistique se donnent pour fonction de « “passer le témoin” à d'autres formes plastiques, discursives et informatives qui émergent autour du documentaire engagé » [19]. Baqué s'interroge, à ce propos :

Documenter, est-ce adhérer au réel pour le restituer ensuite ? Est-ce objectivement rendre compte des faits ? Faut-il infiltrer des processus fictionnels dans la logique documentaire ? De quelle vérité parle-t-on, au juste ? [20]

Le type d'accès au réel que le documentaire garantit constitue ainsi un objet de réflexion en soi. Parallèlement, les modalités littéraires et les objectifs de cette imbrication entre vérité et fiction ou entre vérité et mise en scène restent des dimensions incontournables s'agissant des ouvrages ayant une dimension documentaire. L'accès au réel qui se fait par le biais du documentaire est ainsi indissociable du réagencement narratif des matériaux, de leur mise en récit et des divers processus d'élaboration esthétique qui s'y infiltrent. La vérité recherchée

¹⁸ . Julio Cortázar, « Jeu et engagement politique », dans *Entretiens avec Omar Prego*, op.cit., p. 174.

¹⁹ . Dominique Baqué, « Prologue », dans *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 33.

²⁰ . *Ibid*, p. 217.

Documenter le présent, une forme d'activisme artistique : Livre de Manuel (1973) de Julio Cortázar dans ces textes, en ce sens, n'est pas autre chose qu'une vérité subjective, construite.

Situé aux débats croisés autour du renouvellement de l'art à visée politique, *Livre de Manuel* reste un ouvrage pionnier dans le renouvellement des genres qui, comme le témoignage, la chanson populaire, la poésie protestataire ou le pamphlet politique, deviennent des tendances dominantes dans le champ latino-américain de la période post-dictoriale. Représentante précoce de ce que Lionel Ruffel nomme des « narrations documentaires » [21], cette œuvre met à l'épreuve la dialectique entre vérité et fiction et nous confronte aux limites de toute « construction documentaire » qui vise à faire une œuvre à partir de l'enregistrement du présent.

²¹ . Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, n° 166, 2012/2, p. 13-25.

PLAN

- [Le débat avant-garde politique contre avant-garde esthétique](#)
- [Manuel à la charnière du fictionnel et du documentaire](#)
- [L'art documentaire, nouvel horizon de l'art politique ?](#)

AUTEUR

Paula Klein

[Voir ses autres contributions](#)