

LAURE BOBARD

Université de Rennes 2

Julio Cortázar : des débuts en littérature sous le signe de la controverse (1947)

ABSTRACT: In 1947, Julio Cortázar writes “Teoría del túnel,” an essay in which he expresses his desire to overhaul literature, emphasizing the need for the writer, whom he refers to as a “rebel,” to distance himself from certain literary models which he considers fossilised. The essay comes through as an invitation to change one’s writing habits and, at the same time, strive to develop a language capable of depicting man in all his complexity. The following paper demonstrates that *El Examen* (1950) and *Diario de Andrés Fava* — a diary initially meant to be part of the novel — are experimental fields that enable the author to explore the possibilities of transgressing the traditional literary codes and implement the proposals he had put forward a few years before in “Teoría del túnel.”

KEY WORDS: Cortázar, novel, transgression, literary codes.

Détruire pour mieux reconstruire

En 1950, un an après avoir écrit son premier roman, *Divertimento*, Julio Cortázar tente sans succès de faire paraître *El Examen* en Argentine¹, pays qu’il quittera peu après pour s’installer en France. Ces deux romans, comme un ensemble de textes rédigés à la même époque ne seront finalement publiés qu’après la disparition de l’auteur. S’ils apportent sans nul doute un éclairage nouveau sur l’ensemble de son œuvre, ces ouvrages sont aussi et avant tout les témoins des

¹ On sait aujourd’hui, grâce à la publication d’une partie de la correspondance de Julio Cortázar qu’il jugeait ce roman suffisamment abouti pour le soumettre à un éditeur. Néanmoins, dans une lettre à son ami Fredi Guthman, on comprend qu’il ne se fait guère d’illusions quant à son éventuelle publication dans l’Argentine péroniste de l’époque. À ce sujet, voir : CORTÁZAR, J. (2002 : 261).

orientations théoriques adoptées par Julio Cortázar bien avant la publication de *Rayuela* (1963), roman unanimement considéré comme le point culminant de son parcours romanesque. En s'attardant sur la production cortazarienne de la fin des années 40, il apparaît assez nettement que le désir de subversion, de transgression des codes littéraires établis est au centre des préoccupations de l'écrivain à cette époque. En ce sens, l'essai *Teoría del túnel*, rédigé en 1947 éclaire la lecture des ouvrages auxquels nous nous intéresserons ici : *El Examen* et *Diario de Andrés Fava*, journal qui devait à l'origine être inclus dans le roman.

Dans *Teoría del túnel*, Cortázar, après avoir analysé les grandes étapes du roman depuis le XIX^e siècle, en appelle à une conception nouvelle de la littérature, à une rupture avec des modèles littéraires qu'il juge sclérosés. Il faut en effet selon lui détruire pour mieux reconstruire ensuite (ce qui, explique-t-il, est le propre du tunnel), et suivre la voie ouverte par les avant-gardes européennes qu'il ne manque pas de citer, une large partie de l'essai étant d'ailleurs consacrée au surréalisme. Cette transformation en profondeur de la littérature est d'après lui le fait d'un écrivain « rebelle », qu'il oppose à l'écrivain « classique » ou « traditionnel ». La phase de déconstruction, de rébellion envers des modèles littéraires qui se sont imposés durant des décennies est, selon l'auteur, une première étape indispensable et celle-ci, affirme-t-il : « se impone al rebelde como necesidad moral »² (CORTÁZAR, J., 1994 : 63). À diverses reprises, Julio Cortázar s'attaque en effet à ce qu'il n'hésite pas à nommer le « fétichisme du livre » en se référant en particulier aux écrivains français du XIX^e siècle.

Par ailleurs, dans cet essai, bien avant d'aborder le courant existentialiste dont il fait l'éloge, Cortázar, dès les premières pages, insiste sur la nécessaire proximité entre l'œuvre littéraire, ce qu'il appelle « le Livre » et l'être humain dans toute sa complexité et ses possibilités expressives. Ce questionnement sur la nature de l'œuvre s'accompagne déjà à cette époque d'une réflexion sur le langage, car il s'agit non plus seulement de représenter l'homme, mais d'avoir recours à un langage qui puisse faire de l'œuvre un instrument « de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción »³ (CORTÁZAR, J., 1994 : 41). Le roman, que Cortázar considère comme un mélange d'hétérogénéités⁴, par les possibilités expressives qu'il offre est, selon lui, le « cobaye » idéal car susceptible de transformer l'écriture en un outil d'exploration de l'homme. La réalisation d'une telle entreprise passe inévitablement par une écriture transgressive, par des choix esthétiques qui se placent du côté de l'invention plutôt que de l'imitation de modèles préexistants. D'autre part, pour l'écrivain argentin, la distinc-

² « [...] s'impose au rebelle comme une nécessité morale ». Les traductions des citations tirées de *Teoría del túnel* sont les nôtres.

³ « [...] d'automanifestation intégrale de l'homme, d'auto-construction ».

⁴ Julio Cortázar défendra cette idée à différentes reprises, comparant par exemple le roman à « un gran baúl » / « un grand coffre » [trad. — L.B.], ouvert à la multiplicité discursive (GONZALEZ BERMEJO, E., 1978 : 86).

tion entre les genres n'a plus lieu d'être, l'œuvre moderne devenant ainsi « una manifestación poética total »⁵ (CORTÁZAR, J., 1994 : 91), qui englobe aussi bien la narration, la poésie ou encore les formes théâtrales. À travers ce projet aussi ambitieux que volontairement provocateur, se profilent déjà quelques constantes du style cortazarrien, notamment la revendication d'une écriture anticonformiste, ou la conception du roman comme une mosaïque, susceptible d'accueillir les formes de discours les plus variées.

L'écrivain rebelle de *El Examen* et *Diario de Andrés Fava*

Si *El Examen* n'est pas à proprement parler un roman à caractère autobiographique, plusieurs personnages-clés de l'œuvre semblent pourtant se faire les porte-parole de l'auteur de *Teoría del túnel*. Comme il le fera beaucoup plus tard avec la figure de l'écrivain Morelli dans *Rayuela*, Julio Cortázar fait apparaître ici des personnages qui se consacrent à l'écriture et qui, à travers leurs discours, font résonner une partie des positions esthétiques exposées dans son essai quelques années plus tôt. Dans *El Examen*, Juan et Andrés sont des intellectuels, qui, dans des domaines différents s'expriment à travers l'écriture. Ils déambulent dans les rues de Buenos Aires en compagnie de Clara et Stella, leurs compagnes respectives et d'un ami. Malgré les inquiétudes grandissantes des personnages, dans une ville progressivement envahie par un brouillard d'origine inconnue, et où se produisent des phénomènes étranges, le groupe d'amis ne manque pas une occasion de parler d'écriture et de littérature. Andrés, essayiste et poète en pleine rédaction d'un journal est sans doute celui qui porte le mieux la voix de l'auteur. Les similitudes entre Julio Cortázar et son personnage apparaissent d'ailleurs frappantes, comme par exemple lorsqu'Andrés évoque le rôle joué par la lecture d'*Opium* de Jean Cocteau dans son parcours d'écrivain⁶.

L'une des entreprises à laquelle se livre l'auteur argentin par le biais de la voix d'Andrés est de livrer bataille contre l'inaltérabilité de l'œuvre, contre le *fétichisme* du livre, dénoncée dans *Teoría del túnel*, mais aussi de dresser le portrait de l'écrivain rebelle dont il fait l'éloge dans son essai. Cet écrivain « rebelle » qu'est Andrés ne manque pas d'autodérision face à son écriture et au journal qu'il est en train de rédiger, le comparant à « un cazamoscas, una miel asquerosa llena de animalitos muriéndose »⁷ (CORTÁZAR, J., 1986a : 50). De la

⁵ « [...] une manifestation poétique totale ».

⁶ Cortázar à propos de ce livre a parlé de « révélation » (voir notamment : CORTÁZAR, J. 1986b : 58).

⁷ « [...] un attrape-mouche, un miel écœurant plein de petites bêtes qui agonisent ». Nous nous référons à la traduction de Jean-Claude Masson (CORTÁZAR, J., 2001a : 53).

même façon, il contribue largement au processus de démythification de l'écriture et de l'écrivain souhaité par Cortázar à la même époque lorsqu'il déclare par exemple : « En el fondo, escribir es como reirse o fornicar : una suelta de palomas »⁸ (CORTÁZAR, J., 1986a : 125).

C'est par ailleurs le journal d'Andrés : *Diario de Andrés Fava*, que Cortázar a finalement décidé de ne pas inclure dans le roman, qui fait le plus écho à *Teoría del túnel*. Le journal qui se présente sous la forme d'une exploration des pensées d'Andrés, interrompue par l'intrusion de discours hétérogènes (dialogues, poèmes, paroles de tango...), et qui n'est pas sans rappeler *Opium*, prend l'allure d'une réflexion sur la littérature, l'écriture et le rôle de l'écrivain. Les auteurs qui y sont cités sont ceux qu'affectionnait particulièrement Julio Cortázar : Mallarmé, Laforgue, Radiguet, Rimbaud ou encore Joyce. À propos de ce dernier écrivain, Andrés, réfléchissant sur ce que signifie *bien* écrire déclare : « Joyce no escribe *bien* ; ése es el merito y la eficacia de un libro que intenta fijar una etapa donde hay más baluceo que palabra, más sentimiento que expresión »⁹ (CORTÁZAR, J., 1995 : 36). Andrés évoque, comme l'a fait Cortázar dans *Teoría del túnel*, la nécessaire abolition des frontières entre les genres et présente l'écriture comme une entreprise de libération des modèles antérieurs, entreprise qui est aussi source de plaisir et de découverte pour l'écrivain qui s'y confronte : « Sensación de libertad, de juego limpio, de no convencimiento retórico, de *mostración* y no ya de *descripción* »¹⁰ (CORTÁZAR, J., 1995 : 53). Andrés, retraçant son parcours d'écrivain explique par exemple comment il en est arrivé à transformer sa perception du rythme imprimé au texte par la ponctuation : « siempre me había gustado el punto y coma : de golpe asco, imposibilidad de usarlo »¹¹ (CORTÁZAR, J., 1995 : 52). Par ailleurs, dans sa démarche de création, la perception même du langage est modifiée :

Ay, el lenguaje es nuestro pecado original. *Moi, esclave de mon langage*. Siempre, en sí, reflejo e instrumento. Pero la libertad, ganada con la podredumbre de mi exelente prosa antigua, está en que me pone lo más cerca posible de la materia a expresar, la materia física o ficticia que quiero (o estoy obligado a) expresar. Para esto me libro del lenguaje *adecuado* (que no es tal sino adecuado) y acepto, provocho, invento y pruebo un decir que — yo quietito en el medio — es un *decirse* de lo que me envuelve, me interesa y me nace.

CORTÁZAR, J., 1995 : 54—55

⁸ « Au fond, écrire c'est comme rire ou forniquer ; un envol de colombes » (CORTÁZAR, J., 2001a : 131).

⁹ « Joyce n'écrit pas *bien* ; c'est-là le mérite et l'efficacité d'un livre qui tente de fixer une étape là où il y a plus de balbutiement que de parole, plus de sentiment que d'expression ». Nous nous référons à la traduction de Françoise Rosset (CORTÁZAR, J., 2001b : 40).

¹⁰ « Sensation de liberté, de franc-jeu, de non-conviction rhétorique, de *montrer* et non plus de *décrire* » (CORTÁZAR, J., 2001b : 57).

¹¹ « J'avais toujours aimé le point-virgule : soudain, dégoût, impossibilité de l'employer » (CORTÁZAR, J., 2001b : 57).

Aïe ! le langage est notre péché originel. *Moi, esclave de mon langage*. Toujours, en soi, reflet ou instrument. Mais la liberté, acquise par le pourrissement de mon excellente prose d'avant, consiste à me placer le plus près possible de la matière à exprimer, la matière physique ou fictive que je veux exprimer (ou que je suis obligé d'exprimer). Je me libère pour cela du langage adapté (ou plutôt qui adapte) et j'accepte, je provoque, j'invente et j'essaie un discours qui — moi, bien tranquille au milieu — n'est que l'expression en soi de ce qui m'enveloppe, m'intéresse et me vient à l'esprit.

CORTÁZAR, J., 2001 : 59

Tout au long de son journal, Andrés, comme l'a fait Julio Cortázar à travers son essai, revendique une écriture anticonformiste, libérée des contraintes formelles, et postule déjà, bien avant la notion de « lecteur complice » introduite dans *Rayuela*, l'apparition d'un récepteur de l'œuvre prêt lui aussi à changer ses habitudes lectorales, à modifier son horizon d'attente. Andrés, évoquant le roman qu'il voudrait écrire affirme qu'il est nécessaire que : « [...] todo juegue de modo tal que el lector colija que el horrible tema de la novela es el no tenerlo »¹² (CORTÁZAR, J., 1995 : 110).

El Examen comme champ d'expérimentations

L'anticonformisme revendiqué par Cortázar dans son essai et à travers la figure d'Andrés est également nettement palpable dans *El Examen*, roman qui se convertit pour l'auteur en un véritable champ d'expérimentations. Le romancier cherche de toute évidence à bouleverser les conventions à travers une écriture qui peut être qualifiée d'expérimentale à divers égards. Il se transforme en explorateur des possibilités expressives du langage, utilise librement l'espace de la page, joue avec les règles typographiques, avec le rythme des phrases. Au fil des pages, Cortázar surprend le lecteur en l'entraînant dans un univers romanesque déroutant, où l'écriture semble se dilater, se mettre en mouvement, comme dans le passage suivant, où Juan pense à l'échéance de son examen universitaire en ces termes :

Buena cosa los términos fijos, los exámenes. Ante todo un término fijo es como una marquita de lápiz en la regla graduada : precisa lo que antecede, marca una distancia
 aquí un tiempo un plazo un
impulso que a cierta hora cesa

¹² « [...] tout contribue à ce que le lecteur constate que le thème affreux de l'ouvrage est de ne pas en avoir » (CORTÁZAR, J., 2001b : 115).

como remontar el reloj calculando que se pare
a las siete y cuarto
y a las siete y diez el reloj empieza a pulsar
despacio, se haragana
se muelle hasta
las siete y dieciocho penosísimo
y una diástole una diástole
nada más que una diástole
una cosa encogida enfriada sin razón boca
arriba
horario palito, minuterio palito, segundo palito
CORTÁZAR, J., 1986a : 59

Une bonne chose les points fixes, les examens. Un point fixe, avant tout, c'est comme une petite marque sur la règle graduée : cela précise ce qui précède, marque une distance

ici un temps un délai une impulsion qui
s'arrête à une certaine heure
comme de remonter l'horloge en calculant pour qu'elle
s'arrête à sept heure et quart
et à sept heure dix l'horloge commence à battre plus
lentement, elle flemmarde
elle se traîne jusqu'à
sept heures dix-huit très péniblement
et une diastole une diastole
rien de plus qu'une diastole
une chose timide refroidie sans raison bouche en l'air
l'aiguille des heures, l'aiguille des minutes, l'aiguille
des secondes.

CORTÁZAR, J., 2001a : 63

On voit bien ici comment Julio Cortázar utilise de manière non conventionnelle l'espace de la page, et comment, sans presque avoir recours à la ponctuation, il réussit à conférer un rythme à son texte. L'auteur met l'écriture au service de l'idée qu'il évoque et des sensations de son personnage, de la perception qu'il a du temps qui s'écoule avant l'échéance redoutée. Le texte semble se déstructurer, se morceler à travers des ruptures symbolisés par des espaces blancs, des répétitions, devenant aussi irrégulier que le battement d'un cœur souffrant d'arythmie.

Un peu plus loin, l'écrivain utilise le même procédé pour rendre compte des images fugaces et de plus en plus confuses qui arrivent à l'esprit d'Andrés, alors qu'il est en train de s'endormir, pensant à Clara qu'il continue à aimer en silence. Le texte, par sa disposition, par la déstructuration de la syntaxe, permet une plongée dans la conscience du personnage en état de demi-sommeil :

«El milagro de la cercanía» pensaba. «El encuentro, el contacto. Íbamos así, y a ratos la tuve del brazo, y a ratos discutimos y a ratos fue mala y olvidada
y pedacito
pero qué
si estábamos, si era la corroboración, ese instante indecible en que uno sale del yo y dice: ‘vos’. Lo dice, lo es ahí está, lo es, oh claridad——»

CORTÁZAR, J., 1986a : 128

«Le miracle de la proximité» pensait-il. «La rencontre, le contact. Nous allions ainsi, parfois bras dessus bras dessous, et par moments nous discussions
et par moments elle fut méchante et oubliée
et quelque chose
mais enfin
si nous étions, si c’était confirmé, cet indecible instant où l’on sort du je pour dire ‘tu’. On le dit, on l’est voilà, on l’est, oh clarté——»

CORTÁZAR, J., 2001a : 134

Pour représenter ce qu’il nomme dans *Teoría del túnel* «la realidad en el hombre, la realidad hombre»¹³ (CORTÁZAR, J., 1994 : 106—107), l’écrivain ne manque pas non plus de représenter des personnages en plein doute, assaillis par les questionnements d’ordre existentiel. Le roman laisse apparaître des êtres morcelés, à la recherche d’une unité, comme Clara dans ce passage :

«No es cierto», pensó Clara, mirándose con desprecio (un ojo, la nariz, media boca, el otro ojo los espejitos esa réplica del alma, ese parcelamiento continuo
que tu mano izquierda no sepa lo que
pero sí, pero si nunca lo sabe Qué sabe mi lengua de cómo vive mi pie) «Qué horror» y ya no había siquiera pensamiento puro [...]

CORTÁZAR, J., 1986a : 179—180

«Ce n’est pas vrai» songea Clara en se regardant avec mépris (un œil, le nez, une demi bouche, l’autre œil les petits miroirs cette réplique de l’âme, cette parcellisation continuelle
que ta main gauche ignore ce que
mais oui, mais si elle ne le sait jamais Que sait ma langue de ce que vit mon pied) «Quelle horreur», et il n’y avait plus même de pensée [...]

CORTÁZAR, J., 2001a : 189

¹³ «[...] la réalité en l’homme, la réalité homme».

La proposition poétique de *Teoría del túnel* prend forme dans les extraits précédemment cités, l'écrivain repousse les limites de l'écriture, le temps romanesque semblant alors se suspendre pour laisser place à ce que l'on pourrait appeler *des interstices*, qui s'apparentent à divers égards à ce que Dominique Rabaté, à la suite de Joyce, nomme *épiphanies* romanesques, c'est-à-dire des *instants* qu'il définit ainsi :

Par instants, j'entends des moments forts, presque des moments de grâce et de fusion entre la conscience d'un personnage et le réel qu'il perçoit comme s'il venait à sa rencontre dans l'éclat, je devrais dire dans l'aura de sa manifestation.

RABATÉ, D., 1998 : 54

Tout au long de *El Examen*, l'écrivain multiplie ces *instants*, qui projettent le lecteur hors du temps de la narration, ces *interstices* qui se font l'écho du projet porté par l'écrivain dans son essai et à travers *Diario de Andrés Fava*, où le personnage-écrivain propose de «deshacer la horizontalidad sucesiva»¹⁴ (CORTÁZAR, J., 1995 : 54), de traduire «una vivencia global»¹⁵ (CORTÁZAR, J., 1995 : 54). On voit aussi clairement comment ici Cortázar réussit à mettre en œuvre une autre proposition de *Teoría del túnel*, à savoir tenter non pas à faire coexister prose et poésie, mais bien les faire fusionner, transformant l'œuvre en une « manifestation poétique totale ».

D'autre part, cette volonté d'invention et d'exploration des possibilités offertes par la langue qui s'exprimera clairement des années plus tard à travers le langage « autre » de *Rayuela, le célèbre glíglico*, se profile déjà assez nettement dans *El Examen*. Julio Cortázar, fidèle à sa conception de la littérature comme activité ludique semble s'être amusé dans *El Examen* à malmener les mots, à les associer de façon incongrue, à les coller les uns aux autres pour en créer de nouveaux, ou encore à créer des anagrammes pour ne citer que quelques exemples. Cette volonté d'invention est poussée à sa limite à un moment où Juan s'adresse à Clara, passage qui d'ailleurs ne va pas sans poser des problèmes de traduction : « — ¡Te piramayo ! Te florimundio, te reconsidero ! » (CORTÁZAR, J., 1986a : 248)¹⁶.

La liberté de Cortázar, l'écrivain rebelle, s'exprime aussi dans le roman à travers la multiplicité des voix qu'il réussit à faire se rencontrer au sein de la diégèse, parvenant à faire s'entrechoquer des matériaux discursifs de différentes natures. Le roman semble dès lors ouvert à la pluralité discursive sans aucun tabou. Cortázar s'amuse avec les possibilités offertes par l'intertextualité, qu'elle soit littéraire ou extra-littéraire : les citations d'auteurs célèbres (souvent

¹⁴ « [...] défaire l'horizontalité *successive* » (CORTÁZAR, J., 2001b : 58).

¹⁵ « [...] un vécu global » (CORTÁZAR, J., 2001b : 58).

¹⁶ Daniel MESA GANCEDO (2000) s'est intéressé à cette non-référentialité du langage chez Cortázar.

retranscrites sans guillemets) rencontrent des paroles de chansons, des extraits de journaux, ou encore des voix radiophoniques. Par ailleurs, l'auteur contribue à démystifier la langue du roman, fidèle à sa conception du roman comme mélange d'hétérogénéités, n'hésitant pas à y faire figurer tous les registres de langue. Par exemple, le *lunfardo*, argot de Buenos Aires, et le langage familier, voire vulgaire, ont ici toute leur place et permettent à l'auteur de faire résonner les voix de la rue. Il place ainsi délibérément son roman du côté de l'homme, comme l'a fait avant lui Roberto Arlt, auteur argentin qu'il ne manque pas de saluer à travers les propos d'Andrés dans *El Examen*: «[...] atropelló para el lado de la calle, por donde corre la novela. Dejó pasar los taxis y se coló en los tranvías»¹⁷ (CORTÁZAR, J., 1986a : 115).

L'étude des procédés qui permettent à Cortázar de mettre en application, en partie du moins, le projet littéraire qu'il porte dans son essai ne peut évidemment pas se réduire aux quelques exemples que nous avons donnés ici. Ces exemples sont néanmoins susceptibles de se faire une idée du projet esthétique porté à la fin des années 40 par celui qui disait de lui : «Il me semble que je sois né pour ne pas accepter les choses telles qu'elles me sont données» (CORTÁZAR, J., 1986b : 37). On y voit transparaître l'écrivain «rebelle» qu'il restera toute sa vie mais aussi et peut être surtout un magicien de l'écriture, un «enchanteur» comme le nomme Karine Berriot (BERRIOT, K., 1988), capable d'amener le lecteur sur des voies inconnues. Il s'agit, on le voit à travers les productions que nous avons citées d'une entreprise qui prend racine dans le conflit, la controverse, et en appelle déjà, à un lecteur qui, s'il veut bien suivre l'auteur dans son aventure scripturale non conventionnelle et pénétrer dans son univers, n'aura finalement pas d'autre choix que celui d'investir l'espace du roman, de s'y perdre, avant, peut-être, de s'y trouver.

Bibliographie

- BERRIOT, Karine, 1988 : *Julio Cortázar l'enchanteur*. Paris, Presses universitaires de la Renaissance.
- CORTÁZAR, Julio, 1986a : *El Examen*. Buenos Aires, Sudamericana.
- CORTÁZAR, Julio, 1986b : *Entretiens avec Omar Prego*. Paris, Gallimard.
- CORTÁZAR, Julio, 1994 : *Teoría del túnel*. In : *Obra crítica/I*. Madrid, Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio, 1995 : *Diario de Andrés Fava*. Madrid, Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio, 2001a : *L'examen*. Trad. Jean-Claude MASSON. Paris, Delanoël.
- CORTÁZAR, Julio, 2001b : *Journal d'Andrés Fava*. Trad. Françoise ROSSET. Paris, Delanoël.
- CORTÁZAR, Julio, 2002 : *Cartas I, 1937—1963*. Madrid, Alfaguara.

¹⁷ «[...] il a bousculé le langage du côté de la rue, là où court le roman. Il a laissé passer les taxis et s'est glissé dans les tramways» (CORTÁZAR, J., 2001a : 121).

- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, 1978 : *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa.
- MESA GANCEDO, Daniel, 2002 : « Poésie rather hard to understand, Cortázar et la mantique dans la sémantique ». In : MANZI, Joaquín, dir. : *Cortázar de tous les côtés*. Poitiers, La licorne.
- RABATÉ, Dominique, 1998 : « L'épiphanie romanesque : Flaubert, Joyce, Tabucchi ». In : VADÉ, Yves, dir. : *L'instant romanesque*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.

Note bio-bibliographique

Laure Bobard a soutenu une thèse intitulée : « Genèse d'un parcours romanesque : la pluralité discursive dans *Divertimento* et *El Examen* de Julio Cortázar » à l'Université de Rennes 2 en 2009. Elle poursuit actuellement ses recherches sur la littérature latino-américaine et sur les relations entre mémoire et roman au sein de l'Équipe de Recherche Interlangues Mémoires Identités Territoires (ERIMIT) de l'Université de Rennes 2. Elle est par ailleurs membre du comité de rédaction de la revue *Amerika* (Rennes 2), éditée par le Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques (LIRA).