



HAL
open science

”Paseo entre las jaulas” de Julio Cortázar : autobiographie animalière

Danielle Constantin

► To cite this version:

Danielle Constantin. ”Paseo entre las jaulas” de Julio Cortázar : autobiographie animalière. “ El bestiaro de la literatura latinoamericana (el bestiario transatlántico) ” 2009, CRLA-ARCHIVOS, Oct 2009, Poitiers (FR), France. hal-04024201

HAL Id: hal-04024201

<https://cnrs.hal.science/hal-04024201>

Submitted on 10 Mar 2023

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.

« Paseo entre las jaulas » de Julio Cortázar : autobiographie animalière

Danielle Constantin¹

Au début des années 70, l'éditeur italien Franco Maria Ricci avait demandé un texte original à Julio Cortázar pour sa collection « I segni dell'uomo » dont la ligne éditoriale visait à susciter des rencontres inusitées entre une œuvre artistique et le texte d'un écrivain. Cortázar était sollicité dans le cadre du projet d'un ouvrage réunissant des reproductions d'Aloys Zötl, un artiste animalier du XIX^e siècle. Conformément aux usages de la collection, son texte serait publié en regard des œuvres de Zötl et la production matérielle du livre allierait qualité, élégance et exclusivité : reliure de soie noire avec dorures à l'or fin, papier vergé bleu de Fabriano, planches en couleurs collées à la main, le tout présenté dans un coffret de bibliothèque et limité à un tirage de trois milles exemplaires numérotés. Cortázar accepta l'invitation en écrivant « Paseo entre las jaulas² ».

C'est au cours de l'été 1972 à sa résidence secondaire de Saignon en Provence que Cortázar compose le texte, entouré des planches du bestiaire de Zötl : « *[L]as imágenes de Zötl, presentes en las paredes de este cuarto provenzal donde trabajo entre mosquitos de agosto y un coro de ranas que viene de la cisterna de monsieur Blanc, mi vecino de Saignon.* » (Paseo, 206). Vu le lien intrinsèque entre la genèse de « Paseo entre las jaulas » et les animaux de Zötl, il importe dans un premier temps de dire quelques mots sur l'artiste et son œuvre. Aloys Zötl naît en 1803 à Freistadt en Haute-Autriche. Toute sa vie, il pratique le métier de teinturier du cuir à Eferding, un bourg situé à une quarantaine de kilomètres de sa ville natale. Il voyage peu et n'a probablement visité ni Vienne, ni Berlin, ni Francfort, des villes où l'on trouve, déjà à l'époque, des jardins zoologiques, ce qui n'empêchera pas Zötl de peindre des centaines d'espèces animales originaires des cinq continents. C'est en amateur que, jusqu'à sa mort en 1887, il se consacrera pendant plus de cinquante-cinq

¹ Ceci est le texte de la communication au colloque international « El bestiario de la literatura latinoamericana (el bestiario transatlántico) », organisé par le CRLA-Archivos à l'université de Poitiers, du 14 au 16 octobre 2009. On peut consulter en ligne le support visuel [<http://bit.ly/3jr8qgS>].

² L'ouvrage a d'abord été publié en italien : *Il bestiario di Aloys Zötl (1831-1887). Testo di Julio Cortázar*, introduction de Vincent Bounoure, présentation d'André Breton, Parme, « I segni dell'uomo », Franco Maria Ricci, 1972. Toujours chez le même éditeur, il y eut par la suite des éditions en français, en espagnol, en allemand et en anglais. Toutes incluent le texte de Cortázar, mais ceux de Breton et de Bounoure ont été remplacés par une introduction de Giovanni Mariotti et une postface de José Pierre. Précisons que le texte espagnol de Cortázar a été inclus dans *Territorios* (Mexico, Siglo XXI, 1978) et dans *Animalia. Antología* (Madrid, Porrúa & Compañía, 2005). Les citations proviennent de cette dernière édition.

ans à ses activités d'aquarelliste. En fait, son œuvre aurait été complètement oubliée si elle n'avait attiré l'attention de collectionneurs lors d'une première vente de cent cinquante aquarelles à l'Hôtel Drouot le 19 décembre 1955. André Breton fait partie de ceux qui tombent sous le charme de l'artiste. Il écrit quelques mois plus tard dans la préface du catalogue d'une deuxième vente que les animaux de Zötl constituerait « le plus somptueux bestiaire qu'on eût jamais vu³ ». Or, conséquence de ce bel engouement, les aquarelles de Zötl, à peine apparues, sont dispersées dans des collections privées. Pour établir son édition, Franco Maria Ricci confie à Vincent Bounoure, un critique associé au groupe surréaliste, la tâche d'en retrouver les traces : quatre-vingt-six aquarelles seront reproduites dans l'ouvrage. Concurrément au repérage des œuvres, Bounoure enquête sur l'artiste pour réussir à mettre au jour certaines informations sur sa méthode de travail. Ainsi, après avoir localisé son abondante bibliothèque personnelle chez un de ses descendants, il établit que Zötl n'a pas peint ses animaux d'après nature à partir de modèles vivants, mais en s'appuyant sur des descriptions et des planches consultées dans des ouvrages d'histoire naturelle des XVIII^e et XIX^e siècles, ouvrages — rappelons-le — dont la visée première est taxinomique. Il est ainsi avéré qu'il a travaillé à partir, entre autres, de Jacques De Sève (illustrateur de l'*Histoire naturelle* de Buffon, Paris, 1752–1766), de Jean-Baptiste Audebert (auteur et illustrateur d'une *Histoire des singes et des makis*, Paris, 1800) et de Georges Edwards, (naturaliste anglais, illustrateur de ses propres ouvrages dont *Gleanings of Natural History*, Londres, 1758)⁴. Zötl a utilisé ces documents scientifiques avec un souci permanent d'exactitude et de vraisemblance sans jamais chercher à représenter un bestiaire fantastique ou imaginaire. Et pourtant, ses sources documentaires se révélant souvent décevantes et lacunaires, notamment en ce qui a trait à certains détails anatomiques ou à l'habitat des animaux, il a parfois recours à l'invention, insufflant ainsi à son bestiaire une surprenante impulsion de liberté. Ceci est particulièrement manifeste dans les magnifiques paysages au sein desquels il choisit de représenter la plupart de ses animaux, des paysages qui, comme l'a pertinemment remarqué Breton, ne sont pas sans évoquer ceux du peintre Henri Rousseau. C'est sans doute ce surplus de liberté qui a séduit les surréalistes et, très certainement, Cortázar. Celui-ci écrit : « [L]o que da a las imágenes de Zötl esa calidad que sólo puede reflejar la palabra inglesa uncanny, es la etapa final del proceso, ese instante en la ejecución de un texto o de una lámina en que el creador ejercita soberanamente su libertad. » (Paseo, 218).

³ « Vente de 170 aquarelles provenant de l'atelier Aloys Zötl », Paris, Hôtel Drouot, 3 mai 1956. Breton reprendra le texte de la préface du catalogue dans l'édition revue et corrigée du *Surréalisme et la Peinture* (Paris, Gallimard, 1965). C'est la traduction de ce texte qui est reprise dans l'édition en italien de l'ouvrage publié par Franco Maria Ricci. Breton avait lui-même acquis plusieurs œuvres de Zötl, notamment un régalec, une raie cendrée, un caïman, un rhinocéros, une grenouille, un paresseux et un pangolin : « 42, rue Fontaine. Catalogue de la vente de la Collection André Breton », Hôtel Drouot, 7–17 avril 2003.

⁴ Vincent Bounoure, « Le bestiaire d'Aloïs Zötl », *L'Événement surréaliste*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 256. C'est la traduction de ce texte qui est reprise dans l'édition en italien de l'ouvrage de Franco Maria Ricci.

« Paseo entre las jaulas » est écrit sous la forme d'une adresse à Franco Maria Ricci, comme une longue lettre destinée à l'éditeur. Cortázar reconnaît d'emblée que le fait que Ricci lui ait demandé un texte pour accompagner le bestiaire de Zötl tient d'une logique prévisible et convenue. Qui mieux pour accomplir cette tâche qu'un auteur dont le premier recueil publié s'intitule précisément *Bestiario* (Buenos Aires, 1951) et chez qui les animaux constituent un topos majeur ? Comme il l'a précisé à Ernesto González Bermejo : « Depuis que je suis enfant, le règne végétal m'a toujours été profondément indifférent [...]. Par contre, les animaux me fascinent. [...]. [S]i on faisait une statistique avec mes livres, on verrait que le pourcentage d'animaux est énorme [...]⁵. » Il informe cependant son commanditaire qu'il n'a aucunement l'intention de traiter du bestiaire de Zötl : « *Pero además, Ricci, pasa una cosa que espero no le preocupe demasiado, es que no voy a decir nada del bestiario de Zötl [...].* » (Paseo, 198). Et pour poser d'emblée les fondements d'un projet qui ne découlerait pas d'une « bête » causalité, mais serait essentiellement le fruit du hasard et de l'irrationnel, il commence par faire le récit d'un rêve récent. Il s'agit d'un cauchemar dans lequel Cortázar, sujet onirique, est encerclé par un mur d'éléphants qui se referme peu à peu sur lui dans un mouvement menaçant : « *[U]n Coliseo de elefantes pronto a cerrarse contra mí, solo y desnudo en un escenario sin tiempo.* » (Paseo, 196). La fuite impossible au sein du rêve ne pourra s'accomplir qu'au moment du réveil du dormeur terrifié. Le terme anglais *uncanny*, signifiant « troublant, étrange ou inquiétant » décrit particulièrement bien l'ambiance d'un songe tissant des liens mouvants, des ponts fragiles et des confluences inconscientes avec le bestiaire de Zötl. Pour Cortázar, la contemplation des animaux de l'aquarelliste autrichien, en évoquant son propre bestiaire littéraire, relève d'une évidence qui se situe en deçà et en delà de tout commentaire : « *[S]us animales y los míos no necesitan comentarios, les basta ser [...].* » (Paseo, 198). Les représentations animalières de Zötl font surgir en lui quelque chose de profondément enfoui que, dans un premier temps, seul un langage métaphorique lui permet d'évoquer : « *larvas arquetípicas* », « *pavores de caverna* », « *marismas de furtivos murmullos* », « *burbujas de ciénaga* », « *bocanadas de profundidad* » (Paseo, 198–199). Envoûté, il choisit donc d'approcher les animaux de Zötl sur le mode de la confiance afin de célébrer leur force évocatrice, sans les banaliser par un discours herméneutique qui risquerait d'être superfétatoire. Le projet ainsi détourné peut s'engager plus à fond sur une voie autobiographique : Cortázar parlerait de sa ménagerie personnelle par le truchement d'un travail

⁵ « Julio Cortázar, le fantastique au coin de la rue », *L'Œil du Golem*, n° 4 (hiver 1976–1977) p. 34. On sait que Cortázar a accordé au cours de sa vie un nombre impressionnant d'entretiens. Il s'est même adonné à l'exercice de l'auto-entrevue imaginaire : Julio Cortázar, « Entrevistas ante el espejo », *Papeles inesperados*, México, Alfaguara, 2009, p. 440–471. L'écrivain accordait une grande importance aux entrevues publiques au point de les collectionner, de parfois les annoter et d'offrir l'ensemble (plus de cent cinquante) à l'université de Poitiers. Elles ont été répertoriées et peuvent être consultées au CRLA-Archivos.

mémoriel émaillé d'observations sur son quotidien et d'allusions à ses propres écrits et à ceux d'autres écrivains⁶.

Comme le suggère déjà le titre, le texte ne suit pas un parcours linéaire, séquentiel et téléologique, mais se déploie telle une promenade, dans un mouvement privilégiant flâneries, errements, détours et chemins de traverses tout en faisant une part belle aux correspondances, aux digressions et aux apartés : « *Voy y vengo, Ricci [...]* » (Paseo, 2006). Souvenirs, réflexions et anecdotes ne suivent pas une chronologie stricte et Cortázar évoque, dans un désordre apparemment débridé, son enfance, son adolescence ou sa vie adulte entre ici et là-bas. Les récits des territoires européens et latino-américains, en se croisant et en se chevauchant parfois, ne sont d'ailleurs pas toujours conçus comme des entités absolument autonomes. Ainsi, au sein de l'espace-temps éclaté du texte, se succèdent deux souvenirs d'enfance (l'un se déroulant à Barcelone, l'autre à Banfield) ; le récit d'une frayeur nocturne inexplicable partagée récemment avec Hugo, le chien d'un ami ; le souvenir d'un séjour de deux mois en 1942 dans la jungle argentine de Misiones ; le récit portègne d'une attaque de sauterelles lors d'une visite avec sa sœur chez des voisins (adolescence) ; une anecdote se déroulant sur la scène de l'écriture de la nouvelle (c'est-à-dire en juillet 1972 à Saignon) ; deux autres souvenirs argentins (l'un venu de l'enfance, l'autre de l'adolescence) ; des observations faites lors de différentes visites dans des jardins zoologiques (européens et latino-américains) ; et des réflexions sur les bandes dessinées, le cinéma, la lycanthropie et le vampirisme. Et pourtant, le désordre n'est pas total puisque le texte est structuré en treize blocs textuels clairement délimités par des blancs typographiques. Cortázar a lui-même choisi cette organisation et la considérait comme un élément essentiel de son texte. Il écrit à Gregory Rabassa alors que celui-ci en faisait une traduction anglaise : « *Hay un detalle para mí importante, y son los espacios entre los diferentes episodios o momentos del texto*⁷. » Je ne commenterai que certains de ces épisodes et moments du texte, choisis parce qu'ils illustrent la nature personnelle et intime de celui-ci⁸.

⁶ La question de l'autotextualité et de l'intertextualité pourrait, à elle seule, donner lieu à une analyse. Parmi les allusions autotextuelles, mentionnons : les romans *Rayuela*, *62/Modelo para armar*, *El libro de Manuel* (qu'il est alors en train d'écrire) ; les nouvelles et contes « Los venenos », « Instrucciones para matar hormigas en Roma », « Cefalea », « Axolotl », « El hijo del vampiro » ; de même que *Prosa del observatorio* et *Último Round*. Parmi les allusions intertextuelles : « Sredni Vashtar » de Saki, *Arthur Gordon Pym* d'Edgar Allan Poe, *The Birds* de Daphné Du Maurier, *Kubla Khan* de Coleridge, le poème « Gnat on my paper » de Richard Eberhart, *A Man in the Zoo* de David Garnet, *L'Aventure de la Marie-Jeanne* de Claude Tarnaud, *The Bestiary. A Book of Beasts* (un bestiaire médiéval latin du XI^e siècle traduit en anglais par T. H. White), *Lokis* de Prosper Mérimée, *Satyricon* de Pétrone et *Dracula* de Bram Stoker. Il y a aussi des allusions au cinéma (*King Kong*, *The Birds* de Hitchcock, *Vampyr* de Carl Dryer, *Le Bal des vampires* de Polanski, *Satyricon* de Fellini) et aux dessins animés (*Mickey Mouse*, *Snoopy*, *Tom and Jerry*).

⁷ Lettre du 13 août 1973, *Cartas 1969–1983*, sous la direction d'Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, p. 1529. Malgré l'insistance de Cortázar sur ce détail typographique, certaines éditions n'en ont pas tenu compte.

⁸ Pour une analyse détaillée du contenu du texte, relire : Adele Galeota Cajatti, « Continuidad de los bestiarios (consideraciones sobre "Paseo entre las jaulas" », *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, vol. 1, Centre de recherches latino-américaines, Université de Poitiers, Editorial Fundamentos, 1986, p. 45–54.

Le premier épisode raconté débute sur un ton biblique : « *En el principio fue un gallo, antes no había memoria.* » (Paseo, 199). C'est le récit de son tout premier souvenir, le plus lointain, venu du temps de la petite enfance au moment de la première guerre mondiale alors que sa famille vivait à Barcelone. Le souvenir primitif se situe dans les temps archaïques précédant l'entrée dans le langage. Le petit Julio, seul dans une immense chambre, est effrayé à son réveil à la vue d'une grande fenêtre faiblement éclairée par la lueur précédant l'aube : « *[V]eo la ventana gris como una presencia desoladora, un tema de llanto; solo es claro el sentimiento de abandono, de algo que hoy puedo llamar mortalidad y que en ese instante era sentir por primera vez el ser como despojamiento desolado [...].* » Cortázar, qui a confié à Elena Poniatowska avoir été dans l'enfance un « *animalito metafísico*⁹ », ressent pour la première fois une angoisse existentielle. Et c'est à cet instant qu'un coq chante. « *Y entonces cantó un gallo.* » (Paseo, 199). L'enfant terrorisé qui ne connaît pas encore ce qu'est le chant d'un coq, ni même le nom pour désigner cet animal, se met à hurler dans la nuit, jusqu'à ce que sa mère vienne le rassurer : « *[U]n gallo, su canto previo al sol, cocoricó, duérmase mi niño, duérmase mi bien.* » (Paseo, 200). Ainsi, dès l'origine, du plus profond de sa mémoire, langage, animaux et frayeurs sont déjà réunis. Les animaux de « Paseo entre la jaulas », qu'il s'agisse d'un chien hurlant dans la nuit, de hordes de grenouilles criardes, d'une chauve-souris, d'un cheval, ou d'une importante collection d'insectes (moustiques, fourmis, sauterelles, locustes, scarabées, scorpions...), sont le plus souvent une source d'inquiétude et d'effroi et ce, même si le texte est loin d'être dépourvu d'humour et d'érotisme¹⁰. En cela, les animaux du texte ne diffèrent pas de ceux qui sont mis en scène dans plusieurs des nouvelles et des contes de Cortázar : « *Las bestias son muy peligrosas y malignas. Mi interés hacia ellas no quiere decir que las encuentre benéficas. Circulan en mis escritos casi siempre negativamente*¹¹. » Or les textes prenant comme point de départ les peurs ou les phobies réelles de l'écrivain, notamment « Axolotl », « Circe », « Verano » ou « Los venenos », n'ont pas été écrits dans le but premier de témoigner de ces anxiétés, mais bien plutôt, comme il le précise à plus d'une reprise dans « Paseo entre las jaulas », pour tenter, avec plus ou moins de succès d'ailleurs, de les exorciser par le pouvoir de la fiction.

Deux souvenirs latino-américains relatent d'une manière impressionnante l'implacable cruauté du règne animal tel qu'il en a fait l'expérience dans sa jeunesse. Dans le premier, Cortázar décrit la marche imperturbable de troupes de fourmis dévorant tout sur leur passage, un phénomène que les paysans argentins désignent par le terme de « *corrección* » ou correction. Dans

⁹ « La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas », *Plural*, n° 44 (mayo 1975) p. 36.

¹⁰ Le récit du souvenir de l'attaque d'un pouding par un vol de sauterelles lors d'un trajet en carriole avec sa sœur est une pièce d'anthologie comique. De même, le souvenir d'enfance d'une relation avec Máxima, une éponge imaginaire, en fera sourire plus d'un. Quant à l'érotisme, les allusions à différentes visites au jardin zoologique sont l'occasion de réflexions sur le désir et la tendresse chez les animaux.

¹¹ Entrevue de Beatriz Espejo, « Mi universidad fue la soledad », *El Sol de México* (12 junio 1977), p. 16.

l'autre, il décrit les luttes menées, jusque dans les années 30, par les habitants de la province de Buenos Aires afin de contrôler le travail de défoliation intégrale accompli par les armées de sauterelles traversant la pampa. Les récits deviennent allégoriques quand il compare ces animaux fascistes avec les troupes d'Attila ou de Hitler et, la ruine et l'anéantissement qu'elles infligent, à celles de Verdun ou d'Hiroshima. L'image de la fourmilière sera reprise et explorée à travers l'invention d'un lexique pour tenter de suggérer les multiples formes que prennent la terreur et le totalitarisme dans le monde contemporain : « *hormigachos* », « *hormigócratas* », « *hormicrófonos* », « *hormigones* », « *hormigomáximos* », « *hormigomínimos* », « *hormigoscribas* ». Or, pour Cortázar, la cruauté n'est pas seulement l'apanage de l'Histoire et de la politique, mais est aussi une affaire qui le concerne intimement. Quand il fait basculer le mot européen de « *mantis religiosa* » (mante religieuse en français) vers le terme guaraní de « *mamboretá* », c'est le souvenir d'avoir lui-même été un tortionnaire pour les animaux du jardin de son enfance qui resurgit. Il sait alors adopter un ton confessionnel pour dévoiler la culpabilité qu'il a ressentie lors de la prise de conscience des extrêmes maléfiques le poussant vers les vertiges du mal, lorsque, adolescent, des cauchemars lui ont révélé cette vérité secrète, insoutenable et honteuse : « [F]ue el primero de una serie de sueños, recurrentes o aislados, que me pusieron en contacto con algo que me atrevo a llamar extremidad. [...] Banto [...] era una especie de enorme escarabajo negro arrastrándose lentamente. [...] [D]e una manera poco clara, [...] lo decapité como a tanto insecto a la hora de la siesta en los veranos del jardín. [...] [E]l Banto gritaba y gritaba, lo que acababa de hacer me tiraba en el vórtice de la pesadilla, de la culpa irredimible, me hacía hombre en sueños, me anunciaba Auschwitz y Nagasaki y My Lai. » (Paseo, 215–216).

À maintes reprises, Julio Cortázar a affirmé entretenir des rapports conflictuels avec le genre autobiographique : « [D]esconfío de lo autobiográfico porque se llega fácilmente al narcisismo. [...] Hasta el final lucharé contra el narcisismo y no escribiré mi autobiografía¹². » ; « I don't like autobiography. I will never write my memoirs¹³. » Il n'a effectivement jamais écrit ses Mémoires et n'a même jamais participé à un projet de biographie. Et pourtant, succombant à la pulsion de raconter sa vie, il a tout de même beaucoup parlé de lui dans les très nombreuses entrevues qu'il a accordées au fil des années en dévoilant publiquement plusieurs détails sur son enfance, ses études, ses années d'enseignement en Argentine, ses débuts littéraires, sa vie d'écrivain en exil, ses rêves et cauchemars, ses méthodes de travail et son engagement politique. Les réticences de l'écrivain ne seraient donc pas uniquement la conséquence d'une pudeur, d'une autocensure ou d'un refus de céder au narcissisme de la figuration de soi, mais aussi, et peut-être même surtout, celle d'un

¹² Entrevue d'Antonio Marimón et de Braulio Peralta, « El escribir cuentos en estado alucinatorio disminuyó con los años; ahora los escribo más lentamente, más seco », *Uno más uno*, México, (3 marzo 1983), p. 15.

¹³ Entrevue de Jason Weiss (1984), *Latin American Writers at Work. The Paris Review*, sous la direction de Georges Plimpton, New York, Modern Library Paperback Edition, 2003, p. 117.

certain mépris face au genre de l'autobiographie dans ses expressions les plus canoniques (Mémoires, journaux intimes...). Il serait d'ailleurs inexact d'affirmer que le corpus cortazarien n'inclut pas d'« espace autobiographique », pour reprendre la notion proposée par Philippe Lejeune et définie comme l'ensemble des manifestations autobiographiques d'un auteur au cours de son existence : cet espace existe bel et bien, même si discrètement¹⁴. Si on fait exception du corpus de la correspondance et des entrevues, on peut ainsi facilement minimiser, voire ignorer, l'aspect autobiographique de l'œuvre, lequel ne constitue pas un ensemble cohérent, mais se trouve morcelé, disséminé et, le plus souvent, dévié ou brouillé dans le cadre de projets formels. Viennent à l'esprit les fragments de récit de soi inclus dans les livres valises que sont *La vuelta al día en ochenta mundos* et *Último round* ou dans le livre écrit à quatre mains avec Carol Dunlop, *Los astronautas de la cosmopista*. « Paseo entre las jaulas » participe de ce mouvement d'écriture en tant que « especie de autobiografía indirecta » (lettre à Jaime Alazraki, 28 septembre 1981). Cortázar, en évitant le projet d'un commentaire sur les œuvres de Zötl, a choisi d'utiliser les aquarelles de l'artiste comme tremplin pour se lancer dans un travail d'anamnèse qui, en déroulant et en suivant le fil du motif animalier, lui a permis d'évoquer, à l'intérieur d'une forme ouverte, certains des épisodes de sa vie. Le dispositif, comme nous l'avons vu, s'est avéré des plus productifs, les animaux exerçant sur l'écrivain un fort ascendant : « *Un bestiario, un zoológico : espejos.* » (Paseo, 232). L'animalité chez Cortázar représente l'altérité dans ce qu'elle comporte d'absolu et d'étranger : « *[N]adie puede saber qué es un animal* » (Paseo, 213). Cet abîme épistémologique, loin de le condamner au silence, l'interpelle dynamiquement en générant des micro-récits de soi où les animaux réels ou imaginaires — pour Cortázar, il n'y a pas de distinction ni de hiérarchie entre les deux catégories — prennent tour à tour des fonctions et des valeurs oniriques, fantastiques, totémiques, symboliques ou allégoriques. Si Aloys Zötl travaillait avec des couleurs et des pinceaux pour faire advenir au monde ses créatures, c'est par l'écriture que Cortázar anime ses animaux pour somme toute réaliser un foisonnant bestiaire polymorphe qu'il appelle affectueusement « *mi pequeño bestiario de palabra* » (Paseo, 223).

¹⁴ Sur l'autobiographie dans l'œuvre Cortázar, voir Olga Lobo : « *La Vuelta al día en ochenta mundos: ¿Autobiografía de un cronopio?* », *Espejismos autobiográficos*, sous la direction de Maryse Renaud, CRLA-Archivos, Université de Poitiers-CNRS, 2004, p. 255–268 ; et « Image de Julio Cortázar : pour une herméneutique de l'écriture de soi », *Écritures de soi*, sous la direction de Norbert Col, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 153–159. Aussi : Joaquín Manzi, « Destination : la fiction », *Le Moi et l'Español*, Université de Saint-Étienne, 2003, p. 317–328.