



HAL
open science

L'art de raconter : visages du narrateur dans l'oeuvre de Juan José Saer

Héctor Delgado

► **To cite this version:**

Héctor Delgado. L'art de raconter : visages du narrateur dans l'oeuvre de Juan José Saer. Linguistique. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2014. Français. NNT : 2014PA040202 . tel-04267992

HAL Id: tel-04267992

<https://theses.hal.science/tel-04267992>

Submitted on 2 Nov 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.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE IV

Civilisations, cultures, littératures et sociétés

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Études romanes - Espagnol

Présentée et soutenue par

Héctor DELGADO

le 5 décembre 2014

L'art de raconter. Visages du narrateur dans l'œuvre de Juan José Saer

Sous la direction de :

Mme Milagros EZQUERRO, professeur à l'Université de Paris Sorbonne Paris IV

Membres du jury :

M. José GARCÍA ROMEU, Professeur, Université de Toulon
M^{me} Pénélope LAURENT, Maître de conférences, Université de Perpignan Via Domitia
M^{me} Teresa ORECCHIA-HAVAS, Professeur, Université de Caen Basse Normandie
M^{me} Graciela VILLANUEVA, Professeur, Université Paris Est Créteil Val de Marne

Remerciements

Cette thèse a été réalisée en partie grâce à une bourse du Conacyt (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología) du Mexique. Que cet organisme veuille trouver ici l'expression de ma sincère gratitude.

Je tiens également à remercier vivement chacun des membres de ma famille – mes parents Héctor et Olivia, mon frère Rafa, ma sœur Déborah, Ryszard –, ainsi que mes amis Paul Charluet, Karim Boudaoud, Patrick Engler et Pablo Hernández pour leur aide et leur soutien tout au long de ces années de travail.

Mes remerciements vont aussi à ma directrice de thèse, Milagros Ezquerro, qui a suivi avec patience le déroulement de ma recherche, à Said Infante, à Philippe Nevoit, à Dominique Goiffon et à Gérard Ducourtioux.

Merci aussi à Andrea Torres, à Maude Bass-Krueger, à Alejandro Ramírez Lámbarry et à Colombe Cipriani pour leurs lectures et leurs conseils, et enfin à Max, à Jean-Baptiste, à Jean-Michel et à Emmanuel pour toutes les parties de tennis que nous avons jouées ensemble.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
L'art de raconter	9
Visages du narrateur.....	14
Structure de notre étude.....	18
I. PREMIÈRE PARTIE. LES NARRATEURS IMPERSONNELS : UNE RÉFLEXION AUTOUR DE L'OMNISCIENCE	23
Introduction de la première partie. Trois romans du groupe d'amis	25
Chapitre 1. Un narrateur absent	31
Un narrateur absent	31
L'univers de <i>La vuelta completa</i>	40
Continuité, contiguïté.....	45
Les deux modalités de la narration.....	47
Un roman à dialogues.....	54
Description et détail inutile	57
Chapitre 2. L'épaisseur d'un personnage	63
Le narrateur de <i>Glosa</i> , l'épaisseur d'un personnage.....	63
La rue, « horizon matériel »	68
L'intérieur des personnages, traité de l'âme	71
La conversation	74
Lisibilité du destin.....	75
Subjectivité, digressions.....	77
Chapitre 3. Le retour du romanesque et de l'intrigue	81
Le retour du romanesque et de l'intrigue	81
Un roman qui joue avec les points de vue.....	88
Récit de pensées	97
L'espace de <i>zona</i> , lieu idéologique	105
Conclusion de la première partie	113

II. DEUXIÈME PARTIE. LES NARRATEURS PERSONNELS : DES RÉCITS DE VOYAGE ET D'IMMOBILITÉ	117
Introduction de la deuxième partie. Raconter à la première personne	119
Chapitre 4. L'accès à la parole dans la <i>zona</i>	123
Des personnages qui ne racontent pas	123
Des personnages qui racontent	128
Des récits de voyage et d'immobilité	134
Chapitre 5. Enfermement et exil intérieur de Tomatis	145
Tomatis narrateur	145
Enfermement et exil intérieur	148
Refus de la mémoire, du voyage, de la rêverie, de la vie intérieure	151
De la chambre à l'univers, l'espace concentrique	161
<i>Lo imborrable</i> , dépression, exil intérieur et récit	166
Tomatis et les autres, paysage humain	172
Continu et discontinu. Récit au présent et digressions	178
Chapitre 6. Pichón Garay et l'expérience de l'exil	181
Biographie de Pichón Garay	181
Le départ et le cataclysme	187
Absent de soi-même	188
L'écriture et le déplacement : le personnage narrateur comme sujet qui regarde	191
Passé immédiat, réflexivité du récit	193
Des nouvelles depuis l'étranger	196
Conclusion de la deuxième partie	201
III. TROISIÈME PARTIE. LES NARRATEURS AU SECOND DEGRÉ : UN MONDE D'AFFABULATEURS	203
Introduction de la troisième partie. D'une remarque faite à <i>Lord Jim</i>	205
Chapitre 7. Une pratique fondatrice	211
Barco, personnage conteur	211
La fable du couvent franciscain, une fable existentialiste	215
Chapitre 8. Le récit impossible du Mathématicien	223
Le récit du Mathématicien	223

Les autres versions	226
Récit de la réception d'un récit	229
Chapitre 9. Le récit de Pichón	235
Récit de Pichon.....	235
Histoire parisienne.....	238
La double solution.....	240
Récit et critique. Le mythe de la raison et du progrès.....	241
La position de Pichón narrateur : témoignage et affabulation	243
Remarques sur la forme.....	248
Frontières intérieures du texte.....	253
Le séjour de Pichón, récit d'un retour au pays.....	257
Chapitre 10. La réponse narrative de Tomatis	261
Une constellation narrative.....	261
Une lettre de Tomatis au Mathématicien	262
Holmes dans la <i>zona</i>	265
Vouloir remplacer le monde par son chant	272
Conclusion de la troisième partie	277
CONCLUSION	281
BIBLIOGRAPHIE	289
INDEX DES AUTEURS	305

Introduction

L'art de raconter

En choisissant comme première partie du titre de ce travail « L'art de raconter », nous ne prétendons certainement pas savoir en quoi consiste cet art, ni par conséquent en proposer une définition. Il s'agit, tout d'abord, de mettre en avant une caractéristique fondamentale de l'œuvre de Saer, qui est celle de se présenter toujours comme une exploration du réel – un réel considéré notamment en ce qu'il a de construction humaine –, mais en même temps, comme une réflexion sur les moyens que la littérature en général, et la narration en particulier, peuvent mettre en œuvre pour le représenter. Un art, donc, de raconter, qui se constitue toujours comme une recherche ou une exploration et, par là même, développe une réflexion sur lui-même, une réflexion intégrée à la narration et non pas séparée d'elle¹.

Ces deux aspects de l'œuvre, que nous pouvons résumer comme une problématique de la représentation, d'une part, et comme une forte autoréférentialité qui lui est inhérente, de l'autre, constituent donc naturellement les deux axes de lecture que la critique a privilégiés jusqu'ici, depuis les premières tentatives d'une analyse synthétique, comme celles de María Teresa Gramuglio² et de Graciela Montaldo³, jusqu'aux premières thèses de Silvia Larrañaga-Machalski⁴, de Joaquín Manzi⁵, ou le livre de María Bermúdez Martínez⁶. Une

¹ Bien que Saer n'ait jamais été un théoricien du roman (« [l]a narración es una praxis que, al desarrollarse, segrega su propia teoría », a-t-il écrit dans « La selva espesa de lo real », *El concepto de ficción*, p. 270), ses idées sur sa pratique littéraire sont exprimées dans les quelques essais qu'il a écrits tout au long de sa vie, et qui se trouvent réunis dans trois recueils : *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999, et *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006. Tout au long de ce travail, nous aurons donc à revenir sur ces idées, sur ces prises de position, pour la plupart radicales, qui affectent inévitablement notre lecture de son œuvre. Pour ce qui est des citations de l'œuvre de Saer, nous indiquerons désormais le titre de l'ouvrage et la page correspondante, directement dans le corps du texte, ou en note de bas de page. Pour les indications bibliographiques de l'œuvre de Saer, on se réfèra à la bibliographie à la fin du présent travail.

² María Teresa Gramuglio, « El lugar de Saer », Juan José Saer, *Juan José Saer por Juan José Saer*, Edición a cargo de Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Celtia, 1986, p. 261-298.

³ Graciela Montaldo, *Juan José Saer : El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, 1986, p. 5-87.

⁴ Silvia Larrañaga-Machalski, *Littérature, réel et imaginaire dans l'œuvre de Juan José Saer*, Thèse de Doctorat d'Études ibériques, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 1994.

⁵ Joaquín Manzi, *Vers une poétique du réel. L'œuvre de Juan José Saer*, Thèse de Doctorat en Littérature latino-américaine, Université de Poitiers, 1995 (microfiche).

autre lecture, celle de Julio Premat, a pour sa part, et à l'aide des outils d'analyse que la psychanalyse propose, fait ressortir la dimension mélancolique et pulsionnelle qui traverse l'œuvre⁷. Enfin une première lecture globale est celle de Pénélope Laurent, faite à partir de ces trois aspects fondamentaux de l'univers saérien que sont l'unité, la cohérence et la fragmentation⁸.

Écrite dans les dernières décennies du XX^e siècle et, dans une moindre mesure, à l'aube du XXI^e siècle, l'œuvre de Saer s'inscrit dans une tradition déjà longue de remise en question des modes de représentation traditionnels du roman, cette « ère du soupçon » qui commence avec les grandes tentatives de démantèlement de l'écriture réaliste, au début du siècle dernier, comme celles d'un Proust ou d'un Joyce, et se poursuit notamment, dans sa seconde moitié, avec le Nouveau Roman français, pour prendre un ensemble d'auteurs avec lesquels Saer partage de nombreux points de vue⁹, mais aussi et surtout quelques pratiques littéraires qui ont pu provoquer son inclusion, ou du moins celle d'une partie de son œuvre, dans un courant « objectiviste »¹⁰. Dans le domaine argentin, Saer fait également des lectures de Jorge Luis Borges et de Macedonio Fernández dans le même sens, en disant par exemple que si Borges n'a pas écrit de roman, c'est parce que c'était la meilleure façon de continuer à en écrire, et en mettant l'accent sur l'aspect « anti-romanesque » des romans de Macedonio Fernández¹¹.

⁶ María Bermúdez Martínez, *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*, Oviedo, Servicio de Publicaciones y Departamento de Filología Española de la Universidad de Oviedo, 2001.

⁷ Julio Premat, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

⁸ Pénélope Laurent, *Unité, cohérence et fragmentation dans l'œuvre de Juan José Saer*, Thèse de Doctorat en Études romanes-Espagnol, Université de Paris Sorbonne - Paris IV, 2009.

⁹ Son point de vue sur le Nouveau roman est contenu dans plusieurs essais, parmi lesquels on peut citer « Notas sobre el Nouveau Roman » (*El concepto de ficción*), ou « La longevidad del narrador Robbe-Grillet » (*Trabajos*).

¹⁰ Herbert Benítez Pezzolano, « Encrucijadas de la objetividad », *Historia crítica de la literatura argentina*, dir. Noé Jitrik, vol. 11, *La narración gana la partida*, dir. del volumen Elsa Drucaroff, Buenos Aires, Emecé Editores, p. 143 : « Lo cierto es que el fenómeno por el cual la narrativa adquiere en la Argentina una particular legitimidad parece inaugurarse, precisamente, con lo que podría llamarse el auge que el "objetivismo", nacido en Francia, tiene en el país latinoamericano. Tal como lo subraya Jitrik, las obras de Antonio di Benedetto y Juan José Saer son en este sentido fuertemente representativas, en la medida en que retoman o incluso anticipan los recursos de esta poética, a la vez que indagan, a partir de ellos, en la significación y la importancia filosófica, cognoscitiva, política, del gesto narrativo. Ciertamente es que la fuerza de estas obras trasciende el hecho de que pueda reconocerse en ellas determinada filiación (en todo caso nunca servil) o bien analogías con los principios del movimiento, tendencia o confluencia, que diera un fuerte giro a la narrativa francesa entre la segunda mitad de los años cincuenta y la década del setenta. »

¹¹ Voir son essai « Borges novelista », *El concepto de ficción*, p. 282-290.

Plus concrètement, l'univers fictionnel construit par Saer, communément appelé la *zona*, est donc un univers qui, sans rompre totalement avec les modes de représentation réaliste, est constitué sur la base d'une tentative de remise en question et de renouvellement de ses catégories traditionnelles. Ainsi, par exemple, si cet univers est construit sur la récurrence de deux éléments, un espace et un certain nombre de personnages, qui permettent de le rapprocher de la *Comédie humaine* de Balzac ou, plus récemment, des univers respectifs de Faulkner et de Juan Carlos Onetti, il est évident que ces deux éléments échappent à une représentation réaliste et trouvent un traitement extrêmement divers, selon les livres et les périodes traversées par l'écriture de l'auteur. En ce qui concerne l'espace, s'il trouve un référent réel dans la ville de Santa Fe et ses alentours, qui est la région où Saer a habité jusqu'à son exil en France, en 1968, le nom de la ville ne sera jamais mentionné dans ses fictions, ce qui constitue justement un mécanisme de distanciation par rapport à un mode de représentation trop direct, qui témoignerait d'une approche réaliste, voire régionaliste. « La ville », comme elle sera toujours appelée, ne sera d'ailleurs jamais décrite selon le modèle réaliste, avec une « vue générale » par exemple, ou en évoquant « l'ambiance de ses quartiers », mais plutôt à partir d'une série d'espaces récurrents et fragmentaires, dont la répétition finira par créer un effet de familiarité chez le lecteur. En ce qui concerne le retour des personnages, communément désignés par l'expression le « groupe d'amis », leurs histoires sont également loin de constituer une « comédie humaine », si on entend par cela cette « critique de la société » que Balzac s'est proposé de faire dans son œuvre. Comme nous allons le voir, même si l'Histoire et la politique sont présentes dans toutes les fictions, le groupe d'amis se réfère plutôt à une série de personnages dont les trajectoires, représentées elles aussi de façon fragmentaire, c'est-à-dire en laissant la place à de nombreux vides narratifs, servent surtout à fournir la matière de cette exploration du réel, de cette « anthropologie spéculative » qui sont à la base du projet de l'auteur. C'est ainsi que, à côté des déterminations socio-historiques et du rôle primordial que la littérature joue au sein du groupe, les personnages de Saer ont aussi une dimension pulsionnelle, étudiée entre autres par Julio Premat, et qui est aussi visible au niveau de la narration, dans les nombreux cas de narrateurs dépressifs, en proie à la culpabilité, etc. Or pour situer cet univers de personnages dans un contexte socio-historique, on peut dire qu'il couvre, à travers ses multiples ramifications et ses sauts générationnels, la plupart du XX^e siècle,

avec cependant une plus forte présence dans sa seconde moitié – qui est justement celle de l’auteur –, et qu’il rassemble notamment une série d’intellectuels que l’on pourrait qualifier de marginaux, en raison non seulement de leur position géographique – une ville de province argentine –, mais aussi en raison d’un choix de vie qui, dans la plupart des cas, tend à les mettre en marge des institutions.

Toujours est-il que ces deux éléments – l’espace de la *zona* et ses personnages récurrents – finissent par construire, une fois l’œuvre terminée, un univers à l’apparence unitaire et cohérente, un tout si l’on veut, mais dans lequel le fragmentaire, élément clé de la pensée moderne, comme Pénélope Laurent l’a étudié, a une place décisive. Dans ce tout, on peut distinguer des moments différents, qui correspondent à cette recherche narrative constante à laquelle on faisait allusion plus haut. Ainsi, par exemple, il est communément admis que les romans *Cicatrices* (1969), *El limonero real* (1974) et *Nadie nada nunca* (1980) forment, avec le recueil de récits courts *La mayor* (1976), un ensemble dans lequel le questionnement des procédés de représentation réaliste est plus radical que dans le reste de l’œuvre, donnant lieu à une écriture particulièrement difficile, proche de l’objectivisme, qui atteint parfois une désarticulation du langage et une narrativité très affaiblie. Les publications précédentes, c’est-à-dire les romans *La vuelta completa* (1966) et *Responso* (1964), ainsi que les recueils de récits courts *En la zona* (1960) et *Palo y hueso* (1965), ont souvent été présentées comme une période plus proche du réalisme, même si la critique n’a pas manqué d’y voir un certain nombre d’éléments qui sont le germe des pratiques postérieures¹². Entre ces deux moments, un autre recueil de récits courts, *Unidad de lugar* (1967), qui inclut notamment des textes comme « Sombras sobre vidrio esmerilado » et « Fresco de mano », lesquels représentent un pas vers des formes plus complexes de représentation, fonctionne comme une sorte de lien. Enfin le roman *El entonado* (1983), premier roman « historique » de Saer, étant donné qu’il s’inscrit, bien que de façon originale et problématique – d’où les guillemets dont on entoure l’adjectif – dans la tradition des chroniques de la découverte, constitue un retour vers des formes plus lisibles de la narration. Il ne s’agit pas ici d’établir une périodisation rigoureuse, mais seulement de

¹² Voir par exemple María Teresa Gramuglio, « El lugar de Saer », *op. cit.*, et Graciela Montaldo, *Juan José Saer : El limonero real, op. cit.*

donner une idée de la diversité de formes que comprend une œuvre qui se caractérise par sa recherche constante.

En ce qui concerne l'aspect autoréférentiel, si l'une de ses manifestations les plus évidentes est la récurrence des lieux et des personnages, il ne saurait bien entendu se réduire à cet élément, ni à celui de la forte présence de la littérature dans l'univers des personnages, lesquels sont souvent en effet eux-mêmes des écrivains ou des lecteurs qui s'entretiennent la plupart du temps sur des sujets concernant la littérature, lorsqu'ils ne se racontent pas des histoires entre eux, découvrent des manuscrits, etc. L'autoréférentiel prend dans l'œuvre une dimension plus profonde dans une série de pratiques qui affectent directement les formes narratives, comme la critique l'a déjà amplement étudié à propos de textes comme *Cicatrices*, *Nadie nada nunca* ou *El limonero real*, qui font justement une utilisation très complexe de la structure du récit, qu'ils intègrent pleinement dans leurs mécanismes de signification.

Enfin, « l'art de raconter » est également une allusion au seul livre de poèmes que Saer ait écrit, en le nourrissant de nouveaux poèmes tout au long de sa vie, et qui s'intitule, de façon à la fois paradoxale et provocatrice, *El arte de narrar*¹³. Ce titre exprime en effet une idée, constante chez Saer, de l'effacement des frontières entre les genres, qu'il a souvent mise en pratique, notamment dans le sens d'une poétisation de la prose narrative¹⁴, mais aussi en proposant des textes difficilement classables, à l'image de ces « Argumentos », inclus dans *La mayor*, qui se situent entre le récit court, le poème en prose et la réflexion philosophique. Si cette idée n'est pas propre à Saer, on peut tout de même dire qu'elle est en cohérence avec cette autre idée selon laquelle le roman ne serait qu'un genre historiquement daté, qui accompagne l'essor de la bourgeoisie en Europe, et que par conséquent il n'y a pas de raison de continuer à se servir de ses conventions, dont celle d'une prose claire et objective, pour écrire des fictions. C'est ainsi que certains de ses romans, notamment *El limonero real*, *Nadie nada nunca* ou *El entenado*, ne sont pas loin d'atteindre ce projet de roman rédigé en vers, car même si leur forme est celle de la prose,

¹³ Juan José Saer, *El arte de narrar. Poemas (1960-1987)*. Composé des parties suivantes : « El arte de narrar » (1960-1975), « Por escrito » (1960-1972), « Noticias secretas » (1976-1982) et « La guitarra en el ropero » (1981-1987), ce livre a en réalité connu plusieurs éditions, dont la première est celle de 1988 (*El arte de narrar*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1988), qui n'inclut pas « La guitarra en el ropero ».

¹⁴ Inversement, quelques-uns de ses poèmes ont un contenu narratif. C'est le cas par exemple de « El viajero », inclus dans *La mayor*, ou de « Rubén en Santiago » ou « La muerte de Higinio Gómez », de *El arte de narrar*.

l'utilisation qu'ils font du langage est celle d'un long poème narratif¹⁵. Enfin, pour revenir aux aspects provocateur et paradoxal d'un titre comme *El arte de narrar* donné à un recueil de poèmes, ils résument assez bien celle qui fut en général l'attitude de Saer à l'égard de la littérature et de sa place dans la cité : une position radicale qui n'est pas sans jouer un rôle dans sa reconnaissance tardive et dans le fait qu'il reste jusqu'à aujourd'hui un écrivain relativement peu connu du grand public.

Visages du narrateur

En ce qui concerne la seconde partie de notre titre, elle décrit plus précisément l'objet de cette thèse, qui est celui d'étudier quelques-uns des narrateurs qui interviennent dans l'œuvre. À côté des lectures citées plus haut, qui intègrent cet aspect dans une analyse plus vaste de l'œuvre, cet objet d'étude peut sans doute paraître un peu trop isolé, dans la mesure où il n'est justement qu'un élément dans un ensemble beaucoup plus complexe, celui de tout récit de fiction, qui inclut des coordonnées structurantes comme l'espace-temps, les personnages, l'intrigue, etc¹⁶. Cependant si l'on considère que l'œuvre qui nous occupe constitue justement une tentative de rénovation des catégories traditionnelles du récit, et que cette rénovation repose dans une large mesure sur ce que l'on appellera, avec Milagros Ezquerro¹⁷, la fonction narratrice, et dont la figure du narrateur n'est après tout

¹⁵ Nous suivons ici les idées exposées par Silvia Larrañaga-Machalski dans son article « *Argumentos de Juan José Saer : transgresión de géneros y estética de los fragmentario* », *América*, n° 18, tome I, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 281-290.

¹⁶ Dans un autre travail de thèse sur Saer (*Zona y exterioridad : personaje, narrador y diálogo en la obra de Juan José Saer*, Thèse de Doctorat, Université d'Iowa, 2006, p. 3), Nicolás Lucero fait également le choix de se concentrer sur quelques aspects de l'œuvre, dont celui du narrateur, que Lucero considère comme l'un des éléments textuels le plus importants chez Saer : « En más de cuarenta y cinco años de escritura, Saer vuelve, reelabora y le otorga una nueva función a la categoría de personaje, inventa narradores que actúan como puntos críticos de observación por cada una de sus novelas y crea nuevas posibilidades dialógicas para para la literatura en base a una reformulación de los alcances y de la naturaleza misma de los diálogos. »

¹⁷ Milagros Ezquerro, *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, Centre d'études et de recherches socio-critiques, 1983, p. 162 : « Nous appellerons fonction narratrice la fonction organisatrice de la narration. Comme toute fonction, celle-ci est complexe et ne saurait se réduire à la question du narrateur qui en est l'aspect le plus fréquemment étudié. [...] La fonction narratrice est fondamentale dans l'analyse de la narration, dans la mesure où elle représente l'activité de production et d'organisation d'un discours narratif. C'est une fonction liée au travail du sujet-écrivain, mais il est clair qu'en décrivant la fonction narratrice on ne se réfère pas à ce travail, mais que l'on se contente de décrire des phénomènes textuels. [...] [L]'analyse de la fonction narratrice ne se limite pas à celle du narrateur : en effet, si le narrateur

qu'un aspect, une telle démarche nous semble trouver sa justification. Ainsi, si l'on prend comme exemple les romans cités comme les plus expérimentaux de l'œuvre, il nous paraît évident que leur caractère expérimental est en lien direct avec la fonction narratrice, car c'est à travers elle, en effet, que des aspects comme la fragmentation, la multiplicité de points de vue, ou encore l'affaiblissement de l'intrigue, peuvent être analysés. Il y a donc quelque chose que l'on pourrait appeler une problématique du narrateur chez Saer¹⁸, dans la mesure où cette instance, avec toutes les conventions qui lui sont traditionnellement attachées, fait l'objet d'une intense remise en question et d'une utilisation critique qui en font l'un des terrains d'exploration privilégiés dans l'œuvre. C'est donc de cette remise en question et de cette exploration que nous aimerions rendre compte, non pas dans un esprit d'exhaustivité, mais en prenant une série d'exemples qui nous ont paru représentatifs. Notre démarche a donc impliqué des choix et des renoncements, parfois sans doute surprenants, comme ceux notamment des romans expérimentaux mentionnés, dans la mesure où leurs mécanismes de remise en question du récit réaliste ont déjà fait l'objet de plusieurs analyses. Nous avons ainsi préféré nous concentrer sur des textes un peu moins étudiés, en espérant que ces choix serviront à compléter les études déjà existantes.

D'un point de vue général, on peut dire que la figure du narrateur est un aspect textuel dans lequel s'expriment une série d'enjeux de grande importance, non seulement pour la littérature moderne mais aussi pour la pensée contemporaine. En tant que représentation directe du sujet de l'énonciation dans le texte de fiction, tout narrateur comporte désormais une dimension subjective dans laquelle les savoirs contemporains – la psychanalyse mais aussi la philosophie, l'anthropologie, la physique – ont laissé une trace profonde. La figure du narrateur est ainsi liée à de multiples enjeux de la modernité, comme par exemple la dichotomie objectivité/subjectivité et, liée à celle-ci, la question de la connaissance ou de

peut être défini comme la représentation textuelle de l'instance narratrice, celle-ci exerce son activité dans tous les aspects de la mise en discours. »

¹⁸ Dans un article au titre assez suggestif (« La destrucción del estatuto antropomorfo del narrador en la obra de Juan José Saer », *Iberoamericana*, Madrid, vol. 13, n° 52, 2013, p. 47-63), Rafael Arce passe en revue quelques-uns des principaux textes de fiction de Saer sous la perspective de l'utilisation problématique du narrateur qu'ils proposent. Il cite notamment les cas de narrateur personnel de la période radicale, qui se caractérise par une forte remise en question de la subjectivité liée à ce genre de narrateur par le biais d'une narration basée sur le récit de perceptions, parmi lesquelles le regard occupe une place primordiale. Mais d'autre part, on peut également parler d'une introduction de la subjectivité dans les nombreux cas de narrateur impersonnel dans l'œuvre, c'est-à-dire dans une forme de récit où l'on s'attend habituellement à une position « objective ». Ces deux mouvements, apparemment contraires, suffisent à donner une idée de l'importance des enjeux liés à la figure du narrateur dans les récits de Saer.

la possibilité d'un savoir quelconque, à défaut d'une « sagesse » perdue¹⁹. Dans une dimension métaphysique, on peut également rappeler que le narrateur de type omniscient a été considéré comme une des hypostases de Dieu dans le texte de fiction, et que par conséquent, il a fait l'objet d'une intense critique. Sa remise en question débouche sur une série de problèmes liés à la place de plus en plus importante accordée à la subjectivité face à l'idéal d'objectivité hérité du XIX^e siècle – un siècle qui, comme on le sait, fut celui du réalisme et du positivisme –, à la part d'incertitude dans toute tentative de connaissance.

D'autre part, et en contradiction avec l'article cité de Rafael Arce, le terme « visages » suggère une anthropomorphisation du narrateur bannie depuis longtemps par la critique et que nous ne prétendons certainement pas réhabiliter ici : un narrateur, quelque soit son type spécifique, est bien entendu une instance qui n'a pas de référent extérieur au texte ; il est l'un des moyens discursifs mis en œuvre par l'auteur afin de donner sa forme particulière au récit et, dans ce sens-là, on peut dire qu'il fait partie d'une stratégie textuelle²⁰. Si toutefois nous avons choisi de proposer le terme *visages* pour l'aborder, c'est seulement au sens figuré, comme on parle aussi des « traits » du narrateur pour décrire ses caractéristiques textuelles, ou encore de phénomènes de « voix » en ce qui concerne le ton

¹⁹ Dans son essai intitulé « Le narrateur » (*Rastelli raconte et autre récits*, traduit de l'allemand par Philippe Jacottet, suivi de « Le Narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Seuil, 1987 p. 149-150), Walter Benjamin attire l'attention sur la sagesse que représentait jadis la narration : « Explicite ou implicite, [tout véritable récit] présente toujours un aspect utilitaire. Cet aspect se traduit parfois par une moralité, parfois par une recommandation pratique, ailleurs encore par un proverbe ou une règle de vie – en tout cas, le narrateur est un homme de bon conseil. [...] Tissé dans l'étoffe même de la vie, le conseil est une sagesse. Si l'art narratif tend à se perdre, c'est parce que c'est aspect épique de la vérité, qui est la sagesse, meurt lui aussi. [...] Ainsi défini, le narrateur est un maître et un sage. Il sait donner un bon conseil, non point comme le proverbe, dans tel ou tel cas déterminé, mais comme le sage, en un grand nombre de circonstances. Car il a les moyens de se référer à toute une vie. »

²⁰ En réfléchissant aux possibilités du récit à la première personne (« La narración-objeto », *La narración-objeto*, p. 26-27), Saer compare par exemple trois romans latino-américains (*Los adioses*, de Juan Carlos Onetti, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo et *El silencio* d'Antonio di Benedetto) en fonction de leur utilisation de ce « principe constructif » : « El principio de construcción de que parten estos tres relatos es la narración en primera persona, elemento invariante de muchos otros, pero que en estos ejemplos precisos se declina de un modo diferente cada vez. La generalidad estructuralista contiene tanto del relato concreto como el esqueleto de Clodia Lesbia del ser deseable y cruel que avivaba cada noche la pasión y el sufrimiento de Catulo. La materia viviente de estas tres novelas constituye una refutación inmediata a esas generalizaciones. En *Los adioses*, el narrador es exterior a los hechos, de modo que su relato padece lo que podríamos llamar cierta pobreza empírica que lo obliga a recurrir a lo imaginario y, como consecuencia, en ciertos tramos se narra no lo que ocurre, sino lo que el narrador se imagina que ocurre, etc. En *Pedro Páramo*, la primera persona del relato, va desmigajándose hacia fragmentos en segunda y en tercera persona, que lo van volviendo cada vez más elíptico, móvil y fragmentario; y en *El silencio*, lo que el narrador nos cuenta, impasible, de lo que pasa en el exterior, nos revela por momentos, sin que el mismo parezca darse cuenta del alcance de lo que narra de una manera ambigua y poco afirmativa, que es tal vez la demencia el verdadero resorte de su comportamiento. »

ou même le type de narrateur, ce qui constitue de toute évidence une continuation de la métaphore anthropomorphique. Après tout, c'est sans doute un réflexe, quelque chose qui relève du sens commun, que de vouloir mettre un visage sur cet être de langage, d'écriture qu'est le narrateur dans un texte de fiction.

Ainsi, étudier le narrateur est une tâche plus complexe qu'il n'y paraît à première vue, et qui ne saurait bien sûr se réduire à son rapport de participation à l'univers diégétique. Il s'agit d'un carrefour textuel réunissant plusieurs aspects, parmi lesquels des questions d'énonciation, de ton, mais aussi de focalisation, d'idéologie, et jusqu'à des couches plus profondes, comme celles de l'ironie ou de la dimension pulsionnelle mentionnée plus haut. D'autre part, en tant que source et médiateur incontournable de tout récit de fiction, sa voix est inséparable d'autres éléments du récit, comme celui du personnage (focalisations, distance), de l'espace, ou encore du temps et de l'intrigue. C'est pour cela que, dans chaque cas particulier, nous allons lier l'étude du narrateur à l'aspect qui nous paraît le plus pertinent. Ainsi, par exemple, il est évident que dans des textes comme « La mayor » ou « A medio borrar », les questions liées à l'énonciation et au langage en général prennent une importance particulière qu'elles n'ont pas dans des textes plus « traditionnels », ou moins problématiques si l'on veut, comme *La grande*. Dans *La vuelta completa*, pour donner un autre exemple, la figure du narrateur nous semble davantage liée à l'aspect de l'intrigue, de ses vides narratifs, ainsi qu'à une série de techniques déceptives qui ont toutes à voir avec l'image d'un créateur absent.

Un autre aspect lié directement à la figure du narrateur, c'est celui de la vie intérieure des personnages de fiction, qu'ils soient eux-mêmes des narrateurs, ou bien que le récit de leur vie intérieure soit pris en charge par une instance extérieure à eux-mêmes. Dans le cas de l'œuvre qui nous occupe, cette question est particulièrement pertinente, car comme nous allons le voir, elle problématise justement cet aspect de la représentation de personnages, lorsqu'elle ne remet pas en question, comme ce fut le cas dans la période dite radicale, la notion même d'intériorité. Pour cet aspect, le livre de Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*²¹, consacré à l'étude des différents modes de représentation de la vie intérieure dans le roman, que nous allons citer tout au long de notre travail, a été d'une grande aide.

²¹ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981.

Pour ce qui est d'une approche plus générale de la fonction narratrice et ses implications idéologiques, nous avons déjà cité le travail de Milagros Ezquerro, qui constitue un exemple concret et éclairant d'analyse textuelle appliquée à des textes latino-américains.

Structure de notre étude

Notre étude se divise en trois parties fondées sur une classification somme toute assez traditionnelle, à savoir celle qui établit une frontière en principe infranchissable entre le récit à la troisième personne et celui à la première personne. La plupart du temps, nous allons conserver les termes de narrateur à la troisième et à la première personne, en les préférant à ceux d'« hétérodiégétique » et d'« homodiégétique », qui ont comme on le sait la particularité de mettre l'accent sur la relation de participation du narrateur à l'histoire racontée²². Comme nous allons le voir, ce critère devient flou ou problématique dans bon nombre de récits contemporains, dont ceux de Saer, ce qui constitue justement l'un des aspects qui les rendent intéressants. En ce qui concerne les termes de narrateur « personnel » et « impersonnel » ou « non personnel », nous allons les utiliser comme des équivalents respectifs de première et de troisième personne, bien que, là aussi, quelques nuances s'imposent. Alors que les termes traditionnels ne font que définir la position du narrateur d'un point de vue grammatical²³, ces termes insistent évidemment sur la nature du narrateur en tant que personnage de fiction, dans le cas du narrateur personnel, ou bien dans cet aspect d'impersonnalité qu'il acquiert lorsqu'il est extérieur au monde narré²⁴.

Dans la première partie, nous allons donc aborder une série de romans à la troisième personne qui nous semblent accorder une place centrale à la question de l'omniscience. Il s'agit de trois romans ayant pour protagoniste le groupe d'amis dont ils représentent à la fois trois périodes et trois approches différentes. En effet, dans la mesure où ces romans se

²² Voir Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 67-267, notamment la partie intitulée « Voix ».

²³ Voir à ce propos l'essai de Michel Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, qui constituera lui aussi une de nos références.

²⁴ Milagros Ezquerro, *Théorie et fiction*, op. cit., p. 209-210 : « Je me propose d'appeler non personnel la modalité de l'instance narratrice qui n'apparaît pas dans le récit sous forme de personne verbale ; il ne faut pas bien sûr donner au terme « personnel » le sens de « personne humaine » masi exclusivement verbale, étant entendu que le narrateur, sous quelque modalité que ce soit, n'a rien à voir avec une personne humaine et qu'il représente seulement une forme de la fonction narratrice. »

proposent de rendre compte d'une multiplicité de destins, avec tout ce que cela comporte en ce qui concerne la position et le savoir du narrateur, la question du mode de représentation se pose dans une littérature qui, comme on l'a vu, se situe dans une crise des procédés traditionnels. Nous allons donc explorer les mécanismes narratifs mis en œuvre par l'auteur pour accomplir cette tâche, avec une attention particulière au traitement subi par cette instance que l'on appelle le narrateur omniscient.

Dans la deuxième partie, c'est sera au tour de quelques narrateurs personnels d'être abordés. Là encore, nous croyons qu'une utilisation particulière est faite par Saer, qui comprend notamment ce que la critique a appelé une « objectivisation »²⁵ du narrateur personnel, mais aussi et en général une remise en question de ce que l'on entend par vie intérieure dans ce type de récit. Nous allons aborder quelques cas de narrateur personnel en les reliant à deux expériences qui, au-delà de leur cadre anecdotique, nous paraissent constituer de véritables principes structurants, qui permettent à l'auteur de mettre en pratique une conception de l'écriture basée sur la temporalité liée à la conscience. Ces expériences sont celle du voyage, d'une part, et celle de l'immobilité, de l'autre. En effet, ces deux positions du narrateur ont été souvent signalées par la critique comme des modalités structurantes de la narration, et s'il est vrai qu'elles ne sont pas l'apanage exclusif des narrateurs personnels – on les trouve aussi dans des récits à la troisième personne, comme par exemple *Nadie nada nunca*, pour ce qui est de la position immobile, ou dans *La pesquisa* ou *La ocasión*, pour ce qui est de l'expérience du voyage –, leur utilisation liée à ce type de narrateurs nous semble avoir des effets de sens particuliers, que nous allons essayer de mettre en lumière.

Dans les deux cas, nous pouvons d'ores et déjà signaler deux mouvements en apparence contraires, celui d'une subjectivisation du narrateur non personnel, d'une part, celui d'une objectivation du narrateur personnel, de l'autre.

La troisième partie se réfère à une catégorie particulière de narrateur, que nous avons voulu traiter séparément dans la mesure où elle nous semble jouer un rôle important dans une œuvre qui multiplie les mécanismes d'autoréflexivité, et dont elle ne constitue par conséquent qu'un cas particulier. En effet, si nous avons déjà signalé l'omniprésence de la

²⁵Voir Rafael Arce, « La destrucción del estatuto antropomorfo del narrador en la obra de Juan José Saer », *Iberoamericana*, art. cit.

littérature dans toutes ses formes, il convient de souligner que la mise en scène de situations narratives en fait partie, et qu'elle intervient avec une certaine fréquence, par conséquent, dans la construction des textes. Les cas de narrateur au second degré sont ainsi nombreux dans l'œuvre, ce qui mérite à notre avis une étude à part, dont celle que nous proposons n'est d'ailleurs qu'une ébauche. Leur utilisation est liée à la réflexion sur l'acte narratif en lui-même – à ses protagonistes et aux circonstances qui les affectent –, mais aussi au dialogue intertextuel, à la parodie, une pratique dont l'importance dans l'œuvre a été maintes fois signalée.

Enfin, on aimerait rappeler que la figure du narrateur, dans un sens plus large, a été l'objet d'une série de réflexions philosophiques, qui soulignent son rôle fondamental et critique dans la littérature contemporaine, notamment celle de l'après-guerre. C'est le cas notamment de deux essais fondamentaux du XX^e siècle, consacrés à la réflexion sur le rôle et les perspectives du narrateur après les expériences traumatisantes de la première moitié de ce siècle. Nous pensons bien sûr aux textes de Theodor W. Adorno et de Walter Benjamin, intitulés respectivement « La situation du narrateur dans le roman contemporain »²⁶ et « Le narrateur »²⁷. Avec les deux penseurs allemands, que Saer a d'ailleurs lus et cite souvent comme référence, il partage la position critique vis-à-vis du roman que nous avons déjà signalée, et qui traduit une conscience aiguë de l'historicité des formes littéraires, de leurs liens avec l'histoire et l'évolution des sociétés²⁸. Les deux travaux mentionnés font état d'une même crise, celle du roman contemporain, avec au centre la figure du narrateur, mais tandis que Benjamin donne à ce terme un sens particulier, qui

²⁶ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 37-43.

²⁷ Walter Benjamin, « Le Narrateur », *op. cit.* p. 145-178.

²⁸ Cette idée est exprimée par les trois auteurs à peu près dans les mêmes termes : « Sin querer ser un maniático de las fechas podría decir que, *grosso modo*, la novela empieza a comienzos del siglo XVII y termina hacia finales del siglo XIX, es decir que comenzaría con *Don Quijote* y terminaría con *Bouvard y Pécuchet*. Ni antes ni después hay novelas (« Borges novelista », *El concepto de ficción*, p. 282-283). » « Le roman a été la forme littéraire spécifique de l'âge bourgeois. A ses débuts on trouve l'expérience du monde dépouillée de sortilèges de *Don Quichotte*, et son élément, c'est toujours la maîtrise par le moyen de l'art de la simple existence. Le réalisme lui était immanent ; même les romans qui étaient fantastiques par leur sujet, tendaient à représenter leur contenu de manière à suggérer le réel. Ce comportement s'est trouvé remis en question au cours de l'évolution qui remonte au XIX siècle, et qui connaît de nos jours une accélération extrême (Theodor W. Adorno, « La situation du narrateur dans le roman contemporain, *op. cit.*, p. 37). » « Les débuts du roman remontent à l'Antiquité, mais il a fallu attendre plusieurs siècles que l'ascension de la bourgeoisie lui fournit les éléments qu'exigeait son essor. » « Le plus ancien modèle de roman est *Don Quichotte*, il se pourrait que le plus récent fût *l'Éducation sentimentale* » (Walter Benjamin, « Le narrateur », *op. cit.*, p. 151, 166).

l'oppose à celui de « romancier », étant donné que pour lui la figure du narrateur appartient à un temps désormais révolu, pré-moderne, certes un peu idéalisé, où la narration était une forme de sagesse, tirée directement de l'expérience humaine et destinée à porter conseil aux hommes, pour Adorno le narrateur est justement le lieu d'une position critique, en rupture avec la vision du monde stable qui était celle du roman traditionnel.

La pratique littéraire de Saer, son « art de raconter », rejoint en quelque sorte la réflexion de Benjamin, dans ce sens qu'il se situe au-delà du roman dans son acception la plus stricte, et qu'il postule la narration comme une « fonction de l'esprit »²⁹, et donc comme une forme de connaissance. Cependant, si les réflexions de Benjamin nous semblent regarder vers le passé, avec une sorte de nostalgie, l'œuvre de Saer est au contraire fortement enracinée dans le présent, ce présent narratif dans lequel se situent la plupart de ses fictions. Elle rejoint ainsi la situation du narrateur décrite par Adorno, cette position critique dont ses narrateurs nous semblent être une manifestation directe, et par conséquent l'une des plus dignes d'intérêt dans le panorama de la littérature latino-américaine contemporaine.

²⁹ « Borges novelista », *El concepto de ficción*, p. 290.

I. Première partie. Les narrateurs impersonnels : une réflexion autour de l'omniscience

Introduction de la première partie. Trois romans du groupe d'amis

L'univers fictionnel de Saer a donc pour centre la ville et un groupe de personnages récurrents désigné le plus souvent par l'expression « le groupe d'amis ». Ce sont pour la plupart des intellectuels habitant ou ayant habité la ville, plus ou moins contemporains de l'auteur, et dont le lien est celui d'une amitié de longue durée, basée sur un échange constant d'idées, de lectures, bref sur un art du partage intellectuel et de la conversation qui seront des constantes dans l'œuvre¹. Cet échange a lieu dans les promenades, les repas (« asados ») ou les scènes de réunion dans les bars de la ville, c'est-à-dire en marge des institutions, auxquelles les personnages de la *zona* sont pour la plupart étrangers². Au centre de ce groupe, il y a un « noyau dur » composé par des personnages comme Carlos Tomatis, Horacio Barco, Ángel Leto et, un peu plus tard, les frères jumeaux le Gato et Pichón Garay, mais il y a également d'autres personnages plus jeunes ou plus vieux, de telle sorte que l'on peut parler de plusieurs générations, qui recouvrent ainsi la quasi-totalité du siècle dernier et dessinent un panorama humain assez étendu. Parmi les membres les plus vieux, on peut citer les poètes Higinio Gómez ou Washington Noriega, dont la jeunesse se situe dans les années vingt et trente, et qui sont comme des précurseurs respectés. Parmi les plus jeunes, il y a Nula, Mauricio Soldi ou Gabriela Barco, censés avoir la trentaine dans les années quatre-vingt-dix, et qui apparaissent dans des fictions tardives comme les récits de *Lugar* et des romans comme *La pesquisa* ou *La grande*. Il y a également la génération de César

¹ Ricardo Piglia, « La amistad en Saer », Juan José Saer, *Glosa, El entenado*, p. 19: « La amistad es uno de los núcleos centrales de la narrativa de Saer. El grupo de amigos que se encuentran para charlar y discutir es el tejido básico sobre el que se traman las historias. La amistad funciona en Saer como la familia en Faulkner: es una red de tensiones, de rupturas, encuentros, relaciones, acontecimientos, historias antiguas, nuevas versiones. La estructura abierta de la narración reproduce el juego de encuentros y desencuentros entre los amigos. [...] Esta sociabilidad, fundada en lo que Saer llama el arte de la conversación, define el modo de narrar. Está en juego un uso del lenguaje y por lo tanto una forma de vida (los asados, los encuentros en los bares, las caminatas, las visitas inesperadas). La amistad supone además un territorio común. Los amigos viven en un mismo lugar. La cercanía es a la vez espacial y emocional. Los que se van siguen ahí. »

² Tomatis, par exemple, travaillera pendant des années au journal local *La Región*, mais il n'y publiera jamais rien. Pichón Garay, exilé à Paris depuis « A medio borrar », va devenir professeur à la Sorbonne, mais on ne saura en réalité pas grand-chose sur cet aspect de sa vie, et il se réfèra à sa situation dans les termes suivants : « *Ocupo un puesto subalterno en un lugar subalterno : soy profesor en la Sorbona (Lo imborrable, p. 83).* » Barco, quant à lui, dit avoir abandonné les études de droit dans *La vuelta completa*, bien qu'on apprenne plus tard qu'il a un cabinet d'avocat à Buenos Aires.

Rey, Marcos et Clara Rosemberg, Guillermo Gutiérrez et Sergio Escalante, qui précède de peu celle de Tomatis, et de laquelle il sera par conséquent très proche.

D'un point de vue global, il existe ainsi une claire dimension temporelle, qui fait que les personnages de la *zona* vieillissent avec l'auteur – et certains d'entre eux, aussi, meurent³ – au fur et à mesure des publications, même si le lien entre le temps de l'écriture et celui de la fiction n'est pas toujours direct. Ainsi, par exemple, un texte de *La mayor*, « En la costra reseca », revient sur un moment très ancien dans la vie de Tomatis et Barco, que l'on peut situer dans leur adolescence, vers 1955. Du point de vue diégétique, il se situe donc à une époque antérieure à celle des textes de *En la zona*, le premier recueil de récits courts. Dans *Lugar*, le dernier recueil, publié en 2000, le texte intitulé « Nochero » a pour protagoniste le Gato, un personnage dont la disparition, qui équivaut à une mort violente, est racontée pour la première fois dans *Glosa*, roman de 1986.

Ces considérations nous amènent au fait que, malgré son refus de raconter de façon traditionnelle, l'œuvre de Saer compose bien une histoire, celle d'un groupe humain précis, avec ses protagonistes, ses figures secondaires, ainsi que des épisodes plus ou moins marquants, dont quelques-uns sont déterminés directement par l'histoire argentine, comme l'exil du Mathématicien, parti en Suède à la suite de la disparition de sa femme, militante dans une organisation clandestine, ou encore la disparition du Gato et Elisa, séquestrés par l'armée lors de la dictature militaire, dans les années soixante-dix. Cette histoire peut être décrite comme une sorte de fresque humaine, représentée de façon fragmentaire et non linéaire, et dans laquelle les vides d'information sont nombreux.

Les modalités de représentation de ces vies sont très variées, en accord avec la poétique de la transgression des genres et la recherche formelle constante qui caractérisent l'écriture de Saer. Cela peut être des romans, des récits courts, mais aussi des poèmes narratifs, comme dans le cas du poète Higinio Gómez, dont la vie nous est racontée pour la première fois, depuis la perspective de sa mort, dans un poème de *El arte de narrar*, intitulé « El fin de Higinio Gómez »⁴. Dans ce poème narratif – le narrateur est Tomatis –, nous apprenons que Higinio a passé plusieurs années en Europe, notamment à Paris, dans les années vingt, et qu'il est retourné en Argentine, puis à la ville, où il s'est donné la mort dans une chambre

³ Beatriz Sarlo réfléchit à la condition mortelle des personnages saériens dans « La condición mortal », Juan José Saer, *El entenado, Glosa*, Córdoba, Archivos-Alción, 2010, p. 895-900.

⁴ Juan José Saer, *El arte de narrar*, p. 10-15.

d'hôtel. Or dans *La mayor*, un texte inclus dans la section « Argumentos », « Biografía de Higinio Gómez », revient sur la biographie de ce même personnage, mais cette fois-ci dans un style assez impersonnel, et d'une façon plutôt classique, c'est-à-dire en commençant par le début et en finissant par la fin. C'est seulement dans *La grande*, le dernier roman, que nous entendons à nouveau parler de lui grâce à la recherche menée par Mauricio Soldi et Gabriela Barco sur les mouvements d'avant-garde locaux. Quant à Washington Noriega, il apparaît pour la première fois dans le récit court « A medio borrar », qui raconte les derniers jours de Pichón Garay dans la *zona*, mais c'est surtout dans *Glosa* que nous connaissons les faits principaux de sa vie par l'intermédiaire du Mathématicien, qui les raconte à son ami Ángel Leto pendant la promenade qu'ils font le long de la rue San Martín. Dans les deux cas, les deux personnages sont abordés depuis une perspective indirecte, c'est-à-dire depuis la perspective d'autres personnages (celle de Tomatis dans le cas de Higinio Gómez, celles Pichón et du Mathématicien dans celui de Washington). Ces deux exemples peuvent nous donner une idée du traitement extrêmement varié que reçoivent les personnages de la *zona*, des jeux de perspectives dont il sont parfois l'objet.

Dans ce vaste panorama textuel, les trois romans que nous nous proposons d'étudier dans cette première partie ont en commun le fait d'aborder directement la vie du groupe d'amis selon la modalité du récit à la troisième personne. Du point de vue de l'histoire du groupe, ils constituent comme un axe qui désigne un début, un milieu et une fin, même si une telle affirmation doit être nuancée par le fait que le temps de la fiction n'est jamais fermée ou irréversible, que les allers et les retours sont toujours possibles, et que d'autres pièces narratives accompagnent ces textes, ajoutant diverses informations. Cependant, il est évident que ces trois romans correspondent à trois moments différents de la vie du groupe, que l'on pourrait désigner tout simplement comme la jeunesse, la maturité et la vieillesse. Ainsi, si le premier d'entre eux est censé se dérouler en 1961, et que ses protagonistes sont par conséquent assez jeunes – Pancho, le plus « vieux » du groupe, a vingt-huit ans, tandis que Rey et Marcos Rosemberg en ont trente –, dans le dernier, *La grande*, l'action se situe au début des années quatre-vingt-dix et nous montre un Tomatis au seuil de la vieillesse. Entre les deux, *Glosa* raconte une promenade que deux personnages, Ángel Leto et le Mathématicien, font à seulement quelques mois de distance de ce mars 1961 de *La vuelta completa*, mais le point de vue du narrateur est postérieur à ce moment, ce qui lui permet de

raconter des événements allant jusqu'à la fin de la décennie suivante, et de dresser un tableau plutôt sombre de l'avenir des protagonistes, dans lequel l'histoire et le politique ne sont pas sans jouer un rôle déterminant. Entre autres choses, ce roman raconte un épisode marquant pour la vie du groupe, qui est celui de la disparition du Gato, le frère de Pichón, et Elisa, sa maîtresse, séquestrés par l'armée lors de la dictature militaire.

Or si, au niveau diégétique, les trois romans sont liés par une cohérence interne, du point de vue narratif, ils représentent aussi trois moments différents de l'écriture de l'auteur, que nous nous proposons d'étudier ici dans la perspective de ces différences. En effet, si comme nous l'avons signalé dans l'introduction générale, chacun des textes de Saer a une forme particulière, on peut dire que ces trois romans sont un exemple assez illustratif des différents traitements que peut recevoir une forme narrative comme celle du récit à la troisième personne, en problématisant notamment cette convention que l'on appelle l'omniscience, et qui est justement l'un des aspects de la fiction le plus contestés au cours du XX^e siècle, dans la mesure où il représente un point de vue hégémonique, lié notamment au récit réaliste. Le thème de la mort de dieu lié à la question du sens de la vie, mais aussi à la possibilité de raconter d'une façon univoque, est par ailleurs présent à plusieurs niveaux dans les trois romans, que ça soit dans les dialogues des personnages, comme dans *La vuelta completa* et *La grande*, ou bien directement dans le discours du narrateur, comme dans le cas de *Glosa*. Il s'agit donc de rendre compte, à partir de ces trois exemples, particulièrement représentatifs, de trois façons d'envisager un type de narration devenu problématique au cours du siècle dernier.

Du point de vue de leur réception, les trois romans ont aussi une place très différente, car tandis que *Glosa* est considéré par certains comme le texte central de l'œuvre, celui où les préoccupations de l'auteur trouvent leur expression la plus aboutie⁵, les deux autres ont un statut problématique, qui s'explique par leur caractère en quelque sorte « périphérique » dans l'ensemble de l'œuvre. Le premier, *La vuelta completa*, est en effet le premier roman

⁵ En justifiant le choix de *Glosa* pour l'édition critique qu'il a coordonnée, Julio Premat (« Introducción » a Juan José Saer, *Glosa, El entando, op. cit.* p. 23) écrit : « Primero *Glosa* porque *Glosa* se sitúa en el centro del sistema narrativo de Saer, no sólo en tanto que episodio « logrado » (sería su « mejor novela »), sino como punto de confluencia de y de afluencia de una serie importante de líneas argumentales y de apuestas formales. »

écrit par Saer⁶ et, de ce fait, il porte les marques de la jeunesse de l'écrivain, avec un style certes moins abouti que celui qu'il va développer avec le temps, mais aussi et surtout avec une écriture qui a été assimilée, d'une part, à un courant existentialiste, et de l'autre, à un réalisme traditionnel, dont il s'éloignera peu à peu⁷. En d'autres termes, il est parfois relégué à la catégorie de roman « de jeunesse », tout comme les deux premiers recueils de récits courts, *En la zona* et *Palo y hueso*, avec lesquels il constituerait une période de formation.

À l'autre extrême du corpus, *La grande* est le dernier roman, inachevé et publié à titre posthume, deux circonstances qui n'ont pas été sans créer une polémique parmi quelques critiques⁸. Après une œuvre caractérisée par la radicalité de certaines de ses propositions, il représente un retour à un certain réalisme, à une série de pratiques que l'auteur semblait s'être interdites dans les romans précédents. C'est donc dans cette perspective que nous l'aborderons, en essayant de réfléchir au sens de ce retour à de formes plus conventionnelles de récit.

Certes, ce ne sont ni les seuls romans à aborder le groupe d'amis, ni les seuls romans à la troisième personne. Nous croyons cependant qu'ils représentent trois moments importants d'une recherche narrative autour de ce type de récit, et que l'utilisation du narrateur impersonnel donne lieu à une réflexion sur l'omniscience, dont nous nous proposons de discuter les éléments principaux⁹.

⁶ Le roman porte les dates d'écriture 1961-1963, ce qui nous permet de dire que Saer avait entre vingt-quatre et vingt-sept ans au moment de sa rédaction.

⁷ Dans un article consacré à réfléchir sur la place de *La vuelta completa* dans le corpus de l'auteur, Rafael Arce (« Zona inexplorada: acerca de algunos textos tempranos de Juan José Saer », n° 1, vol. 1, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2007, p. 74-75) fait part de cette immaturité littéraire, tout en signalant l'influence existentialiste de romans comme *La nausée* et *L'étranger*, mais aussi celle de *Zama* d'Antonio di Benedetto : « [E]n esa etapa el escritor no dominaba todavía la técnica narrativa y por eso sus primeros textos no son de muy buena calidad. Este criterio, válido, necesita apuntalarse, en mi opinión, con un criterio poético. Podemos decir entonces que la primera etapa de la narrativa saeriana es inmadura porque aun no está consolidado su *programa narrativo*. Esto es: Saer, al principio, no concide con ese "todo Saer" que madura en la obra completa. Dicho de otro modo: Saer no es todavía Saer, no coincide consigo mismo. Por este resquicio, por esta grieta o falla, se nos cuele la relación con el existencialismo [...] »

⁸ Voir, à ce propos, l'article de Sandra Contreras, « Saer en dos tiempos », *Boletín/16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, diciembre de 2011.

⁹ À ce propos, Rafael Arce (« Algo más sobre *La grande* de Saer : Experimentación y programa novelescos », *Orbis Tertius*, año XVII, n° 18, La Plata, 2012, p. 5) propose une lecture de l'œuvre par « trilogies », dont l'une serait justement constituée par ces trois romans, qui seraient pour lui le « noyau de l'histoire de la saga » (« el núcleo de la historia de la saga ») : « [E]l célebre "programa novelesco" sigue siendo un problema no resuelto. La tendencia del arquitecto de la saga a trabajar por trilogías, por ejemplo, la más nítida de las cuales es la "trilogía sobre el tiempo" que conforman *Cicatrices*, *El limonero real* y *Nadie nada nunca* [...]. Uno puede pensar que después de *El entonado* y *La ocasión* el programa demandaba una tercera "novela histórica" »

o “novela del espacio” (en la medida en que el “tiempo histórico” pone énfasis en la permanencia espacial): *Las nubes* surge de esa necesidad. Si mi argumento puede parecer puro voluntarismo crítico, no hay más que ver que las seis restantes también se pueden organizar en trilogías: *Responso*, *Lo imborrable* y *La pesquisa* podría ser la trilogía de la historia y la política. Las otras tres serían no otra cosa que el núcleo de la “historia” de la saga: *La vuelta completa*, *Glosa* y *La grande*, que aglutinarían además diversos relatos que funcionan como constelaciones narrativas, “Por la vuelta”, “La mayor”, “Recepción en Baker Street”, etc. » Nous croyons cependant que ces « trilogies » ne sont qu’une forme de lecture, et qu’elles ne sont en aucun cas définitives. Ainsi, par exemple, on pourrait objecter à ce classement le fait que *Glosa* ou *Nadie nada nunca* peuvent entrer eux aussi dans la catégorie de romans politiques, ou bien que dans *La vuelta completa*, le travail sur la temporalité est aussi important.

Chapitre 1. Un narrateur absent

Un narrateur absent

À plusieurs égards, le premier roman écrit par Saer peut être vu comme le point de convergence de plusieurs récits courts de la même période, qui se trouvent réunis dans les recueils *En la zona* et *Palo y hueso*, publiés respectivement en 1960 et 1964. Du premier de ces recueils, et plus précisément de sa seconde partie, intitulée « Más al centro », *La vuelta completa* reprend l'univers narratif d'une série de personnages qui sont comme le germe du groupe d'amis, et dont les histoires, développées, vont fournir la matière du roman de 1966. L'exemple le plus évident est celui de Tomatis, lequel apparaît dans deux des quatre textes qui composent « Más al centro »¹⁰. On le voit pour la première fois dans « Transgresión », où il est un jeune homme de vingt et un ans appelé Carlos, chargé par ses parents de montrer, un dimanche de novembre, la ville à Clara, fille d'un ami de son père, de trois ans son aînée, et qui habite avec ses parents dans un des villages de la région. Le récit se construit sur le lien de complicité entre les deux jeunes gens face à leurs parents (cette « transgression » qui va culminer en un acte sexuel, plus suggéré que raconté, dans la chambre de Carlos), ce qui en soi n'est pas très étonnant, mais il est important de souligner que cette complicité tient largement à un univers culturel partagé, fait dans une large mesure de littérature et qui, dans le cas de Clara, peut être vu comme une sorte de bovarisme¹¹. En effet, si Clara habite dans ce village – on ne connaîtra pas son nom – où

¹⁰ Les titres de ces quatre textes sont : « El asesino », « Transgresión », « Tango del viudo », « Algo se aproxima ». La première partie, quant à elle, s'intitule « Zona de puerto » et regroupe neuf récits courts. Les deux parties sont reliées par un poème, « Paso de baile, un poema ».

¹¹ Rafael Arce (« En busca de la novela », *Boletín 16 del Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, décembre de 2011, p. 5-6) fait remarquer que ce trait est en quelque sorte commun à tous les personnages de « Más al centro », et que c'est l'un des aspects qui le différencient de la première partie : « La separación entre los dos mundos se aprecia también en otro rasgo. La crítica ha señalado ya la abundancia de referencias metaliterarias en los relatos de Saer. "Zona de puerto" carece de esas referencias: la literatura no es tema del relato más que como metáfora, ese "código" que ordena el Gran Desorden (metáfora, además, equívoca). "Más al centro", en cambio, abunda en metaliteratura. Podríamos ir más lejos y afirmar que el tema de esta sección es el bovarismo: la mayor intensidad de la experiencia literaria en contraste con la que otorga la vida. En "El asesino", Rey imagina y narra un homicidio, y se compara con célebres asesinos de novela [...]. En "Transgresión", Clara, la joven pueblerina que viene de visita a la ciudad, suspira por escapar de su mundo chato y mediocre y el universo al que aspira es el que puede leer en los libros que se hace andar por correo. En "Tango del viudo", Gutiérrez abandona la ciudad, quemando, junto con sus sueños románticos, sus escritos de juventud: la renuncia al sueño de amor es una renuncia a la "vida literaria". En "Algo se aproxima", todo el relato gira en torno a la charla literaria de los personajes. »

elle dit s'ennuyer profondément, elle affirmera en même temps être une grande lectrice, désireuse de plaisirs « intelligents », comme elle répond à Carlos lorsque celui-ci affirme qu'au fond tous les endroits sont pareils :

–Una mujer inteligente como vos –dije– tendría que darse cuenta que el mundo es mundo en todas partes.

–Te voy a ser franca –dijo ella–. El mundo será el mismo en todas partes, pero esa parte del mundo que se llama el placer no se encuentra en todos los rincones. En mi pueblo no hay gente inteligente. Por lo tanto no hay placeres inteligentes (*Cuentos completos*, p. 488).

Quant à Carlos, s'il habite chez ses parents – c'est d'ailleurs grâce à la description de sa chambre, avec sa terrasse et sa célèbre reproduction du *Champ de blé aux corbeaux* de van Gogh, que l'on peut l'assimiler au personnage de Tomatis –, on le voit pourtant déjà mener cette vie quelque peu désordonnée qui sera la sienne dans l'œuvre à venir. Il apparaît déjà plongé dans un univers littéraire : il se réveille au milieu de ses livres, et on comprend qu'il fait des études de philosophie. Il semble ainsi incarner tout ce que Clara admire et dont elle rêve.

Dans ce récit, la ville aura donc une place importante, non seulement en tant que cadre, mais aussi en tant que sujet de réflexion. Pour Carlos, habitué à elle, la ville est un sujet de réflexion abstraite – il proposera une première définition : « Yo decía que una ciudad es algo que se debe vencer. Mi amigo dijo que yo decía eso porque era un resentido o cosa así... Yo le respondí que no: que vencer una ciudad era reducirla a la realidad convirtiéndola en un sitio habitable (p. 489) » – alors que pour Clara elle est au contraire un endroit désirée et idéalisé. Curieusement, on pourrait voir dans ces répliques un avant-goût des réflexions qui seront comme on le sait au cœur de l'œuvre, notamment dans l'idée déjà citée qu'il s'agit partout du même lieu, mais aussi dans le désir d'appréhender la ville à travers une définition qui tienne compte de la façon dont elle est perçue par un sujet.

Dans « Algo se aproxima », il est convenu également de voir dans le personnage de « lui » (« él »), le seul à ne pas être nommé, la figure de Tomatis, identifiable grâce à ses opinions sur la littérature et à sa position d'écrivain en herbe (il écrit un roman, dont on ne saura par ailleurs rien d'autre). Dans ce récit, il est âgé de presque vingt-cinq ans et il apparaît aux côtés d'un ami, Barco, lors d'un « asado » chez deux copines rencontrées récemment, Miri et Pocha. Cité à plusieurs reprises comme le texte fondateur de l'univers fictionnel de

l'auteur, ce récit introduit en effet deux motifs narratifs qui vont structurer une bonne partie de l'œuvre postérieure, à savoir celui du « asado » et celui de la discussion autour de la littérature qui a lieu à cette occasion. De cette discussion, à laquelle prennent part surtout les deux jeunes hommes, on peut dire qu'elle remplit déjà la fonction autoréférentielle qui auront la plupart des discussions dans l'œuvre : tout d'abord, elle est saturée de références culturelles (musicales, cinématographiques, littéraires, mais aussi à la culture populaire) qui désignent ses protagonistes comme des intellectuels ; ensuite, elle a pour centre la figure de l'écrivain, que les deux hommes vont considérer sous différents aspects ; mais de plus, elle inclut une histoire racontée par Barco qui a la double fonction de mettre en abyme le récit principal et de constituer une suite aux réflexions que les deux personnages viennent de faire sur la figure de l'écrivain, dans la mesure où elle a pour protagoniste un poète dont Barco se garde, bien surnoisement, de mentionner le nom, car il s'agit bien, d'après lui, d'un homme connu dans la ville. Un autre élément déjà présent dans ce récit, bien que d'une forme plutôt secondaire, est celui de la promenade, car après le « asado », les deux amis vont faire une promenade qui les mènera jusqu'au pont suspendu – là où Clara et Carlos étaient allés eux aussi –, et finiront au petit matin dans un restaurant « de l'avenue du port », où ils croiseront León, un personnage qui avait fait une brève apparition lors du « asado ».

Enfin dans « Por la vuelta », récit compris dans *Palo y hueso*, Tomatis joue encore un rôle important, notamment à travers la place accordée à ses propos par Barco, qui est ici le narrateur principal. Ces propos sont encore liés à la littérature, mais aussi à l'évocation d'un certain mode de vie que Tomatis appelle « los días del tabaco de Macedonio », et qui est en réalité celui des années de jeunesse, d'insouciance et de formation dont ce récit semble marquer la fin. Dans les propos de Tomatis cités par Barco, on peut déjà voir une idée de la vie qui sera celle de la plupart du groupe d'amis, avec une idée assez particulière du « bien », qui a en réalité quelque chose de subversif, dans la mesure où elle fait l'éloge d'un choix de vie en marge de la classe sociale d'appartenance :

« Yo sé identificar esas caminatas con la idea del bien », sabe decirme Tomatis cuando recordamos las viejas épocas, en los días tranquilos del presente. A esos días Tomatis los llama los días del tabaco de Macedonio. Dice que le merecen un respeto especial los tipos que fuman si tienen tabaco y que si no lo tienen no hacen el menor esfuerzo para conseguirlo, olvidándose por completo de las ganas de fumar. Dice que el

arquetipo de una mentalidad así era el viejo Macedonio Fernández. Tomatis admira a los tipos que, procediendo de una familia acomodada, eligen vivir modestamente. « Una clase acomodada es una clase dominante » –sabe decir – « y... una clase dominante tiene necesariamente que armar un complot tácito contra el resto de la humanidad ». Les tiene más confianza que a los intelectuales, dice, porque es raro que un intelectual avale con acciones su toma de posición teórica contra la clase dominante de la que procede. « En cambio, esos tipos modestos » – sostiene Tomatis –, « que se alejan por repugnancia de su propia clase, avalan con su vida su aparente falta de radicalismo ideológico » (*Cuentos completos*, p. 307).

Ce détail n'est pas anodin, mais bien au contraire il annonce tout un aspect thématique de l'œuvre, qui est celui du mode de vie du groupe d'amis. Sans être directement politique, ce mode de vie aura des conséquences importantes pour les personnages. Le point culminant de cette opposition, qui est en réalité l'un des axes thématiques qui traversent toute l'œuvre, pourrait être vu dans l'épisode de la rencontre entre Tomatis et Mario Brando, raconté dans *La grande*, et dans lequel les deux personnages incarnent ces deux positions inconciliables. D'autre part, en ce qui concerne l'éloge de ces intellectuels qui choisissent de tourner le dos à leur classe sociale, ces opinions semblent préfigurer des personnages comme le Mathématicien ou Mauricio Soldi, que l'on verra apparaître beaucoup plus tard, dans *Glosa* et *La pesquisa*, respectivement, mais qui font eux aussi le choix d'une existence vouée aux idées, en dépit de leur position sociale privilégiée.

Mais au demeurant, c'est grâce à ce regard rétrospectif sur la vie du groupe d'amis que « Por la vuelta » est un texte clé dans des débuts de son histoire, et qu'il fonctionne comme une pièce qui assure le lien entre les récits de « Más al centro » et *La vuelta completa*. Si le récit se concentre sur une journée en particulier, on verra en effet se déployer, à partir des souvenirs de Barco, tout un univers qui n'était que suggéré dans les récits précédents. Barco et Tomatis ont ici vingt-six et vingt-cinq ans respectivement, et l'évocation de Barco se veut un résumé des « dix dernières années ». Or l'action principale tourne autour d'un nouveau personnage, Pancho, ami intime de Barco et de Tomatis, qui, lui, a vingt-huit ans. Pancho retourne en ville après une cure dans un hôpital psychiatrique à Buenos Aires, dont on apprend qu'elle n'est pas la première. Ce personnage, qui sera le protagoniste de « Caminando alrededor », la seconde partie de *La vuelta completa*, est aussi un grand lecteur, mais on peut dire qu'il est un personnage intoxiqué de lectures, surtout de lectures psychanalytiques. Ses cures répétées, aux frais de son frère, vont d'ailleurs finir par un internement définitif, qui est en fait l'événement qui clôture *La vuelta completa*. Le tableau

est complété par un autre personnage, Barra, qui a une place à part au sein du groupe, comme Barco prend soin de le préciser¹². Le récit raconte donc une soirée dont on comprend qu'elle est représentative du style de vie des quatre personnages, avec ses discussions sans fin dans les bars et les restaurants et ses longues promenades dans la ville. Outre le bar de la *galería*, qui deviendra un des lieux les plus récurrents, d'autres endroits apparaîtront, comme le Club nautique ou le bar le « Copacabana ».

C'est ainsi que, à part le récit de la soirée, « Por la vuelta » contient d'autres lignes narratives, soit à partir des souvenirs de Barco, soit à partir des informations contenues dans les dialogues. Ces lignes narratives peuvent remonter à des années avant le soir principal ou être postérieures à celui-ci, ce qui donne au récit une étendue temporelle beaucoup plus vaste que celle d'un soir et lui permet de dresser un tableau de la vie du groupe d'amis à cette période-là. Nous apprenons, par exemple, que Pancho et Barra ont entrepris, deux ans auparavant, à l'initiative du premier, un court voyage à Capilla del Monte, mais qu'ils sont rentrés peu de temps après leur départ, suite à un changement inopiné dans l'état d'esprit de Pancho, qui a refusé de sortir de sa chambre pendant tout le séjour. Et peu de temps après le soir du récit principal, Barco raconte que Barra et Pancho ont entrepris un autre voyage, cette fois-ci à Córdoba, qui a provoqué une dispute entre Barra et sa femme, une professeure de psychologie qui, pour se venger, va inviter vivre chez eux un de ses étudiants, puis finira par coucher avec Tomatis. Enfin, une nouvelle période, selon Barco, est celle qui commence avec la rencontre de Tomatis et Vera, l'une des danseuses du « Copacabana ». C'est ainsi que la soirée racontée représente à la fois toute une période et un moment de crise symbolisé par la dégradation de la santé mentale de Pancho. Un an après, Pancho retournera en hôpital psychiatrique. Ce sera l'avant-dernière fois, avant son enfermement définitif, annoncé à la fin de *La vuelta completa*.

Dans tous ces textes, on voit bien que le personnage de Tomatis joue le rôle de porte-parole de l'auteur, qui est encore celui qu'il lui sera attribué dans *La vuelta completa*, où il

¹² « Barra no entra mucho en el cuadro; siempre fue para nosotros un poco sapo de otro pozo. No hay duda de que le falta algo, y no me atrevería a echar de lado la posibilidad de que esa carencia sea sólo la consecuencia de una pretensión absurda de nuestra parte, una imperfección decretada exclusivamente por nosotros. El primer contacto con la gente nunca es intelectual, ni siquiera es emocional o afectivo; es epidérmico, casi de respiración, y de su resultado depende toda la relación futura. Además la simpatía es algo que tienen su origen fuera de nosotros, existe como una secreta coincidencia, no expresada en los primeros momentos de la relación, que ofrece la tranquilidad y la certeza de que el otro no creará ninguna tensión tratando de lograr la supremacía de sus preferencias (*Cuentos completos*, p. 306) ».

exposera notamment une série d'idées à propos des romans « qu'il ne faut pas écrire », et dont on comprend très vite qu'il s'agit en réalité de tout ce que le marché littéraire propose à ce moment-là. Mais d'autre part, on voit aussi se construire un univers fictionnel qui s'auto-thématise à travers les conversations de ses personnages, et qui se pose déjà comme un univers marginal à travers les figures de ces jeunes intellectuels de province.

En ce qui concerne les figures de César Rey et le couple formé par Marcos et Clara Rosenberg, ils apparaissent pour la première fois dans « El asesino », le premier des récits de « Más al centro ». Comme les autres personnages, ils sont aussi marqués par la littérature, cette fois-ci par le biais d'un micro-récit que Rey fait à Marcos, lors d'une de ces visites inopinées qu'il a l'habitude de lui rendre. Rey affirme qu'il vient de tuer une jeune femme qu'il a abordée dans le bus, et qu'il aurait par la suite étranglée dans un parc. Au début, Marcos hésite à le prendre au sérieux, mais quelques instants plus tard, alors que Clara entre dans la pièce, Rey raconte une version légèrement différente – il dit qu'en réalité il l'a rencontrée dans la rue –, ce qui permet à Marcos de conclure à un simple mensonge. Ce qui est intéressant, ici, c'est donc le fait que la littérature s'invite dans ce texte sous la forme d'un micro-récit placé sous le signe d'une ambiguïté troublante, pour lequel Rey avoue lui-même son inspiration romanesque (« Como Raskolnikov –dijo–. Como Erdosáin. Como Christmas »). Encore une fois, un personnage essaye de lire le monde à partir d'un référent littéraire, donnant lieu à une histoire qui, comme celle de Barco, se place dans une zone intermédiaire entre le réel et la fiction.

Dans *La vuelta completa*, ces trois personnages seront les protagonistes de la première partie, intitulée « El rastro del águila », et le triangle amoureux qui était à peine insinué dans « El asesino »¹³ passe ici au premier plan, dans le cadre plus vaste de la ville et ses alentours – « El asesino » se déroule exclusivement à l'intérieur de l'appartement de Marcos et Clara –, en faisant intervenir bien d'autres personnages, non seulement le groupe de Tomatis, mais aussi par exemple Giménez, le propriétaire du motel qui apparaît aussi dans « El taximetrista » et dans « Barro cocido », un des récits de *Unidad de lugar*. Dans ce roman, dont l'action se déroule en 1961, Rey conserve les traits que Marcos lui avait

¹³ Marcos, le narrateur du récit, dit : « Mi mujer entró en ese momento. A ella le gustaba Rey. Lo trataba como a un hermano menor, como a un hijo, y le encontraba talento, aun para el escándalo. Le daba todos los gustos y se sentía encantada con todo lo que hacía (*Cuentos completos*, p. 483). »

donnés dans « El asesino »¹⁴ : il est un écrivain ayant renoncé à l'écriture, qui a l'habitude d'errer dans la ville et de se saouler de temps en temps dans les bars (ceux de la « zona de puerto »). Ce qui est nouveau, ici, c'est le fait qu'il entretient une relation avec Clara depuis que Marcos s'est absenté, un an auparavant, pour aller à un congrès du parti communiste à Paris, et que la journée qui sera racontée est celle qu'il a choisie pour se donner la mort dans une chambre d'hôtel, projet qu'il finira par abandonner après un long moment d'hésitation. Lors de cette journée, les deux amis auront aussi une longue discussion dans laquelle ils abordent des sujets qui témoignent de la filiation existentialiste du roman, comme par exemple l'engagement politique (Marcos est un avocat affilié au parti communiste, tandis que Rey, lui, y a renoncé), l'existence de dieu, le sens de la vie, la liberté. Dans ce sens-là, il est intéressant de constater que le politique a une importance qu'il n'a pas pour le groupe de Tomatis, dont on vient de voir qu'ils font en quelque sorte le choix de se tenir à l'écart, en tout cas du point de vue idéologique.

Dans la seconde partie du roman, « Caminando alrededor », les protagonistes seront Tomatis, Barco, Leto et Pancho Expósito, dans une intrigue qui, comme « Por la vuelta », tourne autour de la folie de ce dernier, et qui annonce son internement définitif.

Tous ces liens, qui étaient aussi présents dans les récits qui composent l'univers clos de « Zona de puerto », la première partie de *En la zona*, sont une première manifestation de ce que deviendra l'univers de la *zona*, avec ses lieux et ses personnages récurrents, ainsi que les couloirs narratifs entre les fictions. Or au-delà de cette cohérence, on constate également une recherche narrative qui trouve une de ses manifestations les plus abouties dans un récit comme « Algo se aproxima », dont la valeur fondatrice a été maintes fois signalée¹⁵. Cette recherche narrative est en réalité inséparable de l'univers fictionnel dont on vient de signaler quelques éléments, et il est vrai aussi que l'anecdote passe souvent au second plan, en faisant ressortir, comme nous allons le voir, des aspects liés à la narration et à l'écriture. En somme, on peut donc dire qu'il existe une ligne thématique qui va des récits de « Más al centro » jusqu'à *La vuelta completa*, en passant par cette pièce intermédiaire qu'est « Por la

¹⁴ « Siempre había sido sereno, silencioso, casi huraño. Tenía treinta años o un poco menos y había escrito una novela que nunca publicó. Últimamente no hacía nada, salvo vagar constantemente por la ciudad (« la bendita ciudad de porquería », como él decía), emborracharse de vez en cuando en cafetines de la zona del puerto y hablar mal de la literatura (*Cuentos completos*, p. 482-483). »

¹⁵ Cette valeur fondatrice était déjà signalée par María Teresa Gramuglio (« El lugar de Saer », *Juan José Saer por Juan José Saer*, *op. cit.*) dans son essai de 1986.

vuelta », du point de vue narratif, il y a également une recherche formelle, dont nous allons à présent rappeler les traits principaux.

Dans la réunion racontée dans « Algo se aproxima », on pourrait dire que le récit principal se limite à la fonction d'encadrement du dialogue signalé, en fournissant des détails réalistes, comme ceux relatifs au rituel du « asado » (le feu allumé par Barco, la viande qui grésille, la salade préparée par Miri et Pocha, etc.), à l'aspect physique des personnages, ou encore à leurs mouvements, tout au long de la soirée, ces allées et venues entre la cour et l'intérieur de la maison qui constituent l'action du récit. Cependant, il n'est pas difficile de voir dans ce registre minutieux des détails extérieurs une utilisation du narrateur non personnel qui sera celle de nombreux textes à venir, et que l'on peut caractériser rapidement comme une position « exotopique », qui fait donc le choix de renoncer, dans une large mesure, à un aspect qui est justement l'un des domaines de prédilection de ce type de narration dans le récit réaliste, à savoir l'intériorité des personnages¹⁶. Un tel renoncement est bien sûr une pratique déceptive, dans la mesure où il implique l'effacement d'un aspect que le lecteur est habitué à se voir fournir naturellement, et qu'il considère en réalité comme l'aspect *essentiel* de tout récit de fiction. Bien évidemment, les implications littéraires d'un tel choix ne sont pas anodines : il s'agit ni plus ni moins que d'évacuer la vie intérieure des personnages, en ne gardant, au mieux, que leurs perceptions, et en se limitant à un registre « objectif » du réel, ce qui constitue le début d'une recherche, d'une exploration du réel, qui donnera des textes comme *Nadie nada nunca*, « La mayor » ou « A medio borrar », et dont *La vuelta completa* nous semble une étape décisive.

Ce choix narratif est accompagné d'autres non moins décevants, comme celui de réduire l'action à un lieu et à un temps relativement court. De ce fait, le temps est soumis à un traitement inhabituel, qui est celui d'un récit sans pauses ni ellipses trop évidentes, dans une

¹⁶ Dans son Introduction à *La transparence intérieure* (*op. cit.* p. 18), Dorrit Cohn montre, avec de nombreuses citations à l'appui, à quel point la représentation de la vie intérieure constitue la matière principale du récit de fiction : « Si l'univers quotidien devient fiction par le simple procédé qui consiste à révéler la vie secrète des individus qui l'habitent, l'inverse est également vrai : les personnages de fiction les plus authentiques, ceux qui ont le plus de « profondeur », sont ceux que nous connaissons le plus intimement, et d'une connaissance qui nous est interdite dans la réalité. [...] Mais c'est dire que l'effet de réalité particulier au récit de fiction, par opposition à la fiction théâtrale ou cinématographique, dépend de ce qui reste le plus caché aux écrivains comme aux lecteurs dans l'existence quotidienne : ce que pense un esprit qui n'est pas mon esprit, ce que ressent un corps qui n'est pas mon corps. En décrivant la vie intérieure, le romancier se fait vraiment contrefacteur. »

sorte de *continuum* qui deviendra, lui aussi, une pratique récurrente chez Saer¹⁷. Dans ce *continuum*, le texte évite des moments « forts » et des moments « faibles », ainsi qu'un début et une fin clairement définis¹⁸, ce qui donne l'impression que ce qui est montré est une simple « tranche de vie », d'où la subjectivité du narrateur serait absente. Cela est à mettre en rapport avec la figure d'un narrateur plutôt réticent à commenter l'histoire, même si son discours comporte quelques envolées « lyriques », dont par exemple la séquence du poème que « lui » a écrit et pour lequel Miri a composé une musique, ou bien les descriptions du corps de celle-ci, dont on comprend qu'il s'agit du point de vue de « lui »¹⁹. D'autre part, l'attention portée aux aspects extérieurs de l'histoire suppose un silence du narrateur en ce qui concerne toutes ces informations qui sous-tendent une scène narrative, et que le récit traditionnel fournit naturellement. Au lieu de cela, le lecteur est appelé à lire ici entre les lignes afin de déceler les non-dits, un ensemble de relations qui relie les personnages entre eux.

En somme, on peut dire que sous l'apparente « inaction » de « Algo se aproxima » – cette impression qu'« il ne se passe rien » que donneront plusieurs textes de Saer –, se cachent des choix narratifs décisifs et originaux qui donneront lieu à une série de pratiques que l'on retrouvera tout au long de l'œuvre postérieure. Ce contraste entre une conversation pleine d'ironie et de sous-entendus, mais aussi de références culturelles et littéraires, et un récit qui se concentre sur les aspects extérieurs de l'histoire, n'est pas sans créer une tension d'un type inédit, que l'on retrouvera dans *La vuelta completa*, et qui a pour effet d'attirer l'attention sur le narrateur, qui est donc l'objet d'un effacement significatif.

¹⁷ D'autres textes basés sur le principe d'un continuum narratif sont *La vuelta completa*, mais aussi *Lo imborrable*, roman à la première personne raconté par Tomatis. En réalité, « Algo se aproxima » comporte quatre blancs typographiques qui indiquent de brèves pauses.

¹⁸ Donc une sorte d'« effacement » de l'incipit et de l'exipit. Voir à ce propos l'article d'Ian Watts, « Réalisme et forme romanesque », Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, *op. cit.* En ce qui concerne l'incipit, il contient d'habitude des informations telles que le nom du personnage et son contexte spatio-temporel, tandis que l'exipit a pour fonction de donner une conclusion à l'histoire.

¹⁹ Cf. « Los pasos de las chicas resonaban en el pasillo, hacia el patio. Se oían sus voces y sus risas apresuradas, crecientes también, a medida que sus pasos se aproximaban. Él estaba de espaldas a la puerta, de manera que se volvió cuando oyó el chirrido vibrante del pasador, y vio, detrás de la puerta, detrás de la puerta, en una semipenumbra, las cabezas inquietas y ricas de las dos muchachas, la de Pocha espiando por sobre el hombro desnudo de Miri, la de Miri inclinada con rápida dedicación a observar su mano corriendo el pasador. Después la hoja se volvió hacia adentro y ellas se colaron por la abertura, y Pocha se volvió nuevamente para correr el pasador, mientras el alto cuerpo de Miri, lento, sustancial y abundante (las altas caderas, la cabeza, el recio y secreto volumen de los muslos, ensanchándose hacia el origen abismal y pleno del pubis) se acercaba con lento paso hacia la mesa alrededor de la cual ellos habían estado matando el tiempo durante la mayor parte de la noche (*Cuentos completos*, p. 520) ».

L'univers de *La vuelta completa*

La vuelta completa s'inscrit donc dans un univers fictionnel « préparé » par plusieurs récits courts de la même période, bien que son intrigue s'étale sur plus de trois cent pages, ce qui en fait, après *La grande*, le roman le plus long de Saer. Du point de vue de son écriture, nous allons voir qu'il poursuit le projet narratif annoncé dans « Algo se aproxima », avec notamment l'utilisation d'un narrateur à la troisième personne qui se concentre sur les aspects extérieurs de l'histoire, au détriment de l'univers intérieur des protagonistes, qu'il revient au lecteur de compléter. Son intrigue est en réalité double, à l'image de la structure du roman en deux parties ou « sections », et implique un nombre important de personnages qui apparaissent déjà dans les récits mentionnés. La première, intitulée « El rastro del águila », tourne autour du triangle amoureux formé par Rey, Marcos et Clara Rosenberg, tandis que la seconde, « Caminando alrededor », reprend le thème de la folie de Pancho et le groupe d'amis de « Por la vuelta ». Bien que proches l'un de l'autre, ces deux univers ne sont pas tout à fait le même : un léger écart générationnel les sépare – Rey et Marcos ont plus de trente ans –, renforcé par le fait que Rey méprise le groupe de Tomatis, qu'il traite ironiquement de « franciscanos de la nueva generación », probablement en référence au couvent franciscain de la ville, qui sera par ailleurs le décor d'une nouvelle histoire racontée par Barco²⁰. Cependant, un nouveau personnage, Ángel Leto, arrivé récemment en ville avec sa mère en provenance de Rosario, pour les raisons que nous ne connaissons que dans *Glosa*, fera le lien entre les deux groupes, car non seulement il fréquente Tomatis et ses amis, mais il fait également connaissance avec Rey, avec qui il entretient l'une des discussions les plus importantes du roman. Ce sera d'ailleurs grâce à lui que Rey et Clara se retrouvent à la soirée qui clôture le roman, chez Dora, la copine de Pancho.

²⁰ Comme le lecteur de *La grande* le sait, cet écart va s'estomper avec le temps. En effet, dans ce dernier roman, où la plupart des ces personnages ont disparu ou sont absents, Marcos et Clara Rosenberg figurent parmi les invités au *asado* organisé par Gutiérrez, raconté dans le dernier chapitre.

La structure de *La vuelta completa* consiste donc en deux volets ou blocs narratifs dont la dénomination, « sections »²¹, renvoie aussi à la notion d'espace, tout comme le titre du roman. Asymétrique sur plusieurs aspects – tout d'abord, celui de l'étendue de chaque section (une centaine de pages pour la première, plus de deux cents pour la seconde), qui découle elle-même de la durée qu'elles comprennent (une journée pour la première, quatre jours et demi dans la seconde) –, cette structure nous semble mettre en avant une volonté organisatrice et, par conséquent, comme le signale Pénélope Laurent²², une subjectivité qui s'oppose à l'idée d'objectivité liée à la narration en troisième personne. Les deux sections mettent en perspective des lignes narratives assez proches liées par un axe constitué par la scène du bar de la *galería*, racontée deux fois avec des focalisations différentes, dans un procédé qui préfigure les récits répétitifs qui caractérisent les romans suivants. Il s'agit donc d'une structure asymétrique sur plusieurs aspects : tout d'abord, celui de l'étendue textuelle de chaque section, qui dérive elle-même de leur durée, mais aussi en ce qui concerne la focalisation et, d'une façon plus générale, la relation entre le narrateur et le monde narré. Une différence plus profonde concerne le type de récit, lequel, comme nous essaierons de le montrer, varie significativement d'une section à une autre.

La première section raconte une journée importante dans la vie de Rey, celle du samedi 14 mars 1961, dont nous disions plus haut qu'elle est celle qu'il a choisie pour mettre fin à ses jours dans un hôtel de la ville, l'hôtel « Palace ». Cette tentative abandonnée de suicide, que nous allons considérer comme l'épisode central de cette partie, fera l'objet d'un long récit (p. 100-107) dont la particularité est de rester extérieur à la conscience de Rey malgré la nature des circonstances. Nous verrons donc Rey rentrer dans sa chambre, puis dans la salle de bains, où il manipule un rasoir sur les veines de son bras, avant de ressortir de l'hôtel pour rejoindre Leto au bar de la *galería*. Et bien que les raisons d'un tel projet ne soient jamais énoncées explicitement, on peut conclure qu'elles dérivent à la fois de la vision

²¹ Cette dénomination a été supprimée dans l'édition de 2001. Nous la conserverons cependant car elle nous semble apporter une signification inhabituelle, en rapport avec la notion d'espace.

²² Pénélope Laurent, *Unité, cohérence et fragmentation dans l'œuvre de Juan José Saer*, op. cit, p. 400 : « Dans *La vuelta completa*, le narrateur non personnel semble être le même dans les deux parties du roman et donne l'impression d'être omniscient, mais il n'adopte pas la même focalisation pour l'une et pour l'autre, ce qui a pour conséquence de suggérer qu'une subjectivité se cache derrière ce récit à la troisième personne. La scène durant laquelle les deux groupes constitués de César et Marcos d'une part, et de Barco, Tomatis, Pancho et Leto d'autre part, se rencontrent par hasard au bar de la *galería* n'est pas décrite de la même façon parce qu'elle prend pour focalisation les deux hommes dans le premier récit et les quatre jeunes gens dans le second ».

désenchantée du monde exprimée par Rey lors du dialogue qu'il entretient quelques heures auparavant avec son ami Marcos, mais aussi de sa relation avec Clara, qui se trouve être la femme de ce dernier. Toujours est-il que depuis mercredi, Rey, qui est connu pour son penchant pour l'alcool, a arrêté de boire et ce jour-là, vers onze heures du matin, se rend au bureau de la poste pour envoyer deux lettres, l'une à Marcos, l'autre à Clara, dont on ne connaîtra pas le contenu. Il va ensuite à l'hôtel « Palace » où, après avoir pris une chambre, il appelle Marcos et lui donne rendez-vous au bar de la *galería*. C'est alors qu'a lieu la discussion sur les grands thèmes philosophiques, sur les écrits de Rey, suivie d'une autre, un peu plus tard, au restaurant le « Cleveland », lors de laquelle Marcos cherche à faire avouer à Rey sa relation avec Clara, et ensuite, impuissant, essaie de le frapper. Rey se rend ensuite à la place España, où il a rendez-vous avec Clara pour aller ensemble au motel de Giménez, situé aux alentours de la ville. De retour en ville, Rey rentre à l'hôtel, où il compte mener à bien son projet de suicide, mais au bout d'un long moment d'hésitation, il rejoint Leto, dont il a fait connaissance chez Giménez, au bar de la *galería*. Ils passeront la nuit à aller de bar en bar – Rey a recommencé à boire – et, le lendemain matin, il appelle Clara pour lui demander de partir avec lui à Buenos Aires.

La seconde partie raconte les quatre jours précédant le retour définitif de Pancho en hôpital psychiatrique, datés du mercredi 11 au dimanche 15 mars de la même année, ce qui fait que les deux sections coïncident partiellement dans la journée de samedi. Plus encore que « Por la vuelta », « Caminando alrededor » nous montre l'état de dégradation de la santé mentale de Pancho, vue cette fois-ci non pas par ce narrateur personnel qu'est son ami Barco, mais par un narrateur à la troisième personne qui rapporte, d'un point de vue plus ou moins objectif, ses longues errances en ville, ses moments de détresse et de solitude, mais aussi l'ensemble des relations qui forment son univers. Le récit de ces quatre jours est ainsi tissé de rencontres, de conversations, qu'il serait trop long de détailler, mais dont on peut toutefois rappeler quelques lignes générales. L'une des lignes narratives principales est par exemple la double relation que Pancho entretient, d'une part, avec sa copine Dora, et d'autre part, avec la cousine de celle-ci, Beba. Dora et Beba sont deux étudiantes en droit qui, comme Miri et Pocha dans « Algo se aproxima », viennent d'un des villages de la région et habitent ensemble une maison en ville. Lors des quatre jours racontés, Pancho décide de mettre fin à sa relation avec Dora, tandis qu'il en commence une autre avec Beba,

pleine d'ambiguïtés et de violence. Cette nouvelle relation se résume en réalité à deux rencontres et sera donc marquée par des violences sexuelles et autrement physiques que Pancho exerce sur Beba, et que celle-ci semble pourtant tolérer. La première a lieu à la maison de Dora et Beba, l'après-midi de la journée de vendredi, alors que Pancho va chercher Dora. Celle-ci est absente mais Beba, elle, est là. Ils commencent alors à jouer aux cartes et à boire du mate, et c'est alors qu'a lieu l'agression de Pancho. Cependant Beba accorde à Pancho un rendez-vous lendemain soir, pour aller au cinéma. Lors de ce rendez-vous, ils iront boire un verre dans bar éloigné du centre, puis ils iront dans un hôtel lui aussi innommé.

Cet aspect de l'histoire tend à montrer le comportement déroutant et imprévisible de Pancho, dont on avait pourtant déjà eu des exemples dans « Por la vuelta »²³, et dont il y en aura encore d'autres dans « Caminando alrededor » : insomniaque, il passe ses journées à errer dans la ville, fait des crises d'angoisse et de paranoïa devant ses élèves ou ses amis. Il devient aussi de plus en plus méfiant envers les autres, son seul ami étant désormais Barco, bien que celui-ci ne réussisse pas non plus à le faire sortir de son isolement. À la soirée chez Dora qui clôt le roman, il est convaincu qu'un complot se trame contre lui. C'est ainsi qu'il quitte la réunion avec Barco et, une fois dans la rue, se dit prêt à rentrer en hôpital psychiatrique.

Ainsi, malgré leurs différences, les deux protagonistes de *La vuelta completa* partagent un destin semblable, qui est celui de quitter définitivement la ville et le groupe d'amis. C'est, comme le disait María Teresa Gramuglio²⁴, la fin du cycle des années d'insouciance et

²³ L'une des anecdotes racontées par Barco est celle où Pancho assomme Barra d'un coup de poing à cause d'une remarque inoffensive que celui-ci aurait faite. En général, Barco dit aussi que Pancho avait l'habitude de prendre de « manies » juste avant de se faire interner (*Cuentos completos*, p. 298). D'autres épisodes dans « Caminando alrededor » sont ceux qui ont lieu au lycée où Pancho travaille comme professeur de littérature : tantôt il pique une crise devant un de ses étudiants parce qu'il a eu Leopoldo Lugones lors d'un tirage au sort pour un examen oral, tantôt il raille un de ses collègues, le professeur Mercier.

²⁴ María Teresa Gramuglio, « El lugar de Saer », *op. cit.*, p. 273 : « Entre *Por la vuelta* (incluido en *Palo y hueso*) y *La vuelta completa*, transcurre un tramo narrativo que cierra una etapa; en *Por la vuelta* Pancho Expósito regresa a Santa Fe después de una internación en una clínica psiquiátrica de Buenos Aires. En *La vuelta completa* Pancho decide regresar a Buenos Aires e internarse para siempre. En la reunión final de *La vuelta completa*, otro de los personajes, César Rey, anuncia también su traslado a Buenos Aires. Estos alejamientos de la zona figuran la disgregación, y coinciden con la culminación de un ciclo de la obra que remite claramente a la etapa de formación del escritor, cuya representación puede leerse bajo la persistencia de las escenas del "encuentro de amigos", con los recorridos por la ciudad y las interminables charlas literarias ».

d'apprentissage évoquées dans « Por la vuelta », et peut-être le véritable début de l'univers mélancolique dont parle Premat, menacée par la mort, la folie et la dépression.

D'autre part, si Pancho est le personnage principal de « Caminando alrededor », il faut cependant préciser que le récit de ces quatre jours accorde aussi une place importante, bien qu'indirecte, aux personnages de Barco et de Tomatis, en particulier lors des conversations qu'ils entretiennent avec Pancho. Ainsi, par exemple, lors d'une promenade de Pancho et Barco du centre-ville au pont suspendu, le matin de samedi, celui-ci raconte au premier une étrange histoire se déroulant au XVI^e siècle, dans le couvent franciscain de la ville, et ayant comme protagonistes huit moines franciscains (p. 211-230). Cette histoire, aux résonances existentialistes, confirme Barco dans le rôle personnage conteur. Quant à Tomatis, il exposera, lors d'une autre conversation qui a lieu dans la chambre de Pancho, le soir de vendredi, un ensemble d'opinions sur « les romans qu'il ne faut pas écrire », et qui constituent sa théorie négative (p. 179- 184).

Du point de vue structurel, les deux sections s'entrecroisent la journée de samedi, et ce moment est représenté sur le plan diégétique par l'épisode où les deux groupes d'amis se trouvent en même temps au bar de la *galería*. Raconté dans chaque section depuis un point de vue différent, cet épisode fonctionne ainsi comme une sorte de jonction narrative entre les deux. Un autre point de contact est la soirée chez Dora qui a lieu à la fin du roman, et à laquelle assistent presque tous les personnages. Cependant, cet événement n'est raconté qu'une fois, il est une sorte de clôture symbolique. Ainsi, si l'on considère que le spectre temporel de la première section est étendu par le fait que Rey, buveur invétéré, a arrêté de boire depuis mercredi, précisément le jour du début de la seconde section, on peut conclure que les deux parties forment comme un cercle : elles commencent et finissent en même temps, comme pour représenter le destin commun aux deux protagonistes, qui est celui de quitter définitivement la ville²⁵.

La chronologie du récit est en apparence celle du récit traditionnel, c'est-à-dire linéaire dans chaque section. Ce n'est que dans la juxtaposition des celles-ci que le temps devient problématique. Or, si on considère la première section, la narration fait « le tour complet »

²⁵ « Por supuesto, los dos van a teminar estrellándose contra la misma pared », dit Tomatis à propos des deux personnages (*La vuelta completa*, p. 241-242) ». Dans *Cicatrices*, nous apprendrons que Rey se suicide à Buenos Aires, mais nous n'aurons plus de nouvelles de Pancho. Clara, quant à elle, retourne auprès de Marcos après le suicide de Rey. Nous les verrons pour la dernière fois dans *La grande*.

d'une journée dans la vie de César Rey dans ce sens qu'elle se termine vingt-quatre heures après le début ; elle revient donc au point de départ.

Continuité, contiguïté

D'une manière générale, on peut dire que le procédé narratif des deux sections de *La vuelta completa* est le même que celui de « Algo se aproxima » : un *continuum* dans lequel un narrateur à la troisième personne agit comme un regard posé sur les deux protagonistes, nous faisant témoins de leurs déplacements, leurs rencontres, leurs conversations, mais aussi leurs moments de solitude. Ainsi, bien que d'une étendue temporelle inégale, les deux sections ont en commun le fait de présenter une chronologie strictement linéaire, où le narrateur rapporte, en indiquant assez fréquemment l'heure exacte, la vie des deux personnages, sans que nous soyons cependant admis à connaître leurs pensées, de telle sorte que nous avons l'impression de les suivre de l'extérieur. On se rappellera que cette technique narrative, qui consiste donc à décrire les attitudes extérieures d'un personnage sans nous faire part de ses dispositions intérieures, était parfois utilisée dans le récit traditionnel afin de créer un effet de suspense. Cependant, ce recours était abandonné quelques pages plus loin, le récit finissant toujours par opérer un retour en arrière pour nous informer des circonstances qui avaient poussé le personnage à agir de telle ou telle façon. Dans *La vuelta completa*, ce recours est maintenu, à quelques exceptions près, que nous allons commenter, du début jusqu'à la fin, ce qui veut dire que nous ne connaissons jamais vraiment l'intérieur de Rey et de Pancho. Bien évidemment, un tel procédé n'est pas sans créer une certaine tension lors des moments clé de chaque section, celui de l'hôtel « Palace », dans la première, et les scènes de violence de Pancho contre Beba, dans la seconde²⁶.

Il ne s'agit pourtant pas du temps linéaire du récit réaliste, car si celui-ci se caractérise par un choix d'événements nous conduisant à travers les moments « forts » d'une existence, celui d'un roman comme *La vuelta completa* se présente au contraire comme une continuité

²⁶ La première des ces scènes a lieu à la maison de Dora et Beba, tandis que la seconde a lieu dans une chambre d'hôtel de la ville qu'ils ont loué après avoir bu un verre.

spatio-temporelle, ce qui veut dire que le lecteur voit les personnages agir à peu près comme s'ils le faisaient en « temps réel ». Les figures temporelles traditionnelles comme le début *in medias res*, le retour en arrière, l'anticipation ou l'ellipse²⁷ sont absentes, ce qui peut nous donner une idée de la linéarité du récit. Lié à l'espace, ce principe narratif a pour effet de créer une illusion de continuité spatio-temporelle renforcée par le style objectiviste, sans digressions ni commentaires, en focalisation extérieure, où les seuls retours en arrière, essentiels pour la connaissance du passé des personnages, sont introduits par eux-mêmes dans leurs dialogues. Nous pourrions, en effet, retracer les itinéraires respectifs de Rey et de Pancho tout au long des journées racontées, et même leurs mouvements lorsqu'ils se trouvent dans des espaces intérieurs. Dans les deux cas, il s'agit donc d'un récit *en continu*, dont le début et la fin montrent ainsi leur arbitraire, comme c'était déjà le cas dans « Algo se aproxima ».

Dans les deux sections, aussi, plus que sur l'intrigue ou son agencement, le récit semble se concentrer le registre d'une temporalité qui prend la forme du devenir. C'est sans doute ce qui donne l'impression que dans ce roman, comme dans d'autres de Saer, « il ne se passe rien », et ce, même si le récit est en réalité toujours en mouvement. Enfin, ce choix narratif a aussi pour conséquence d'ouvrir une perspective temporelle qui n'est pas celle des personnages, et que le narrateur partage avec le lecteur. Il s'agit donc de la vision surplombante du récit omniscient, à ceci près que nous n'avons pas accès à la conscience des personnages, et que le narrateur principal reste silencieux derrière l'univers raconté.

²⁷ En réalité, on sait bien que les ellipses ne sont jamais tout à fait absentes, car cela poserait le problème d'un récit interminable. C'est d'ailleurs une question que Saer se pose dans son essai intitulé « Líneas del Quijote », *El concepto de ficción*.

Les deux modalités de la narration

La totalidad era el espectáculo de Dios, pero Dios no existía. Dios no existía, así que Pancho dobló la esquina, siempre hacia el norte (*La vuelta completa*, p. 194-195)

El reino de la noche ha terminado. [...] Quiere decir que la época en que interioridad se confunde con angustia está tocando a su fin, mal que nos pese –dijo Barco (*La vuelta completa*, p. 318).

Si le procédé que nous venons de décrire est à peu près le même dans tout le roman, il faudrait néanmoins signaler un changement subtil qui s'opère entre les deux sections, et qui concerne le rapport que le narrateur entretient au personnage principal et, en général, au monde narré. Dans le récit de la journée de Rey, le narrateur est donc extérieur à la conscience du protagoniste. Par conséquent, notre seule source d'informations à ce sujet, ce sont les paroles des personnages, ce qu'ils se disent les uns aux autres à propos de ce qu'ils pensent, ou de ce qu'ils comptent faire ou ont fait. C'est sans doute pour cela que les dialogues ont une place si importante dans tout le roman. Or pour revenir au rapport du narrateur au personnage de Rey, on peut dire que, s'il n'est pas caractérisé par une dissonance nette, il accuse cependant une distance qui empêche le lecteur de s'identifier ou d'éprouver de la sympathie à son égard. Bien au contraire, le récit accumule des détails qui tendent à montrer son attitude hautaine ou franchement antipathique. Dans la scène qui ouvre le roman, par exemple, Rey tombe par hasard sur Tomatis et Leto au bureau de la poste, où il s'est rendu pour envoyer ces deux lettres dont on ne connaîtra pas le contenu. Le dialogue qui a lieu alors entre Tomatis et Rey montre le mépris que celui-ci éprouve pour le groupe du premier, sans doute parce qu'ils représentent l'attitude intellectuelle qu'il a voulu abandonner. Un peu plus tard, Rey se rend à l'hôtel « Palace » pour louer une chambre, et c'est alors qu'aura lieu une nouvelle scène qui va confirmer l'attitude

méprisante et agressive de Rey : il refusera de donner ses coordonnées au réceptionniste²⁸. Quelques instants plus tard, lorsque Rey se retrouve à marcher tout seul dans la rue, le narrateur introduit son portrait de façon indirecte, par le biais de son propre reflet qu'il contemple sur la vitrine d'un commerce. Là encore, le narrateur ne manque pas de signaler l'attitude de Rey en marchant :

Rey se detuvo ante una vidriera a contemplar un deslumbrante pull-over blanco. Era una prenda agradable y cara. La miró largo rato, después se aproximó al espejo de la vidriera y se observó con tiesa demora: el rostro áspero, la recta nariz saliente, los ojos alertas y fríos. El nudo de su sobria corbata verdosa era del tamaño de una aceituna, ajustado en el vértice del angosto cuello de la camisa, confeccionada con una tela suave de color semejante al del marfil. Rey retocó con sus dedos suaves el nudo de la corbata y tironeó levemente el pañuelo que emergía del bolsillo superior de su saco de franela gris. Se miró los zapatos: eran marrones y pesados, de gruesa suela de goma y se hallaban lustrados con sumo cuidado y perfección. La expresión que adoptó Rey al seguir caminando en medio de la multitud hacia la galería no parecía ser de satisfacción o de paz sino de reto y desprecio (*La vuelta completa*, p. 23).

Ce rapport distancié devient encore plus frappant dans la séquence de la tentative de suicide abandonnée. Le narrateur décrit avec un soin particulier les mouvements de Rey, ses allées et venues entre la chambre et la salle de bains, les manipulations de la lame de rasoir sur son bras, mais garde toutefois un silence pesant quant à ses tribulations intérieures. Il s'agit donc d'une stratégie narrative basée sur le silence, qui prend toute son ampleur lors d'un moment que le récit traditionnel tendrait à considérer comme un moment fort ou dramatique. D'une certaine façon, le lecteur ne peut que considérer avec soulagement le fait que, après cette longue séquence, Rey retourne au bar de la *galería*, où il a laissé Leto, et recommence à boire, mais il est vrai aussi que le récit ne montre aucune marque de sympathie à son égard.

Dans « Caminando alrededor », le programme est à peu près le même, à ceci près que l'instance narratrice s'investit un peu plus dans l'univers intérieur du personnage de

²⁸ En général, Rey est caractérisé par les autres comme un personnage enclin aux rixes et aux beuveries. Dans la scène racontée deux fois au bar de la « galería », par exemple, Tomatis raconte en ces termes l'épisode de la poste : « Es como Rey –dijo Tomatis-. Hace un rato me lo encontré en el correo. Sobrio o borracho, es incapaz de salir de sí mismo. Me estuvo cargando. No se las aguanta, y entonces se pone agresivo [...]. Pancho es menos peligroso ; se vuelve contra sí mismo. Por supuesto, los dos van a terminar estrellándose en la misma pared (*La vuelta completa*, p. 241-242). » Il est par ailleurs significatif que Tomatis compare Rey à Pancho. Celui-ci, enfin, raconte une anecdote selon laquelle Rey aurait frappé, un jour dans un bar, un homme sans savoir qu'il était aveugle (*La vuelta completa*, p. 246).

Pancho, nous donnant même des détails sur ses habitudes ou son univers affectif, dans un des rares cas de récit fréquentatif du roman :

Pancho llegó al centro alrededor de las ocho; dio una rápida vuelta por la galería y después siguió hacia el sur. Anduvo casi una hora por las angostas calles de grueso empedrado, pasando frente a casitas nuevas con jardines frontales ahogados de retamas, campánulas y santarritas, y contempló con placer, y no sin nostalgia, las viejas esquinas sin ochava acabadas en el filo atenuado de las casas de adobe y techo de tejas, las viejas casas coloniales mechando de vez en cuando las largas veredas. El barrio viejo de la ciudad, y también la zona del puente, por la libre amplitud del espacio sobre el río, eran los lugares preferidos por Pancho, y cuando le daba el esquinazo a Barco y a Tomatis, cosa que ocurría bastante seguido, Pancho paseaba por ellos horas y horas, alto, amorfo y encorvado, con la cabeza rapada y una barba de tres días, las manos metidas en los bolsillos del pantalón, o entrecruzadas en la espalda. De vez en cuando, al atardecer, se detenía frente a una puerta abierta y observaba el interior de la casa: un patio con aljibe y galería, y una cargada glicina o una parra llenando el patio de sombra (*La vuelta completa*, p. 120-121).

Plus précisément, on peut dire que les premières pages de « Caminando alrededor » ont pour effet de nous rendre le personnage de Pancho familier et, dans une certaine mesure, sympathique. Il est dépeint au milieu de ses habitudes – les après-midis à la plage, ses promenades en ville ou du côté du pont –, ce qui contraste avec la première section, où ce genre d'informations est totalement absent à propos de Rey, que l'on voit se déplacer dans la ville, à pied lui aussi, sans que cela représente une connaissance de ses habitudes :

En realidad Pancho nunca se había preocupado mucho por su aspecto personal, y la imagen que todo el mundo tenía del Pancho de siempre era la de un individuo alto y encorvado, vestido bastante incómodamente, y sin tener en cuenta la moda para nada, siempre con barba de por lo menos dos días, paseándose con distracción y lentitud por las calles del centro. A pesar de todo, había algo en el rostro de Pancho que agradaba: tal vez su frente plana, recta como un muro, tal vez sus dulces ojitos castaños, perplejos e ingenuos, o tal vez esos remotos e interesados gestos de que se valía para indagar una y otra vez, mil veces, cualquier asunto que le llamara la atención. Porque a Pancho en realidad siempre le habían interesado muy pocas cosas, y cuando escuchaba algo que podía relacionarse con ellas, era capaz de pasarse una noche indagando detalles sobre el asunto (*La vuelta completa*, p. 120).

On peut considérer que cette séquence initiale s'étend jusqu'au moment où Pancho, après avoir passé l'après-midi à la plage, pousse la porte de la maison parentale, cette vieille maison décrite comme une de ces maisons « construites autour de l'an trente, d'un goût chargé (p. 118) », et dont on aura également une description intérieure, avec notamment la

chambre de Pancho, dans laquelle le narrateur ne manque pas de mentionner la bibliothèque et les portraits de Freud, Nietzsche et Dostoïevski. Malgré sa longueur, nous aimerions citer ce passage, car il sert à donner une idée assez précise de la caractérisation du personnage :

Caminó media cuadra, en dirección contraria a la plaza, hacia el grávido celaje de un color parecido al que adquiere un muro gris cuando el tiempo lo cubre de una delgada pátina de musgo, y entró en su casa, empujando la alta y trabajada puerta de gruesa madera barnizada, abierta entre dos balcones bajos de balaustrada de bronce, abiertos en una gris fachada típica de las casas construidas alrededor del año treinta, productos de un bienestar reciente otorgado por el comercio, y de un gusto recargado.

La casa estaba sola: Pancho pasó por el living, separado del resto de la casa por una alta mampara de vidrios granulados azules y dorados, y fue directamente a su habitación, la última de una serie de cuatro, aparte del baño y de la cocina, que desembocaban sobre una larga galería techada embaldosada con unos viejos mosaicos rojos agrietados y descoloridos. La habitación era bastante amplia y se había vuelto más espaciosa para Pancho desde que dos de sus cinco hermanos, todos casados, que habían vivido con él en la pieza, se habían mudado de casa con sus nuevas familias, permitiendo a Pancho retirar sus viejas camas de hierro, cambiar la suya por una de madera más moderna, e ir aditando diferentes objetos y muebles hasta haberla convertido en lo que era con relación a la casa, una isleta de contemporaneidad rompiendo el orden de un archipiélago montado según la moda del año veinte. La cama era sencillamente un diván de madera clara adosado a la pared y cubierto con una colcha de vivos colores; sobre la cama, bajo una repisa de un metro de largo llena de libros, se abrían en abanico tres retratos clavados a la pared por medio de chinchas doradas: un primitivo daguerrotipo de Nietzsche en el que la cabeza del viejo emergía en medio de un evanescente óvalo grisáceo, uno más elevado de Sigmund Freud en el medio, con su blanca barba de eremita o profeta, y en el otro costado ese retrato clásico de Dostoyevsky en el que el hombre aparece vestido con una prenda que parece ser algo así como un impermeable moderno de corte inglés, o un “*fumoir*”, cruzado de piernas, las manos de flacos y huesudos dedos entrecruzadas en la rodilla. Sobre la pared opuesta al diván se alzaba una biblioteca de dos metros de largo, y alta hasta el techo, cubierta de libros. En el medio de la habitación, con una ubicación bastante incómoda, dada sin preocupación estética alguna, más próximo a la biblioteca que a la cama, había un escritorio de madera clara con una silla detrás, de madera clara, tapizada con un plástico de color azul. En una de las esquinas de la habitación, la más cercana a la puerta, había un sillón de lectura, tapizado con una áspera tela roja, y a su lado una lámpara de pie, muy moderna, con dos pantallas giratorias, una amarilla y otra azul. Detrás del escritorio, cerca de la cama había un ropero sin luna, con un afiche de turismo clavado por medio de chinchas: el afiche era también de vivos colores, representando muy vagamente el mar y la playa, y en su pie figuraba la parca leyenda: VERANEE EN MAR DEL PLATA (*La vuelta completa*, p. 118-119).

Cette description semble souligner le contraste entre le cadre petit bourgeois de la maison parentale de Pancho et l'intérieur de sa chambre (« una isleta de contemporaneidad rompiendo el orden de un archipiélago montado según la moda del año veinte »), qui reproduit à son tour la distance qui sépare ce personnage de son entourage familial. Un

élément des plus significatifs, ce sont bien sûr les portraits de Freud, Nietzsche et Dostoïevski, lesquels constituent des « indices », signalant le type de lectures de Pancho – personnage comme on l’a vu intoxiqué de lectures, notamment psychanalytiques –, mais en même temps l’horizon intertextuel du roman.

Cette différence dans la façon d’aborder le personnage principal d’une section à l’autre devient encore plus évidente quand on compare ce que nous avons convenu d’appeler les moments forts des deux sections, c’est-à-dire la séquence du suicide de Rey, et celles des nuits de vendredi et samedi, dans le cas de Pancho, où l’on est témoin des questionnements intérieurs de Pancho et, si l’on peut dire, de sa souffrance. Dans la première, comme on l’a vu, aucune information ne nous est donnée concernant les raisons qui poussent Rey à abandonner sa tentative de suicide, pas plus que sur celles qui l’ont motivé à concevoir ce projet. On peut l’imaginer se débattre intérieurement au cours de cette longue séquence, mais dans les faits on le voit seulement aller et venir de la chambre à la salle de bains, poser une lame de rasoir le long de son bras, puis finir par quitter la chambre et l’hôtel pour retrouver Leto au bar de la *galería*.

En ce qui concerne les nuits de Pancho, les choses sont bien différentes, car le narrateur opère ici quelques exceptions à la règle du récit extérieur. La première fois que l’on a connaissance de ses pensées est le soir de vendredi, alors qu’il se retrouve seul dans le noir de sa chambre, juste après l’épisode de l’agression de Beba. Malgré la longueur de ce passage, nous aimerions le citer en entier, car il nous semble donner une idée assez claire du traitement particulier accordé par moments au personnage :

El rectángulo de opaca luz verdosa fue borrándose hasta que la oscuridad se hizo completa. Cuando abrió los ojos nuevamente en medio de la oscuridad, Pancho sintió un leve temblor creciente en su rostro. Tal vez imaginaba la súbita paradoja de ese cuarto cerrado y oscuro en medio de una ciudad abierta e iluminada, poblada por la vida densa y apacible del crepúsculo. Pancho se encogió sobre la cama. Pero si salía a la calle, descubriría a la vez otra paradoja, exactamente el reverso de la primera: la ciudad iluminada y abierta era una leve luz frágil, fugaz, rodeada por la noche del mundo, por la incesante tiniebla. Podía pensarse (quizás Pancho lo pensaba; ahora se encogió de hombros, se comprimió por la cabeza y por los pies, como tratando de reducirse al núcleo de sí mismo) que la igualación de esos opuestos era la nada, que el resultado de esa operación era cero. Pancho se cubrió la cabeza como si temiera recibir un golpe, un golpe proveniente de la nada. La mano de Dios era un aspa loca: no pegaba para castigar, sino de un modo inevitable, indiferente y brutal: bastaba aproximarse a su órbita más de lo debido para recibir el golpe. En aquella oscuridad el cuerpo encogido de Pancho temblaba sin cesar de un modo creciente. Después se llevó

las manos a la pelvis y pareció proteger o contener sus órganos genitales. Era exactamente una grieta, en aquello que los antiguos llamaban alma; y por la grieta comenzaba a ascender una lenta oscuridad que anegaba el alma entera. También por la grieta, ese tajo negro, todo el contenido del alma se vaciaba como el excremento por una cloaca. Así, hasta que la oscuridad era completa y uno se extraviaba. “Ay, ay”, dijo Pancho, en aquella oscuridad completa. Asimismo cerró los ojos, la boca, los poros, tal vez los esfínteres. Así quedaba aislado, de modo tal que su propia oscuridad, cerrada, en la noche del cuarto cerrado, no recibía ya la vida apacible de la ciudad envuelta en el crepúsculo. Si resultaba insoportable (y Pancho movía ahora la cabeza apretándola más y más contra la almohada, hasta hacer un hueco húmedo sobre ella) y uno sentía que era necesario huir de la oscuridad, se encontraba fuera del mundo, en el vacío. No se hallaba punto de apoyo para hacer palanca, tomar impulso, y regresar. Era un pozo en el océano (Pancho suspiraba y jadeaba ahora), un pozo en el océano debajo del nivel de la tierra. “Ah, ay” murmuró Pancho, y comenzó a lloriquear. « Aiaita, aiaita », dijo. Se sentó en la cama, lloriqueando (*La vuelta completa*, p. 171-173)

Dans ce bref passage, qui présente toutes les caractéristiques du monologue rapporté, le narrateur nous fait part des préoccupations de Pancho concernant l’existence de dieu et l’absurde (« La mano de Dios era un aspa loca... »), mais aussi une description métaphorique de son « âme », comparée à une « fente » ou « fissure » noire. Cet emploi du mot « âme », précédé de l’expression « aquello que los antiguos llamaban », n’est d’ailleurs pas sans intérêt, car ce sera aussi le terme utilisé par le narrateur de *Glosa* pour se référer à l’ensemble de la vie intérieure des personnages.

Une autre séquence introspective aura lieu un peu plus tard (p. 194-198), alors que Pancho quitte Tomatis, avec qui il vient de dîner et de discuter longuement, et qu’il rentre à pied chez lui. Encore une fois, le récit d’événements devient indissociable du récit de pensées. Il s’agit d’un véritable monologue intérieur, qu’il serait trop long de citer en entier, mais dans lequel on peut tout de même identifier, outre les raisonnements d’ordre métaphysique qui étaient déjà présents dans le passage précédent, quelques réflexions concernant l’identité de la ville au fil du temps :

Las calles desiertas recibían su cuerpo fatigado y quedaban atrás, inmutables, como siempre, las mismas fachadas viejas y oscuras, la misma piedra irrefutable, el mismo asfalto sobre el que la piedra producía un brillo atenuado, unos sucios reflejos. Era la misma ciudad de diez años atrás, él lo sabía: los pequeños, graduales cambios en las fachadas, en las hileras de casas en las veredas ahora desiertas, no hacían más que probar de un modo sutil su identidad y su permanencia; la misma de diez, de quince, hasta de veintinueve años atrás; y a partir de esta fecha, el instante de su nacimiento, azar o lo que fuere, contando para atrás, la ciudad también permanecía, objetiva e inmutable, un todo dado al que el azar se había incorporado sumisamente, para conformarlo, aún mínimamente, para tola la eternidad. Eso Pancho lo sabía. [...] La

totalidad era el espectáculo de Dios, pero Dios no existía. Dios no existía, así que Pancho dobló la esquina, siempre hacia el norte (*La vuelta completa*, p. 194-195).

Ces différences nous semblent mettre encore plus en évidence la subjectivité qui se cache derrière la division en deux sections du roman. *La vuelta completa* met ainsi côte à côte deux types de récit assez semblables, mais qui diffèrent par moments sur un point aussi important que celui du traitement de la vie intérieure de ses protagonistes. Cela rompt avec l'hégémonie d'une voix narrative unique et contribue à la fragmentation du réel, à la multiplicité de points de vue. Ainsi, on peut dire que dans un roman comme *La vuelta completa*, la remise en question des conventions réalistes concerne particulièrement la figure du narrateur et ses compétences. En effet, dans le système narratif mis en œuvre dans ce roman, le narrateur a en apparence beaucoup de ressemblances avec le narrateur traditionnel omniscient. Cependant, on constate assez rapidement que ce narrateur est dépourvu des atouts que le roman réaliste lui accorde. Le type de récit mis en place dans ce roman porte en effet l'empreinte d'une écriture « objectiviste », notamment dans le choix de présenter une intrigue sous le regard extérieur d'un narrateur qui s'abstient de rapporter, la plupart du temps, les pensées des personnages, ainsi que de commenter et même – effet illusoire, bien sûr, mais d'une efficacité tout de même remarquable – d'orienter l'histoire dans un sens ou dans un autre, étant donné que le programme narratif se limite à suivre les personnages dans leurs déplacements pendant la durée indiquée pour chaque section. Ce regard extérieur implique le refus des atouts traditionnels du narrateur omniscient, notamment en ce qui concerne la possibilité de rapporter la vie intérieure des personnages. Et si le lecteur est en mesure de reconstituer un profil « psychologique » ou moral de ceux-ci, c'est surtout par le biais de leurs actions et de leurs paroles, ces dernières étant, en revanche, rapportées avec un soin particulier. Il s'agit donc d'un récit de l'extériorité, où le narrateur semble réduit à une fonction encadrante, qui consiste à établir les données du réel – l'heure, les lieux, les nombreuses descriptions – et à assurer la continuité d'un récit caractérisé justement par une continuité sans failles. Le narrateur a fait donc sacrifice de sa présence en tant que législateur ou commentateur de l'histoire, et c'est paradoxalement en choisissant ce type de narration que sa présence semble soulignée. Le discours du narrateur s'installe dans cette zone de silence qui est la vie, ce qui nous semble avoir pour résultat une mise en relief de la solitude des deux personnages. Ces constructions narratives nous

confrontent au fait que tout récit opère un choix concernant le temps et les événements qu'il raconte, que toute intrigue est une construction. Ce sont des histoires présentées sous l'aspect de « tranches de vie », évitant toute fin conclusive et laissant au lecteur la liberté de « compléter » non seulement la fin mais aussi le début, ce qu'il y a avant et ce qu'il y a après.

Un roman à dialogues

Nous avons signalé le fait qu'une partie importante du tissu narratif de *La vuelta completa* était constituée par des dialogues. C'est sans doute l'élément qui rapproche le plus ce roman d'une écriture réaliste traditionnelle, comme le prouve le fait qu'il sera absorbé par le récit en troisième personne, en tant que discours indirect rapporté, dans les romans suivants, pour revenir dans des textes plus tardifs (*La grande*), qualifiés justement de retour aux conventions réalistes²⁹. On peut donc dire qu'il s'agit ici d'un signe de l'immaturation de l'écrivain, aussi visible dans le fait que les personnages parlent tous la même langue, et qu'il n'y a pas encore ce travail sur la représentation de l'oralité qui sera l'une des caractéristiques principales d'un roman comme *Glosa*.

Mais d'un autre point de vue, l'utilisation des dialogues en style direct est en accord avec le programme narratif décrit plus haut, selon lequel le narrateur a pour fonction exclusive de nous montrer les personnages en train d'agir. Les dialogues, en effet, sont ici une véritable forme d'action. Dans un récit où l'instance narratrice refuse d'exprimer des points de vue sur l'histoire racontée et sur le monde en général, ce sont les personnages eux-mêmes, à

²⁹ Miguel Dalmaroni, Margarita Merbilhaá, « “Un azar convertido en don”. Juan José Saer y el relato de la percepción », *Historia de la literatura argentina*, vol. 11, *La narración gana la partida*, p. 326 : « [L]a lengua literaria no adquiere entidad sobre la base del diálogo – procedimiento convencional para producir el efecto de oralidad – sino por el predominio de una representación indirecta del habla. En efecto, es posible pensar que materiales tan cristalizados y compartidos, provenientes del habla coloquial, se incorporan a su escritura sólo porque están trabajados en la perspectiva de la constitución gradual de un “estilo” distinguible, que pone en evidencia la diferencia entre el texto y los usos sociales de esa misma habla. Así, a semejanza de lo que sucede con la puesta en cuestión del episodio (de lo que Saer llama la “prisión del acontecer”), también el diálogo, ese otro procedimiento propio de la narración realista, resulta problematizado: el uso sostenido del discurso indirecto en los relatos de Saer viene a poner en evidencia la ilusión por la cual el discurso directo, el registro exacto de lo que hablaron los personajes, adquiere existencia propia y remite así a formas “reales” del intercambio discursivo, a lo que de verdad se dijo, transcripto con exactitud. *Glosa* [...] es el texto donde esta ilusión aparece atacada de modo más extremo y sostenido ». Voir aussi les réflexions de Nathalie Sarraute à propos de la pratique du dialogue dans le roman moderne, exposées dans « Conversation et sous-conversation », *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

travers les dialogues, qui sont chargés de véhiculer non seulement un nombre important des informations diégétiques, mais aussi le contenu idéologique du roman. De ce point de vue, bon nombre d'entre eux ont une fonction diégétique et sont ainsi complémentaires du récit en troisième personne. C'est le cas du dialogue entre Rey et Rosenberg au restaurant le « Cleveland » (p. 46-57), grâce auquel nous apprenons les débuts de la relation entre Rey et Clara, un an auparavant, pendant une absence de Marcos, ainsi que les soupçons de ce dernier. C'est aussi le cas des différentes versions que Pancho donne de son rapport à Beba³⁰.

D'autres dialogues encore n'ont pas de fonction proprement diégétique, mais plutôt idéologique : ils servent à caractériser les personnages d'après leurs opinions sur des sujets intellectuels divers. Dans la première section, nous avons vu que Rey et Rosenberg ont une longue discussion dans laquelle ils abordent des sujets tels que l'existence de dieu, le sens de l'histoire et de la vie, l'engagement politique, l'écriture. Il s'avère qu'ils ont des positions complètement différentes, que l'on pourrait résumer comme une vision nihiliste et désespérée de l'existence dans le cas de Rey, et comme une position humaniste dans le cas de Rosenberg, comme le montre son engagement politique³¹. Quelques heures plus tard, Rey aura une autre discussion du même type avec Leto, dans laquelle il sera encore question de l'existence de dieu (p. 89-98).

Dans la seconde partie, Tomatis expose à Pancho ses idées sur le genre de roman « qu'il ne faut pas écrire », devenant ainsi le porte-parole de l'auteur à propos de la littérature, étant donné qu'il établit un programme qui semble s'accorder avec les idées exprimées par Saer lui-même. Enfin, un autre dialogue est celui de Pancho et Barco lors de la promenade qui les mène jusqu'au pont suspendu. Or celui-ci dépasse largement cette modalité discursive

³⁰ « Hoy me pasó algo genial. [...] Me encamé con la prima de Dora, pero todo fue muy gracioso, porque ella asumió el papel de mujer violada. Yo estuve un poco agresivo, lo reconozco, pero no pensaba hacerlo (*La vuelta completa*, p. 175).

³¹ Dans ce dialogue, Rafael Arce (« Zona inexplorada: acerca de algunos textos tempranos de Juan José Saer », *art. cit.* p. 78) voit une influence du dialogue qu'entretiennent Roquentin et l'Autodidacte dans *La nausée* de Jean-Paul Sartre : « Esta exposición de ideas por parte de los personajes emerge en coincidencias un tanto sorprendentes entre *La vuelta...* y *La náusea*. En el comienzo de la primera, César Rey y Marcos Rosenberg discuten largamente sobre el sentido de la existencia desde posiciones inconciliables: por un lado, un pesimista, desencantado y escéptico y, por el otro, un comprometido, socialista y humanista. Esta discusión repite la que se entabla hacia el final de la novela de Sartre, no sólo por su contenido sino sobre todo por el antagonismo de sus interlocutores, que es exactamente el mismo: Roquentin, el pesimista, y el Autodidacto, el humanista. »

pour s'inscrire dans une autre, celle du récit dans le récit, que nous allons aborder dans la troisième partie de notre travail.

Tous ces dialogues font de *La vuelta completa* un roman à idées, ou roman philosophique, où il ne serait peut-être tout à fait erroné de voir une influence de ces grands romans où les personnages abordent de sujets du même ordre, tels ceux de Dostoïevski, dont le portrait figure comme un clin d'œil dans la description de la chambre de Pancho, ou encore de Thomas Mann. Que les personnages expriment des théories, qu'ils dressent même des systèmes philosophiques dans des longues conversations, cela permet au roman d'accueillir des courants de pensée différents sans les invalider par une voix « autoriale ». Le roman existentialiste a hérité de cette utilisation du dialogue, essentiellement réaliste. Il suffit de penser à des textes comme *la Nausée* ou *L'étranger*, dont Rafael Arce voit l'influence dans *La vuelta completa*. Bien entendu, le personnage romanesque ne saurait être réduit à une idée ou à une position idéologique, et ceux de *La vuelta completa* dépassent largement les limites de l'idéologique : nous avons vu comment Marcos, par exemple, après le dialogue mentionné, et une fois qu'il a bu une bouteille de vin blanc à lui tout seul au restaurant le « Cleveland », est rattrapé par ses émotions et essaie de frapper Rey. Quant à Tomatis, ses idées sur le roman qu'il ne faut pas écrire ne sont qu'un aspect d'un personnage beaucoup plus complexe et, après tout, attachant. Enfin, il est curieux d'observer que, dans les romans suivants, cet aspect sera effacé. Les personnages de la *zona* ne parleront plus entre eux de leur vision du monde, comme si cet aspect devait disparaître avec la maturité et les recherches formelles visant à dissoudre la représentation réaliste. Dans *Glosa*, par exemple, la conversation entre Leto et le Mathématicien, rapportée la plupart du temps en style indirecte, aura pour sujet une soirée à laquelle ni l'un ni l'autre n'ont pu assister.

Description et détail inutile

Avec les dialogues, un autre aspect important de l'écriture de *La vuelta completa* est celui de la place accordée à ce qu'il est convenu d'appeler le détail « inutile »³², et qui est une conséquence naturelle du programme narratif que nous avons décrit plus haut. À eux seuls, les événements racontés dans les deux sections ne fourniraient peut-être pas la matière d'un roman aussi long, du moins dans une écriture réaliste qui, comme on le sait, fait un usage « modéré » du détail inutile, destiné justement à assurer un « effet de réel » sans trop attirer l'attention sur lui. Si *La vuelta completa* s'étend sur plus de trois cent pages, c'est donc surtout à cause d'une étonnante abondance – il faudrait en réalité parler de surabondance – de détails qui ne semblent pas avoir de véritable rôle dans l'intrigue, et qui dépassent ainsi l'utilisation fonctionnelle qui leur est traditionnellement accordée. Inscrits dans des descriptions de lieux ou de personnages, en code réaliste il est vrai, ces détails portent sur les aspects les plus variés du réel considéré comme une série de contingences – un homme qui traverse une place, une femme qui prend l'ascenseur ou qui lit un magazine dans le hall d'un hôtel, pour ne donner que ces deux exemples –, de telle sorte que pour en extraire une histoire – une intrigue, une fable –, le lecteur doit faire abstraction de ces éléments et ne retenir que « l'essentiel ». Et pourtant, ces détails sont bien là, dans un nombre aussi important qui ne nous permet, au risque de perdre quelque chose d'important, de les ignorer ; ils attirent l'attention sur l'écriture, sur le langage.

De ce type d'écriture, le passage de la maison de Pancho, cité un peu plus haut, est un bon exemple. D'une part, nous avons vu que cette description a pour effet de souligner le contraste entre le cadre de vie petit bourgeois qui est celui de la famille de Pancho, et l'univers intérieur de celui-ci, symbolisé par sa chambre et ses lectures. Mais d'autre part, tant dans la description de la maison que dans celle de la chambre, nous trouvons un nombre important d'éléments qui ne semblent remplir aucune fonction, comme par exemple l'affiche, ou encore les précisions sur la porte de la maison. Ce genre de détails est pourtant présent dans toutes les descriptions de lieux, inscrites dans la continuité spatio-temporelle du récit ; elles se produisent donc au fur et à mesure des déplacements des

³² Voir Roland Barthes, « L'effet de réel », Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1980, p. 81-90. Dans ce célèbre article, Barthes aborde le détail en tant que partie d'une structure significative, et il qualifie de détail « inutile » ce qui justement semble irréductible à cette structure.

personnages. On pourrait également citer celle de la place Espagne, avec, au centre, sa fontaine et la statue d'une naïade ; celle du hall de l'hôtel « Palace », ou celle encore du restaurant le « Cleveland », saturées elles aussi d'éléments qui ne remplissent aucune fonction dans la trame du récit, pas même celle de rendre les « couleurs » de la ville, dans une démarche régionaliste.

Une autre séquence intéressante de ce point de vue est celle de la promenade que Pancho et Barco font jusqu'au pont suspendu (p. 207-211), dont nous n'allons citer qu'un morceau, afin de montrer le nombre important de phénomènes « insignifiants » qu'elle enregistre, et qui nous semblent avoir pour résultat de saisir la rue dans sa temporalité :

Llegaron al bulevar, cruzaron la calle, y comenzaron a caminar otra vez hacia el este, hacia el río. El bulevar constaba de un paseo central en medio de dos calles asfaltadas, lisas y azules; casas de uno o dos pisos, chalets y comercios, bordeaban las veredas. El paseo central aparecía sombreado por altos árboles, de fronda vagamente amarilla algunos, palos borrachos, eucaliptos, jacarandáes, tipas y casuarinas, todos erguidos hacia el cielo azul, su fronda atravesada a veces por los primeros rayos solares. La ciudad iba llenándose de movimiento a medida que la hora avanzaba. Por el bulevar rodaban ya ómnibus repletos de gente, carros de verduleros y lecheros, con mansos caballitos de galope rítmico y resonante, automóviles de profesionales y comerciantes camino de sus negocios. Ante cada puerta, en el cordón de la vereda, los tarros aguardaban el paso de los basureros municipales, que corrían detrás de Pancho y de Barco, cruzándose de una a otra vereda, atravesando el paseo central, por detrás y por delante del lento camión municipal de trompa mocha cargado de basura, gritando y bromeando entre ellos, muchachos de barrio con gruesas camisas de tartán, una gorra ladeada en la cabeza, alpargatas rotas, y unos sucios pantalones de trabajo. Durante media cuadra, Pancho y Barco caminaron con paso lento, tranquilo, hablando uno y escuchando el otro, los únicos transeúntes en toda la cuadra, rodeados por el ajetreo de los basureros, a los que no parecieron ni siquiera ver, de igual manera que los basureros a ellos [...] (*La vuelta completa*, p. 207-208).

Compte tenu de l'élan descriptif qu'elle suscite chez le narrateur, cette promenade pourrait être vue comme un antécédent de celle de Leto et le Mathématicien dans *Glosa*, ou encore celle de Nula et Gutiérrez dans *La grande*, à ceci près que les deux promeneurs sont ici considérés dans leur extériorité, alors que dans les deux autres cas, cet aspect ne sera que l'envers de l'univers intérieur des personnages.

De même, en ce qui concerne les « portraits » des personnages – celui de Rey, comme nous l'avons vu, est motivé par son reflet dans une vitrine, tandis que celui de Pancho vient « naturellement » après que celui-ci a pris une douche et s'habille –, il est intéressant d'observer que leurs vêtements, précisés la plupart du temps eux aussi, ne renvoient pas à

une dimension sociale, ce qui sera le cas dans *Glosa*, dont le narrateur fait une description contrastée et répétitive, qui a pour fonction de caractériser Leto et le Mathématicien selon leur appartenance à des classes sociales différentes, tout en suggérant une sorte de correspondance entre l'intérieur et l'extérieur de chacun d'entre eux.

L'écriture de *La vuelta completa* est ainsi pleine de ces « notations insignifiantes », de ces détails qui, toujours selon le texte de Barthes, constituent une sorte de « scandale » ou de « luxe » de la narration dans la mesure où ils échappent au « sens global »³³. Loin d'être des abus ou des excès, ces détails nous semblent constituer une poétique, une position vis-à-vis du réel³⁴, une esthétique du détail inutile qui définit l'écriture de *La vuelta completa*, pas encore assez éloignée du réalisme mais où l'on peut voir un antécédent de celle des narrations ultérieures, qui semble préoccupée par l'essence du devenir, ce que Saer appellera dans d'autres endroits « el río del acontecer » ou encore « lo contingente ».

Ce projet, nous le savons, est irréalisable, utopique, étant donné que tout récit est par définition une sélection. Et si le détail inutile est un élément propre à tout récit, il est curieux de noter que c'est par l'inflation de cet élément que l'écriture de Saer se détache d'une logique et d'une esthétique réalistes. C'est aussi par le registre minutieux de ces détails, de ces objets, que le récit s'ouvre à cette dimension matérielle que le récit réaliste semblait refuser, en se concentrant sur une prétendue « profondeur » de l'histoire. Cette attitude, comme on le sait, va être celle, exacerbée, d'un roman comme *Nadie nada nunca*,

³³ Roland Barthes, « L'effet de réel », *art. cit.*, p. 81-82 : « Il semble pourtant que, si l'analyse se veut exhaustive (et de quelle valeur pourrait bien être une méthode qui ne rendrait pas compte de l'intégralité de son objet, c'est-à-dire, en l'occurrence, de toute la surface du tissu narratif ?), en cherchant à atteindre, pour leur assigner une place dans la structure, le détail absolu, l'unité insécable, la transition fugitive, elle doivent fatalement rencontrer des notations qu'aucune fonction (même la plus indirecte qui soit) ne permet de justifier : ces notations sont scandaleuses (du point de vue de la structure), ou, ce qui est encore plus inquiétant, elle semblent accordées à une sorte de *luxe* de la narration, prodigue au point de dispenser des détails « inutiles » et d'élever ainsi par endroits le coût de l'information narrative. »

³⁴ Voir Juan José Saer, « La novela y la crítica sociológica », *El concepto de ficción*, p. 232-245. Ici, Saer s'exprime sur la valeur du détail dans le récit en prenant un exemple de Pavese, l'un des auteurs qui l'ont le plus influencé à cette période. Dans un article consacré à *La pesquisa* (« *La pesquisa* de Saer o la deconstrucción de los hechos », Sergio Pastormelo, Néstor Ponce, Dardo Scavino, *Literatura policial en la Argentina. Waleis, Borges, Saer*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Serie Estudios e Investigaciones, n° 32, 1997, p. 51), Dardo Scavino fait aussi remarquer la valeur des objets en tant que tels dans l'écriture de Saer : « En la novelística de Saer las cosas tienden a perder su realidad de signos, de indicios, su funcionalidad en una lógica coherente del relato. Como decía Robbe-Grillet [...], la silla vacía ya no remite a una ausencia o una espera, comienza a verse, simplemente; los barrotes de la ventana ya no significan la imposibilidad de salir o entrar, se tornan una forma que puede ser descripta por sí misma independientemente de su función narrativa, del rol que les toque jugar en el desarrollo de la historia. »

dans lequel, plus que dans n'importe quel autre roman de Saer, les personnages sont livrés à l'extériorité, dans laquelle même le récit à la première personne entrepris par le Gato est tourné vers le dehors. Dans *La vuelta completa*, aussi, les personnages évoluent dans un monde peuplé d'objets, de phénomènes passagers, qui semblent indifférents à leurs drames intimes. Qui plus est, ces drames, sauf dans les quelques passages concernant Pancho que nous avons cités plus haut, ne sont jamais énoncés par le narrateur. Celui-ci apparaît dès lors comme un narrateur absent, si l'on considère que la fonction d'un narrateur traditionnel est d'accompagner ses personnages dans leur *pathos*, au lieu de se borner à rapporter de l'extérieur les conditions dans lesquelles celui-ci se manifeste. D'une part, nous avons donc un regard objectif et distancié des personnages, mais d'autre part, on peut dire que c'est justement ce traitement distancié qui révèle une position subjective face au fait de raconter de façon traditionnelle³⁵.

En somme, si l'on considère que l'écriture romanesque traditionnelle essaie d'intégrer le détail dans une structure, et que ce qui dépasse cette structure est justement ce qui garantit le réalisme de l'œuvre, dans le cas d'un roman comme *La vuelta completa*, nous sommes devant un fait paradoxal qui consiste en ceci que le récit passe sous silence des informations de première importance dans une logique réaliste – le suicide de Rey, le viol de Beba par Pancho –, tout en se saturant de ces détails que l'on appelle inutiles dans la mesure où ils ne jouent pas de véritable rôle dans l'intrigue. C'est là un des mécanismes qui nous semblent éloigner ce roman d'une logique et d'une esthétique purement réalistes, en mettant en crise cette « recherche obsessionnelle du sens » à laquelle fait référence Léo Bersani³⁶ dans son étude consacrée au roman réaliste. Le détail inutile ne renvoie qu'à lui-

³⁵ Dans son essai intitulé, « Nature, humanisme, tragédie », *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, p. 81, Alain Robbe-Grillet justifie l'intérêt qu'il porte à l'aspect extérieur des choses comme un refus, justement, d'introduire le tragique à tout prix dans le récit. Il est à ce propos intéressant d'observer qu'il prend les exemples de *la Nausée* et *l'Étranger*, où l'on peut voir un rapport inédit des personnages aux choses qui les entourent : « Enregistrer la distance entre l'objet et le moi, et les distances propres de l'objet (ses distances extérieures, c'est-à-dire ses mesures), et les distances des objets entre eux, et insister encore sur le fait que ce sont seulement des distances (et non pas des déchirements), cela revient à établir que les choses sont là et qu'elles ne sont rien d'autre que des choses, chacune limitée à soi. Le problème n'est plus de choisir entre un accord heureux et une solidarité malheureuse. Il y a désormais refus de toute complicité ».

³⁶ Léo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1980, p. 60 : « En un sens, donc, le romancier réaliste tente désespérément de maintenir la cohésion de ce dont il perçoit très bien la désagrégation. [...] Et même quand les romanciers commencent à faire preuve d'un certain scepticisme quant à leur propre aptitude à trouver une forme salvatrice pour les vies incohérentes et fragmentées qu'ils représentent, ils défendent jusqu'au bout la structure rédemptrice au lieu d'abandonner tout

même et par là, à l'écriture, de telle sorte que l'on pourrait affirmer qu'il a une fonction d'autoréférentialité. C'est aussi le triomphe de l'extériorité en tant que terrain privilégié de la narration : le monde physique, des lieux, des objets, la ville. Les personnages de *La vuelta completa* se présentent au lecteur plongés dans ce monde physique. C'est sans doute cette « fin de l'intériorité » à laquelle fait allusion Barco lors de sa discussion avec Rey à la fin du roman.

simplement toute leur entreprise structurante. » Voir aussi les réflexions de Michel Butor dans « Poésie et roman », *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964.

Chapitre 2. L'épaisseur d'un personnage

Le narrateur de *Glosa*, l'épaisseur d'un personnage

Pero entendámonos bien: como se supone que estamos de acuerdo en que todo esto – lo venimos diciendo desde el principio – es más o menos, que lo que parece claro y preciso pertenece al orden de la conjetura, casi de la invención, que la mayor parte del tiempo la evidencia se enciende y se apaga rápido más allá, o más acá, si se prefiere, de lo que llaman palabras, como se supone que desde el principio estamos de acuerdo en todo, digámoslo por última vez, aunque siga siendo la misma, para que quede claro: todo esto es más o menos y si se quiere – y después de todo, ¡qué más da! *Glosa*, p. 201).

Nous venons de voir comment *La vuelta completa* présente un monde fictionnel abordée de l'extérieur par un narrateur qui refuse de tout dire sur ses personnages. C'est donc un pacte de lecture basé sur un silence qu'il revient au lecteur de combler. Il se limite à dire le monde sans le commenter, et c'est cette absence de marques de complicité avec le lecteur qui est à la base de l'effacement de l'instance narratrice qui caractérise ce roman. *Glosa* présente au contraire un projet narratif basé dans une large mesure sur la mise en avant de l'instance narratrice, comme semble l'indiquer le titre, qui veut dire commentaire, digression, ainsi que sur une dimension hautement spéculative à propos d'un réel fragmentaire, présenté sous le signe de la fiction et de la subjectivité. La voix narrative de *Glosa* est en effet dotée d'une pluralité de fonctions – commentative, ironisante, etc. – qui la rendent particulièrement complexe. Elle est caractérisé par une série de paradoxes qui ont pour effet de réactualiser les problèmes liés à la narration traditionnelle en troisième personne. Il présente en effet, portées à l'excès, les caractéristiques de ce type de narrateur :

omniscient, commentateur prolix de l'histoire et de l'univers où celle-ci se déroule, il semble posséder tous les fils de l'intrigue et se présente ainsi comme ce vieux démiurge. Il acquiert l'épaisseur d'un personnage. Dans ce sens, il est l'exact revers de celui de *La vuelta completa*, dépourvu de ces atouts traditionnels, dans une négativité qui s'exprime dans la voix chargée de raconter.

À l'opposé de celui de *La vuelta completa*, *Glosa* met donc en œuvre un projet narratif partageant de nombreux points avec ce que Daniel Sangsue appelle l'« anti-roman » ou « roman parodique », ces récits « qui se caractérisent par leur discontinuité, une composition problématique, des digressions, une hypertrophie du discours narratorial et une atrophie de l'histoire racontée, une mise en question des personnages, ainsi que par d'autres dispositifs qui visent globalement à une contestation du romanesque »¹.

Si l'étude de Sangsue est consacrée à des textes et des auteurs de la première moitié du XIX^e siècle français, il n'est peut-être pas erroné d'établir un lien avec un roman comme *Glosa*, dont on a signalé un rapport intertextuel avec *Jacques le fataliste et son maître*², cet autre roman qui s'inscrit pleinement dans la tradition inaugurée par Sterne et son *Tristram Shandy*, point de départ des « récits excentriques » et « anti-romans » dont Sangsue s'occupe³. « Une contestation du romanesque » est bien sûr ce que l'œuvre de Saer dans sa totalité propose, mais cela n'est opéré par les moyens décrits par Sangsue que dans un roman comme *Glosa*, où l'instance narratrice a en effet une présence « hypertrophique ». Au demeurant, d'autres traits définitoires de l'anti-roman, le caractère essentiellement parodique et l'humour, sont également présents dans *Glosa* caractérisé en effet par une instance narratrice atypique, remettant en question ironiquement non seulement les

¹ Daniel Sangsue, *Le récit excentrique. Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987, p. 9.

² Pénélope Laurent, *Unité, cohérence et fragmentation*, op. cit., p. 76 : « Cet incipit rappelle celui de « Tema del traidor y del héroe » de Borges comme l'a remarqué la critique, mais aussi celui de *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot, roman qui pose sans cesse la question de l'illusion romanesque et qui met en scène deux personnages déambulant en discutant de philosophie, l'intertexte du *Banquet* se trouvant ainsi découpé par deux fois. Cet incipit invite le lecteur à participer activement (comme cela se confirme par la suite) et à ne pas être dupe de la nature artificielle de la fiction. »

³ Le travail de Daniel Sangsue nous semble rejoindre les réflexions de Pénélope Laurent à propos de l'ironie romantique, car la plupart des récits dont s'occupe s'inscrivent justement dans la tradition romantique. Voir Pénélope Laurent, *Unité, cohérence et fragmentation dans l'œuvre de Juan José Saer*, op. cit. p. 384 : « Saer utilise l'« ironie romantique », dans la lignée de Cervantès, Sterne, Diderot, Macedonio Fernández, Borges, procédé qui fait référence aux Romantiques allemands, lecteurs du Quichotte. Elle correspond également à ce qu'Adorno appelle la « distance esthétique ». Cette ironie romantique est une façon d'introduire un discours sur la fiction dans la fiction, et renoue avec l'exigence fragmentaire des Romantiques d'Iéna. Saer, en utilisant cette ironie de façon constante, fait émerger une subjectivité qui affirme l'unité de la fiction, et fait ainsi appel à la complicité du lecteur. »

personnages mais tous les aspects du récit. Cependant, comme nous allons le voir, la digression dépasse ici le commentaire excentrique et atteint une dimension spéculative. Bien sûr, nous ne prétendons pas inscrire le roman de Saer dans une catégorie qui n'est pas la sienne. Il s'agit tout simplement de relever une série de coïncidences, qui nous semblent remarquables, et qui inscrivent le projet narratif de Saer dans une tradition littéraire de l'anti-roman⁴.

De cette instance narratrice, le célèbre incipit du roman, qui n'est pas sans rappeler celui de *Jacques le fataliste et son maître*, contient quelques traits importants :

Es, si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del sesenta y uno, octubre tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós o el veintitrés tal vez, el veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno pongamos –qué más da (*Glosa*, p. 13).

Tout d'abord, l'hésitation au moment d'établir la date de la fiction confère à celui qui se propose ainsi de raconter le statut de démiurge, ce qui va évidemment à l'encontre de l'illusion romanesque qui prétend donner au narrateur le rôle d'« honnête chroniqueur » du récit réaliste. Or la démiurgie est accompagnée d'une attitude d'indifférence à l'égard de l'histoire, exprimée par le « qué más da ». Cette indifférence s'exprimera tout au long du récit par des formules comme « qué importa » ou « no importa » ; elle traduit une position mélancolique qui est aussi celle d'un personnage comme Tomatis, avec lequel le narrateur principal partage donc quelques traits. Mais d'autre part, plus qu'une véritable indifférence, cet incipit, exemple typique de parabase d'après Sangsue⁵, semble être là pour signaler avant tout une appartenance au type de roman défini comme anti-roman, car à bien y

⁴ Pour Daniel Sangsue, *Le récit excentrique*, op. cit. p. 72, cette tradition est en réalité celle du roman occidental depuis *Don Quichotte*, qui se présente donc comme une pratique parodique et, par conséquent, de nature essentiellement intertextuelle : « Insistons donc sur ce point : les récits excentriques du dix-neuvième siècle [...], pas plus que le « Nouveau » Roman ni les récits parodiques du dix-huitième siècle (Sterne, Fielding, Diderot) ne constituent une rupture par rapport à une forme de récit « traditionnel » qui les aurait précédés. *S'il existe une tradition, c'est bien plutôt celle de l'anti-roman*. Au dix-septième siècle, en effet, de nombreuses « histoires comiques » paraissent, qui, au nom du réalisme, récusent le romanesque. Que ce déni passe par une mise à plat des mécanismes du roman ou leur bouleversement, que l'anti-roman se fasse parodie du roman, il s'agit avant tout de ne pas perdre de vue son statut de secondarité, ses relations intertextuelle et métatextuelle avec le genre / les romans qu'il met en cause. »

⁵ Exemple typique de parabase, il s'agirait, d'après Sangsue, d'un élément typique de l'anti-roman : « Cette marque de maîtrise, le récit parodique l'accroche dans le sens d'une démonstration de démiurgie de la part du narrateur. Qu'il se vante de son pouvoir discrétionnaire sur les personnages et sur l'action [...] ou qu'au contraire il en manifeste les limites (feignant la non-omniscience [...]), le narrateur *s'exhibe* comme tel (Daniel Sangsue, *ibid.*, p. 84). »

réfléchir, la date n'est pas si arbitraire ou indifférente qu'il le déclare, elle est au contraire respectueuse de la cohérence interne l'œuvre, comme l'a signalé Julio Premat⁶. Cela est d'autant plus évident si l'on pense à cette autre coordonnée qu'est l'espace de la fiction, qui est, lui aussi, loin d'être arbitraire dans la mesure où il respecte l'unité de lieu qui caractérise l'œuvre. Il s'agit donc de faire preuve de démiurgie, d'indifférence ironique à l'égard de l'histoire, de prise de conscience de l'illusion romanesque, tout en définissant le narrateur comme un sujet mélancolique. À partir de là, les interventions du narrateur seront nombreuses, nous rappelant sans cesse à l'ordre du discours, du récit, de la construction du roman dans tous ses aspects. Ici, c'était la date de l'histoire, mais un peu plus tard ce seront les personnages, l'espace de la ville en général et celui de la rue où l'action se déroule en particulier. Il y aura aussi des résumés, précédés de la phrase « estábamos en que... », ainsi que des digressions où le narrateur exprime une vision du monde et de la fiction teintée d'un certain pessimisme, à commencer par ce premier « qué más da » qui finit le premier paragraphe. Tout cela a pour résultat de rompre la continuité du récit, de faire ressortir la figure du narrateur, bref de briser l'illusion romanesque.

Le narrateur de *Glosa* étale donc une subjectivité allant à l'encontre de l'idéal d'objectivité lié au récit à la troisième personne, où le lecteur a l'impression que l'histoire se raconte d'elle-même. Cette subjectivité est renforcée par l'utilisation de la première personne du pluriel comme forme de l'énonciation (« pongamos »), en évitant le « je » qui caractérise les interventions du narrateur dans les récits à la troisième personne. Ici, elle semble non seulement désigner le sujet de l'énonciation, mais de plus elle invite le lecteur à participer à la construction de l'univers romanesque, à faire de lui son complice. Une autre façon de se s'auto-désigner est la formule « un servidor », non moins ironique, derrière laquelle se cache une première personne, mais qui donne une sorte de caractère impersonnel. Si le récit à la première personne nous fait en principe pénétrer dans l'intimité d'un personnage, tandis que celui à la troisième nous donne l'impression d'objectivité, le choix de la

⁶ Premat, pour sa part, signale également la cohérence de la date avec le reste de l'œuvre, qui semble contredire la gratuité de son choix : « El *incipit* de la novela pone en escena lo arbitrario de toda elección en el momento de la escritura, ya que se expone con aparente desparpajo la busca del momento temporal en que debe comenzar la cronología. [...]. Con todo, hay que notar que, teniendo en cuenta algunos imperativos previos (por un lado, la acción se sitúa inmediatamente después de la de *La vuelta completa*, situada en marzo de 1961; por el otro, tanto la temporada como la edad de los personajes deben sugerir cierta alegre despreocupación – y entonces corresponder a la primavera y a la juventud–), el margen de libertad de elección es mínimo y la acción difícilmente podía situarse durante otro año u otro mes (Juan José Saer, *Glosa – El entendado*, *op.cit.*, p. 181, 2010). »

première personne du pluriel nous semble souligner le commerce entre le narrateur et son destinataire, il désigne une affaire commune, celle du texte et du récit. Un recours rhétorique qui sert à éviter le *je* et à faire preuve de civilité. Il souligne la subjectivité et la démiurgie, mais de plus il implique le lecteur dans la construction de l'univers romanesque. Cela est évident dans l'incipit déjà cité, où le lecteur est invité à « mettre » une date à la fiction (« pongamos »), mais aussi dans les résumés qui jalonnent le récit⁷.

Dans les deux cas, il s'agit d'une instance narratrice dont le statut est problématique : d'une part, elle a ceci en commun avec le narrateur impersonnel qu'elle ne participe pas à l'histoire racontée, mais d'autre part, les éléments que l'on vient de signaler lui confèrent l'épaisseur d'un personnage. C'est la raison pour laquelle il a pu être considéré par Pénélope Laurent⁸ comme un narrateur hybride, à cheval entre la première et la troisième personne.

En ce qui concerne l'« atrophie de l'histoire racontée », si elle fait partie intégrante de la poétique de Saer dès le début de son œuvre, on peut dire qu'elle atteint dans *Glosa* son expression la plus aboutie : l'action principale se résume à la promenade que deux personnages, Ángel Leto et le Mathématicien font, un matin d'octobre 1961, le long de la rue San Martín. Plus précisément, cette promenade dure quarante-cinq minutes et comprend vingt-et-un pâtés de maisons. Ce dernier aspect, spatial, fournit également le motif structurant du roman, divisé en trois parties, correspondant chacune à sept pâtés de maisons parcourus (« La primeras siete cuadras », « Las siete cuadras siguientes », et « Las últimas siete cuadras »). Pendant cette promenade, les deux personnages, rejoints un court moment par Tomatis, en proie à un début de dépression, auront pour sujet de conversation presque exclusif un événement auquel ni l'un ni l'autre n'a pu assister, le premier, Leto, parce qu'il n'arrive pas à savoir s'il a été invité, le second, le Mathématicien, parce qu'il était en voyage en Europe avec sa promotion d'étudiants d'Ingénierie. Cependant, le

⁷ Ainsi, par exemple, au début de la deuxième partie : « *Estábamos* en que Leto y el Matemático, una mañana, la del veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno *habíamos dicho*, un poco después de las diez, se habían encontrado en la calle principal, habían empezado a caminar juntos en dirección al sur y el Matemático, a quien a s vez se lo había contado Botón en el puente superior de la balsa a Paraná, el sábado anterior, se había puesto a contarle a Leto la fiesta de cumpleaños de Jorge Washington Noriega, a finales de agosto, en la quinta de Basso en Colastiné [...] ».

⁸ Pénélope Laurent, *Unité, cohérence et fragmentation*, *op. cit.* p. 388 : « Plutôt que de le désigner comme étant un narrateur personnel ou non personnel, je préfère le décrire comme un narrateur « hybride » parce qu'il assume les deux qualités de narrateur personnel et non personnel en même temps, se montrant en se cachant, se cachant en se montrant. »

Mathématicien, surnommé ainsi par Tomatis en raison de son goût prononcé pour les sciences exactes, les démonstrations et les raisonnements logiques, va essayer de reconstituer la soirée à partir du récit qu'un des assistants, Botón, lui en fait quelques jours auparavant. Il y a donc un effet de superposition entre les deux lignes narratives, celle de la promenade et celle de la soirée, qui courent parallèles, bien que fragmentées, incessamment interrompues par les interventions narratoriales, à l'image de la rue que les personnages parcourent. Mais de plus, l'intrigue du roman est étendue par l'introduction d'une série d'informations, dans la seconde partie (p. 124-144), concernant l'avenir des trois personnages principaux, et qui constituent un tableau plutôt sombre. C'est ainsi que, malgré la simplicité apparente de l'action principale et de cette autre action secondaire qui court parallèle à la première, celle de la soirée à Colastiné, *Glosa* constitue une pièce centrale dans l'histoire du groupe d'amis. Cette séquence introduit l'histoire argentine, avec son fléau de départs en exil, ses divisions politiques, dans la fiction.

La rue, « horizon matériel »

Le fil conducteur du récit, c'est donc la promenade elle-même, un sujet en apparence peu romanesque, mais dont le récit va élever la moindre péripétie au rang de véritable événement narratif : ainsi la traversée d'une rue, le spectacle d'un enfant à vélo qui passe, ou encore les commerces qui deviennent de plus en plus nombreux à mesure que l'on se rapproche du centre-ville. Il y a aussi les rencontres qui ont lieu pendant les quarante-cinq minutes de marche, dont la première est celle du Mathématicien, car il ne faut pas oublier que cette promenade est avant tout celle de Leto, personnage que nous retrouvons tout seul au début du roman, descendant du bus quelques rues avant qu'il ne le fait d'habitude, et que nous laisseront aussi seul à la fin du roman, une fois qu'il aura dit au revoir au Mathématicien. Ensemble, cependant, les deux promeneurs vont rencontrer Tomatis, puis un cousin éloigné du Mathématicien, Méndez Mántaras, appartenant à ce qu'il appelle la « burguesía sanguinaria », décrit avec beaucoup d'ironie⁹.

⁹ « A la misma edad en que otros se sentían, como consta, en una selva oscura, él posee autosatisfacción de sobra y su traje cruzado y liviano, marrón claro, hecho a medida, el nudo de la corbata bien ajustado al cuello

Le thème de la promenade a bien sûr ses antécédents dans l'œuvre, car elle n'est pas sans rappeler celle que faisaient Barco et Pancho dans *La vuelta completa* (p. 206-211) pour aller de la maison de ce dernier jusqu'au pont suspendu, un matin de samedi. Dans celle-ci, on constate la même euphorie descriptive chez le narrateur. Une autre promenade réunissant deux personnages qui se connaissent à peine sera celle de « Ruidos de agua », le premier chapitre de *La grande*, qui raconte la promenade de Gutiérrez et Nula pour aller chercher Sergio Escalante. Or à la différence de ces deux exemples, les personnages promeneurs de *Glosa* ont une densité psychologique de signe plutôt négatif, une vie intérieure qui les empêche, la plupart du temps, de profiter des conditions extérieures particulièrement agréables, de ce matin ensoleillé du mois d'octobre.

Une autre différence avec les promenades citées de *La vuelta completa* et *La grande*, c'est le fait que, tandis que dans ces deux romans, il ne s'agit que d'un épisode parmi d'autres, dans *Glosa* elle constitue l'action principale. Son récit, plein de péripéties, tant extérieures qu'intérieures, fait penser au paradoxe de Zénon selon lequel, entre deux points dans l'espace il y a un nombre infini d'autres points. Saer commente par ailleurs ce paradoxe dans un des essais de *La narración-objeto*, en disant qu'il peut nous aider à penser un aspect de l'histoire dans *Don Quichotte*, qu'il appelle « la difficulté d'avancer »¹⁰. Entre deux points dans l'espace, le récit peut faire entrer mille détails, comme le montre le narrateur de *Glosa*, un peu à l'image de l'enfant à vélo que Leto regarde passer dans les premières pages du récit, et dont le mouvement est décomposé par la narration (p. 21-22). D'un autre point de vue, le thème de la promenade véhicule ici une conception du temps liée à

de la camisa a pintitas rosa imperceptibles, el pelo bastante largo pero engominado en los costados, el bronceado del mismo color del traje o sea un poco más claro que el del Matemático lo cual despierta, como se dice, su admiración, atestiguan esa autosatisfacción –incluso más, la proclaman (*Glosa*, p. 201). »

¹⁰ « La difficulté d'avancer », selon les termes de Saer, qu'il considère comme l'un des traits novateurs de *Don Quichotte*, est à l'œuvre dans ce roman : « Es bastante conocido el hecho de que el tema de la dificultad de avanzar aparece formulado por primera vez por Zenón de Elea, en las llamadas paradojas de la flecha y de Aquiles y la tortuga, que están basadas en la hipótesis de la divisibilidad infinita del tiempo y del espacio. Como a tantas otras paradojas, muchos filósofos a lo largo de la historia han intentado refutarlas de una manera o de otra: algunos las describen como paradojas lógicas, otros meramente semánticas, otros han hablado de que hay lo que se llama petición de principio en su formulación. [...] Hermosamente, Borges ha descrito la paradoja de Aquiles y la tortuga como “un pedacito de tiniebla griega”, suministrando un ejemplo más de un hecho evidente, o sea que si las paradojas han alertado desde siempre el escepticismo de los filósofos, han sabido ejercer en cambio una fascinación constante sobre la literatura (Juan José Saer, « Líneas del Quijote », *El concepto de ficción*, p. 41-42) ». Cet aspect des fictions de Saer est commenté par Beatriz Sarlo, « La condición mortal », *art. cit.*, p. 896 : « Construidas [las novelas de Saer], como lo hubiera deseado Borges, sobre la paradoja de Zenón, muestran lo que puede hacerse fragmentando y expandiendo el tiempo: en *Glosa*, una hora es el tiempo que pasan juntos Leto y el Matemático, caminando a lo largo de veintidós cuadras de la calle San Martín, en la ciudad de Santa Fe. »

l'espace, comme le suggère la double mesure qu'en fait le narrateur. Cette conception, en apparence linéaire, semble aussi une métaphore de l'existence des deux promeneurs, le long de laquelle le récit va et vient. Cette idée est renforcée par les répétitions-résumés que le narrateur opère, mais aussi et surtout, par la vision télescopique qu'il a de leur destin, comme nous allons le voir.

Un autre aspect de la promenade est évidemment la représentation du mouvement, laquelle diffère des modèles cités, car le mouvement est ici décomposé, fragmenté à l'image du temps. Le mouvement est aussi une métaphore du temps considéré dans la réversibilité à laquelle il peut être soumis par le récit, comme le montrent les exemples de l'enfant à vélo, de la traversée de plusieurs rues ou de la marche en arrière de Leto et le Mathématicien, à la fin de la deuxième partie. Cela crée une tension : le mouvement ainsi que le temps sont susceptibles d'être manipulés par le récit, le narrateur peut faire des allées et venues sur l'axe de la temporalité comme on peut en faire sur une rue, mais il est tout de même un destin inexorable. C'est aussi en fonction du mouvement que la rue San Martín est décrite : si la promenade commence au nord et se termine dans le sud, elle passe par le centre, ce qui suscite le déploiement lexicale que l'on avait déjà vu dans la promenade de *La vuelta completa* à propos de l'aspect de la rue.

La promenade sera mesurée très exactement – quarante-cinq minutes et vingt-et-un pâtés de maisons –, dans un élan rationaliste qui caractérise l'instant narratrice, et qui a son opposé dans cet autre aspect qui est celui du pessimiste mélancolique affiché dans plusieurs digressions, lequel se résume par des expressions comme « qué más da » ou « no importa ». Le récit oscille donc entre « fiebre » et « geometría », selon les termes proposés par le sonnet de Tomatis figurant en exergue du roman¹¹. Si cela est un fait inévitable, on peut tout de même insister sur le fait que le narrateur de *Glosa* projette sa subjectivité dans la représentation de l'espace-temps du roman.

Le narrateur a une perspective extérieure et privilégiée sur les personnages, qu'il prendra le soin de décrire de façon répétitive, en insistant sur leurs différences : tandis que le Mathématicien est un jeune homme grand, blond, athlétique (il sera qualifié de « rugbyman leibniziano ») et bien habillé, Leto est brun, maigre, vouté et porte des vêtements d'une

¹¹ Cf. Raquel Linenberg-Fressard, « "Fiebre" y "geometría" en *Glosa* de Juan José Saer », *Les Cahiers du C.R.I.A.R.*, n° 11, 1991, p. 103-108.

qualité inférieure. Quant à Tomatis, il porte en lui les signes extérieurs de son état dépressif portés à la caricature : une barbe de trois jours, des vêtements sales et froissés, etc. De manière générale, on peut dire qu'il existe une correspondance quelque peu caricaturale entre l'intérieur et l'extérieur des trois protagonistes, même si, dans le cas du Mathématicien, cette correspondance n'est qu'apparente, comme le montre l'épisode où il a peur de tacher son pantalon blanc en traversant la rue¹².

L'intérieur des personnages, traité de l'âme

Parallèlement à l'extérieur, l'autre aspect abordé par le récit est donc l'intériorité des deux promeneurs et, dans une moindre mesure, de Tomatis, leur compagnon de route pendant quelques rues. Une telle introduction de la vie intérieure des personnages dans un récit à la troisième personne représente en réalité une pratique inédite dans l'œuvre, car comme nous l'avons vu, s'il arrivait à un des personnages d'avoir un conflit intérieur, celui-ci était exprimé soit dans les dialogues, soit depuis une perspective plus ou moins extérieure ou indirecte. Dans *El limonero real*, il est vrai, le narrateur s'introduit dans la conscience de Wenceslao. Dans *Glosa*, l'extériorité est toujours présente, faisant partie des compétences du narrateur démiurge, mais elle ne sera plus considérée sans son corrélat intérieur chez les personnages. Cette intériorité sera profonde, dense, échappant aux représentations claires dont rêve le Mathématicien, et comme l'exprime clairement le narrateur en ouverture de la troisième partie :

Que quede bien claro: el alma, como le dicen, es, pareciera, no cristalina sino pantanosa. Los motivos que la inducen, en esta cuadra, a dejarse llevar, como los llaman, al juego y a la exaltación, en la siguiente, con la misma arbitrariedad, y en forma no menos previsible, la sumen, para usar una vez más la expresión, en una intensa melancolía. En todo caso, pareciera, ¿no? (*Glosa*, p. 163)

¹² « La amenaza de una mancha en sus pantalones. » El alma, como le dicen, de la que decía hace un momento parecerle a un servidor que es, no cristalina, sino pantanosa, « el alma del Matemático », piensa Leto, sin representarse, desde luego, la palabra alma, y sin tampoco, como la mayor parte del tiempo, con nada parecido a palabras, « el alma del Matemático, que distingue con facilidad lo verdadero de lo falso, el bien del mal, y que posee la entereza suficiente como para poner las cosas en su lugar si Tomatis echa a correr la calumnia por las calles, se derrumba y deshace ante la posibilidad de una mancha en unos pantalones » (*Glosa*, p. 173).

On notera d'ailleurs l'emploi du mot « âme » (alma), quelque peu désuet, et en tout étonnant pour se référer à la vie intérieure des personnages, et qui fait écho au même terme utilisé dans *La vuelta completa* à propos de Pancho. Cette vie intérieure sera faite de souvenirs involontaires, d'appréhensions, de pensées obsessives, secrètes et informulées, mais aussi des tentatives fragmentaires de représentation de la soirée à Colastiné. Intérieur et extérieur ne seront plus dissociés ; l'un n'existerait pas sans l'autre. Plus précisément, et dans une manifestation d'un certain empirisme qui parcourt l'œuvre, la conscience des personnages, au sens large du terme, est présentée comme la condition nécessaire à l'existence de cet univers-là :

[L]o piensen con palabras o no, la calle recta que van dejando atrás, está hecha de ellos mismos, de sus vidas, es inconcebible sin ellos, sin sus vidas, y a medida que ellos se desplazan va formándose con ese desplazamiento, es el borde empírico del acaecer, ubicuo y móvil, que llevan consigo a donde quiera que vayan, la forma que asume el mundo cuando accede a la finitud, calle, mañana, color, materia y movimiento – todo eso, entendámonos bien para que quede claro, más o menos, y si se quiere, mientras sigue siendo la Misma, ¿no?, y en el Mismo, siempre, como decía, pero después de todo, y por encima de todo, ¡qué más da (*Glosa*, p. 160).

Or pour le reste, les deux consciences mises en scène semblent bien isolées, le langage et la conversation ne servant pas vraiment à les mettre en contact, car comme on l'a signalé la conversation porte sur un sujet qui ne les concerne qu'indirectement, celui de la soirée à laquelle ni l'un ni l'autre n'ont pu assister, et même s'il s'agit en réalité du seul sujet de conversation possible entre les deux jeunes hommes qui se connaissent à peine. Comme il arrive souvent, il existe un décalage entre ce que les personnages expriment et ce qui se passe à l'intérieur d'eux. La narration est un va-et-vient entre les deux pôles. Pour Leto, cet intérieur est troublé par les souvenirs relatifs au suicide de son père et à la relation de sa mère avec Lopecito, son éternel prétendant et ancien ami du père. Pour le Mathématicien, ce sera le souvenir inopinée d'une humiliation subie, la peur irrationnelle de tacher son pantalon blanc, mais aussi et surtout l'obsession de reconstituer la fameuse soirée. Dans tous les cas, il s'agira de rendre dans toute son épaisseur la présence des deux personnages dans la rue ce matin-là, de montrer que le revers du monde extérieur est bien entendu

l'intérieur des personnages, dans lequel le narrateur jette un regard perçant et qui rend compte de l'isolement dans lequel vit chacun d'entre eux ce matin-là :

[S]umido cada uno en sus propios pensamientos como en una ciénaga interna que contrasta con el exterior luminoso, de la que les estuviese costando un esfuerzo indescriptible emerger y en la que, por esa tendencia a considerar lo que nos es ajeno a salvo de nuestras imposibilidades, piensan a la vez que el otro nunca se empasta o se empastaría (*Glosa*, p. 24).

Le narrateur prend sur cet aspect les compétences d'un narrateur omniscient pour pénétrer dans la conscience des personnages et nous montrer leur décalage vis-à-vis du monde extérieur, leurs plongées dans l'abîme des souvenirs ou, dans le cas de Tomatis, l'angoisse pure et simple d'être au monde. Les trois protagonistes sont ainsi marqués par un rapport difficile au réel, un traumatisme – deuil du père chez Leto, souvenirs de l'Épisode chez le Mathématicien, signes avant-coureurs de la crise dépressive chez Tomatis – qui les empêche souvent de communiquer pleinement, et même si Tomatis est celui dont le rapport au monde est, ce matin-là, le plus difficile, car il est en proie à la « menace », c'est-à-dire à une crise dépressive qui l'empêche de communiquer avec les autres.

La place de l'irrationnel est mise en avant dès le début, et on peut même dire que, d'une certaine façon, elle joue le rôle décisif de déclencheur de l'intrigue, car rien, comme dit le narrateur, ne peut expliquer les raisons pour lesquelles Leto a décidé, ce matin-là, de descendre du bus plusieurs rues avant qu'il ne le fait d'habitude et de continuer à pied son chemin, au lieu d'aller travailler¹³.

Cette intériorité non exprimée mais souvent plus réelle que ce qui se dit et contrastant avec le matin ensoleillé où les personnages évoluent est présentée comme un côté sombre qui constitue le revers de leur présence ce matin-là, de telle sorte qu'il ne nous semble pas excessif de dire que l'intériorité est placée ici sous un signe négatif, alors que l'extérieur, motivant les personnages à sortir d'eux-mêmes, est plutôt de signe positif. Il est intéressant, à ce propos, de s'arrêter sur le champ lexical dont le narrateur se sert pour parler de

¹³ « El hombre que se levanta a la mañana, que se da una ducha, que desayuna y sale, después, al sol del centro, viene, sin duda, de más lejos que su cama, y de una oscuridad más grande y más espesa que la de su dormitorio: nada ni nadie en el mundo podría decir por qué Leto, esta mañana, en lugar de ir, como todos los días, a su trabajo, está ahora caminando, indolente y tranquilo, bajo los árboles que refuerzan sombra de la hilera de casas, por San Martín hacia el sur (*Glosa*, p. 14). » Cependant, on peut supposer que les raisons du geste de Leto sont en rapport avec la conversation qu'il a eue ce matin là avec sa mère, et au besoin de « se changer les idées ».

l'intériorité. Comme on l'a déjà signalé, elle est désignée par le terme plutôt désuet de « alma » (âme), mais aussi par des tournures négatives comme « la ciénaga de la memoria ».

La conversation

Lors de la promenade, Leto et le Mathématicien s'entretiennent donc sur cette soirée ayant eu lieu à la maison de Basso à Colastiné, quelques semaines auparavant. Rapportée la plupart du temps en style indirecte, la conversation porte ainsi sur un des rares sujets à pouvoir être abordés par les deux promeneurs qui se connaissent à peine, cette soirée à laquelle ils n'ont pas pu assister, mais qui résume l'essentiel de leur univers social à tous les deux. Elle est donc là en quelque sorte pour combler le silence, pour établir un pont entre leur intérieur et leur extérieur, et il est intéressant de voir qu'il existe justement un décalage important entre ce que les personnages se disent l'un à l'autre et ce qu'ils pensent réellement l'un de l'autre. C'est ainsi que la conversation sera lourde de sous-entendus et de non-dits et des regards que le narrateur s'exerce, avec une ironie évidente, à « traduire », à mettre en mots. Une grande part de l'effet comique vient à notre avis de ce décalage, ainsi que des absences de Leto, notamment la dernière, qui l'empêche d'entendre la fin du récit du Mathématicien, et qui révèle qu'il n'a pas la confiance suffisante pour lui dire tout simplement de répéter. Il est aussi intéressant de constater que la fin de la rencontre est racontée (p. 219-229) sous cette modalité de la « traduction » en paroles des regards que Leto et le Mathématicien échangent, et qui expriment curieusement tout ce que les deux personnages n'osent se dire¹⁴.

La tentative de reconstitution du Mathématicien est en fait l'un des sujets principaux du roman ; elle introduit une réflexion aigüe sur les rapports entre récit et événement, entre mémoire et expérience. Dans ce sens-là, le Mathématicien fonctionne comme une mise en abyme du narrateur principal, et c'est en tant que telle que nous allons l'aborder dans la troisième partie de ce travail. Pour le moment, nous nous bornerons à dire que si le Mathématicien croit à la possibilité d'établir un récit fiable, objectif, le lecteur, lui, va

¹⁴ Dans *La grande*, nous aurons un autre cas remarquable de ce type de récit lors de l'anecdote racontée par Tomatis, dans laquelle il demande à Mario Brando de l'aider à retrouver le Gato et Elisa.

rencontrer, tout au long de sa lecture et de la promenade, d'autres récits qui tendent à relativiser celui du Mathématicien. Cette tentative fait partie des traits irrationnels du Mathématicien, comme le prouve le fait qu'il mette tant de soin à raconter la soirée, en choisissant toutefois un aspect qui lui tient particulièrement à cœur, à savoir celui du (faux) problème soulevé par Cohen, l'un des assistants, à propos de la possibilité qu'un cheval puisse piétiner. Cette discussion fait oublier au Mathématicien d'autres détails, que Tomatis, dans sa version plutôt noire, se charge de raconter. Un autre détail révélateur de l'importance démesurée que prend le récit de la soirée pour le Mathématicien est le fait qu'il ait considéré la possibilité de prendre un vol depuis l'Europe pour assister, et que le récit de son voyage se résume à quelques clichés concernant les villes qu'il a visitées : « -Y también me lo perdí. Ese día estábamos visitando fábricas en Francfort. No podía tomar un jet desde Francfort para venir porque no tienen vuelos directos a Rincón [...] (p. 30). »

Un autre point important du passé est celui récit du Mathématicien destiné à contredire les affirmations de Tomatis concernant l'amitié entre Washington et Cuello (p. 164-171). Ce n'est donc pas un souvenir direct mais encore une reconstitution, une série d'informations de seconde main, comme celles de l'anniversaire de Washington, qui ont cependant pour effet d'introduire une partie de l'histoire argentine, celui des groupes d'extrême gauche et du péronisme, qui sera connecté avec les destins respectifs de Leto que du Mathématicien, car tous les deux feront partie de cette même histoire. Chose curieuse, cette tranche du passé n'est pas soumise au même travail de déconstruction que l'anniversaire de Washington Noriega.

Enfin, il convient de faire remarquer que c'est le Mathématicien qui prend la parole la plupart du temps, ce qui souligne sa position « supérieure » à Leto, ce petit pouvoir que représente la prise de parole face à quelqu'un.

Lisibilité du destin

Le narrateur de *Glosa* possède une vision télescopique de l'existence des personnages, quelque chose que l'on pourrait appeler leur destin, ce qui souligne encore plus l'originalité de la mise en intrigue, basée sur un moment « insignifiant », dans le sens d'« éphémère »,

comparé aux choses racontées dans la séquence proleptique signalée. Quelques années plus tard, en 1978, Leto va rejoindre un groupe clandestin et devra mourir en avalant une pilule pour ne pas être capturé, c'est-à-dire en répétant en quelque sorte le geste de son père. Le Mathématicien, lui, devra s'exiler en Suède en raison des liens que sa femme, Edith, entretient avec elle aussi avec les groupes clandestins. Tomatis, enfin, va plonger dans une profonde dépression et dans un exil intérieur qui seront racontés dans *Lo imborrable*. L'atmosphère joyeuse que l'on aperçoit à la soirée d'anniversaire semble prendre fin, et c'est la dispersion du groupe, provoqué dans une grande mesure par le politique, qui commence. De même que l'intériorité des personnages, ce dernier aspect est, comme il a été signalé¹⁵, une nouveauté par rapport aux romans précédents, où la question de la destinée ultérieure des protagonistes, notamment celle des membres du groupe d'amis, était laissée ouverte. Encore une fois, il fait ressortir l'aspect omniscient du narrateur principal et montre les personnages non seulement dans leur présent, mais aussi dans leur finitude.

Le choix de raconter une vie, des vies, à partir d'un fragment assez court et plutôt banal n'est pas nouveau chez Saer, mais il est ici mené avec virtuosité¹⁶. Il s'agit bien de privilégier l'instant et le présent, malgré ce qu'on pourrait appeler la fatalité du destin. Cependant, la séquence proleptique a pour effet d'introduire l'histoire argentine contemporaine dans la fiction, avec tous les problèmes qu'elle représente pour les personnages. Il s'agit donc de deux temps, celui de l'espace-temps du roman, ces « quarante-cinq minutes » de marche, considéré comme le temps de la fiction (ce vingt-trois octobre 1961), et celui de l'histoire. Le premier s'inscrit dans le second comme une sorte de parenthèse, celle du présent ou de l'instant. Les personnages ignorent évidemment ce qui les attend, et seuls le narrateur et le lecteur ont une perspective privilégiée sur leur destin. La perspective du narrateur est évidemment plus vaste que celle des personnages, et c'est là l'un de ses pouvoirs d'omniscience. Elle embrasse l'histoire (passé familial de Leto et du Mathématicien, vie de Washington Noriega, destin politique de Leto et du Mathématicien) mais en même temps ouvre un présent qui échappe à ses déterminations¹⁷.

¹⁵ Voir Beatriz Sarlo, « La condición mortal », Juan José Saer, *Glosa - El entenado*, op. cit. p. 895-900.

¹⁶ On pourrait rapprocher la mise en intrigue de *Glosa* de celle de *La modification* de Michel Butor dans la mesure où elle est aussi basée sur un déplacement, un trajet impliquant notamment l'inséparable de l'espace-temps.

¹⁷ Dans l'introduction à l'édition critique du roman, Julio Premat attire l'attention sur l'importance de l'histoire argentine et de la date de l'écriture de *Glosa*, laquelle permet à Saer de situer la fiction en 1961, tout

Subjectivité, digressions

Nous avons déjà signalé le fait que le narrateur de *Glosa* déploie une activité digressive sans pareil dans l'œuvre¹⁸. Cette caractéristique le relie à la tradition de l'anti-roman, pratiquant la discontinuité comme principe de construction¹⁹, mais elle ne se limite pas aux démonstrations de démiurgie comme celle l'incipit, et dont le caractère est par ailleurs pessimiste (« no importa », « qué mas da »). Elle exprime également une vision du réel et de l'homme, et plus précisément des rapports entre les deux. Un premier exemple, assez éloquent, est cette façon de présenter les questionnements intérieurs du Mathématicien, qui dépassent largement le domaine individuel et rejoignent l'universel :

« [...] las otras preguntas, que martillean, continuas, en el fondo y que a veces pasan al primer plano, súbitas, y que nos acompañan, nos moldean, nos determinan, nos dan el ser, las viejas preguntas que empezaron a subir con el alba africana, que resonaban en Babilonia, que se escucharon en Tebas, en el Asia Menor, en las orillas del Río Amarillo, que cintilaban en la nieve escandinava, el soliloquio de Arabia, de Nueva Guinea, de Koenigsberg, del Matto Grosso y de Tenochtitlán, preguntas cuya respuesta es la exaltación, es la muerte, es el sufrimiento, es la locura, y que titilan en

en apportant un regard fataliste sur les personnages : « La relación entre período de escritura, momento de la acción y tiempo de la enunciación es, en esta perspectiva, interesante. *Glosa*, escrita en 1982-1986, prolonga una novela escrita en 1961-1963, *La vuelta completa*. Ahora bien, la diégesis de las dos novelas se sitúa en el mismo año: marzo y octubre de 1961. Es decir que la escritura y la acción de *La vuelta completa* son casi simultáneas: se escribe una narración ulterior, en pretéritos verbales, pero sobre el presente, sobre un ahora, sobre un ayer todavía palpable, mientras que *Glosa* vuelve a ese pasado (octubre de 1961) a partir de un presente lúcido (en 1982, cuando ya se sabe lo que pasará después de *La vuelta completa* en Argentina). Esta distancia cambia, por supuesto, la tonalidad de la representación de 1961, aunque ficticiamente el tiempo central de la redacción esté situado entonces. En *Glosa*, los cincuenta y cinco minutos del 23 de octubre de 1961, son anteriores a la revolución argentina del 66, al regreso del peronismo, a la dictadura del 76, a los conflictos y al fracaso de la izquierda, al exilio, pero están vistos desde un momento en que todo eso y muchas otras cosas más ya han sucedido. Así, lo que pone en escena la novela, con el potencial de dramatización que el mecanismo supone, es la visión de un presente (el de la juventud, el de la « comedia »), a partir de un futuro (el de la edad y la « tragedia »). De 1961 a 1979, el inimaginable campo de todo lo posible ya ha sido delimitado y se ha reducido a una historia conocida y dramática. [...] De escribe después y, desde este punto de vista, se escribe inevitablemente a partir de una conciencia sobre la historia política del país (Julio Premat, « Introducción » à Juan José Saer, *Glosa, El entenado*, op. cit., p. 32) ».

¹⁸ Cette affirmation doit être nuancée par la mention de deux autres cas de narrateurs digressifs tels que celui de *El entenado* et de Tomatis dans *Lo imborrable*. Il s'agit cependant de deux narrateurs personnels, par conséquent « autorisés » par la tradition à exprimer leur subjectivité ainsi que leurs points de vue sur toute sorte de sujets.

¹⁹ Voir Daniel Sangsue, *Le récit excentrique*, op. cit., p. 62-70, 106-108.

cada parpadeo, en cada latido, en cada presentimiento -¿quién puso el huevo del mundo? ¿qué son lo interno y lo exterior? ¿qué son el nacimiento y la muerte? ¿hay un solo objeto o muchos? ¿qué es el yo? ¿qué son lo general y lo particular? ¿qué es la repetición? ¿qué estoy haciendo aquí?, es decir, ¿no?, el Matemático, o algún otro, en algún otro tiempo o lugar, otra vez, aunque haya un solo, un solo, que es siempre el mismo, Lugar, y sea siempre, como decíamos, de una vez y para siempre, la misma Vez (Glosa, p. 76).

Cette façon d'inscrire l'intérieur des personnages dans une vision plus large de l'homme est certes un des aspects les plus intéressants du narrateur de *Glosa*. Nous avons cité précédemment le paragraphe apertural de la troisième partie, dans lequel il est question de l'« âme » humaine en général. Or un autre élément important dans la vision de l'homme véhiculée par le narrateur, c'est celui relatif à sa présence dans un temps et dans un espace déterminés, coordonnées qu'il appelle la Fois et le Lieu, avec une majuscule, comme pour souligner leur aspect paradoxalement intemporel. En effet, selon ce narrateur, il s'agit toujours pour l'homme de la même fois et du même lieu, ce qui semble postuler l'immanence de sa conscience, son attachement au présent quelques soient les circonstances. Ainsi, d'une certaine façon, le narrateur partage l'ambition du Mathématicien d'exprimer l'essentiel de la présence de l'homme dans le monde, même s'il le fait non pas par une formule mathématique, comme son personnage, mais par une série de digressions qui jalonnent tout le récit. Pour donner quelques exemples, la première digression ou glose se rapporte à ce matin-là, dont on nous dit qu'il s'agit, en réalité, de la même Fois, avec une majuscule qui souligne l'éternel présent dans lequel se trouve plongé l'homme :

Es, como ya sabemos, la mañana: aunque no tenga sentido decirlo, ya que es siempre la misma vez, una vez más el sol, como la tierra, al parecer, gira, ha dado la ilusión de ir subiendo, desde esa dirección a la que se le dice el Este, en la extensión azul que le llamamos cielo, y, poco a poco, después del alba, de la aurora, ha llegado a estar lo bastante alto, en la mitad de su ascenso pongamos, como para que, por la intensidad de eso que llamamos luz, llamemos, al estado que resulta, la mañana – una mañana de primavera en la que, otra vez, aunque, como decíamos, es siempre la misma vez, la temperatura ha ido subiendo, las nubes se han ido disipando, y los árboles que, por alguna razón, habían perdido poco a poco sus hojas, se han puesto a reverdecen, a dar flores otra vez, aunque, como decíamos, es siempre la misma, la única vez y, como dicen, de equinoccio en solsticio, en la misma, ¿no?, como dicen, decía, la llamamos una, porque nos parece que ha habido muchas, a causa de los cambios que nos parece, a los que damos nombres, percibir – una mañana de primavera, luminosa, que ha venido formándose desde tres o cuatro días atrás, a partir de las últimas lluvias de

septiembre y octubre que han limpiado, en un cielo cada vez más tibio y transparente, los últimos rastros del invierno [...] (*Glosa*, p. 17-18).

Un peu plus loin, ce sera donc l'espace, et plus précisément le Lieu, qui fera l'objet d'une digression du même genre :

Los dos cuarentones vestidos con ropas juveniles, se han separado del resto de, como se dice, compatriotas, y se han puesto a caminar despacio bajo el sol inesperado de febrero, frío, y húmedo sobre todo, como ya ha sido consignado por otros, no es cierto, muchas veces, aunque se trate, como decía un servidor desde el principio, de la misma, siempre, también desde el principio y hasta el fin, si hubo, como dicen, los que dicen saber, principio y si habrá, como pretenden, fin – decía, ¿no?, la misma Vez, en el mismo, ¿no?, como ya dije varias veces, en el Mismo, a pesar de la ciudad, de Buenos Aires, de París, de Upsala, de Estocolmo, y más afuera, todavía, como decía, Lugar. En una palabra, entonces, o en dos mejor para ser más exactos, todo eso (*Glosa*, p. 130).

Une telle conception du réel, lié bien sûr à la conscience, est en réalité un des éléments centraux de la poétique saérienne²⁰. Dans le cas particulier de *Glosa*, elle entre en relation avec les coordonnées concrètes de la narration, ce matin d'octobre 1961, rue San Martín, mais aussi avec les autres temps et lieux mentionnés dans le récit. L'expérience, semble dire le narrateur, est toujours au présent, un présent par rapport auquel le passé est une construction incessante, comme l'exprime le narrateur anonyme d'un de « Memoria olfativa », un des textes courts de *La mayor*. Il ne s'agit pas de nier le passé, mais de souligner la difficulté d'y accéder. Celui-ci apparaît d'ailleurs sous la forme de souvenirs qui hantent les personnages, ce n'est donc pas un passé historique mais affectif et subjectif. Et à la différence du temps et de l'espace, catégorie abstraites, le Lieu met l'accent sur la présence du sujet à un endroit précis, à un moment précis. C'est la raison pour laquelle les coordonnées de la fiction, la rue San Martín un matin ensoleillé d'octobre 1961, deviennent l'objet d'une série de gloses ou commentaires qui tentent d'explorer le lien entre l'homme et l'univers, entre le dedans et le dehors. Il s'agira de rendre dans toute son épaisseur la présence des deux personnages. Le choix d'une intrigue en apparence si courte – la promenade le long de vingt-et-une rues – révèle ainsi tout son sens. Ce temps sera dilaté par l'écriture, il sera suffira à explorer le réel tel qu'il est vécu par les deux personnages. Si le

²⁰ Pour Joaquín Manzi, qui consacre une partie de sa thèse à les analyser en détail, les « gloses » du narrateur de *Glosa* ont pour but de définir l'essence du réel. Voir Joaquín Manzi, *Vers une poétique du réel*, op. cit. p. 245-255.

destin ultérieur des personnages est renvoyé au second plan, à une des digressions du narrateur, c'est que l'intérêt du récit est dans cette tranche de vie des personnages.

Ainsi, au moyen de ses multiples digressions, la narration établit deux dimensions temporelles : celle du présent, avec au centre la conscience des personnages, désignée sous le nom de la même Fois, liée au même Lieu, et celle de l'histoire argentine, qui définit dans une certaine mesure leur destin. Le narrateur, ainsi que le lecteur, ont une perspective sur les trois. D'autre part, l'idée que c'est toujours la même Fois, exprimée par le narrateur, contredit la progression de l'histoire et postule un présent éternel. Le passé apparaît sous la forme de souvenirs qui hantent les personnages, ce n'est donc pas un passé historique mais affectif et subjectif.

Un autre aspect qui fait l'objet d'un commentaire ou glose abondants de la part du narrateur, c'est le langage. Le langage dont se sert le narrateur, qui est celui de la langue commune, mais aussi celui des personnages, dont les dialogues sont rapportés indirectement pour la plupart, mais avec un minimum de médiation. Le narrateur de *Glosa* cherche ses mots. Il remet en question le langage, ce bien de la communauté, et ses lieux communs. L'un des traits les plus constants du discours narratif de *Glosa*, c'est en effet la signalisation des lieux communs de la langue, ce qui crée un effet d'ironie et de distanciation vis-à-vis du propre discours. Il y a aussi de nombreuses coupures de la phrase pour dire « como se dice » et rendre ainsi évidents les lieux communs (« A, como se dice, ciencia cierta »).

Chapitre 3. Le retour du romanesque et de l'intrigue

Le retour du romanesque et de l'intrigue

Le retour à la narrativité dans l'œuvre de Saer, après une intense remise en question des conventions réalistes, commence avec *El entenado*, ce roman à la première personne qui raconte, d'un point de vue rétrospectif, la vie d'un ancien mousse espagnol dont l'un des événements les plus marquants est celui d'un séjour de dix ans, au début du XVI^e siècle, parmi les indiens colastinés. À partir de ce récit, véritable tournant dans l'œuvre, empruntant les codes du récit de voyage et des chroniques de la découverte, les fictions de Saer deviennent de plus en plus « lisibles », si l'on entend par ce mot l'adhésion à une série de caractéristiques qui façonnent notre idée générale d'un récit, et dont l'une des plus importantes est sans doute celle d'intrigue¹.

Bien entendu, même après ce mouvement, les fictions de Saer continuent à avoir un caractère de recherche narrative : nous venons de voir que *Glosa*, par exemple, présente plusieurs traits d'un anti roman, sans oublier que des fictions comme *La pesquisa* ou *Lo imborrable*, pour ne donner que ces deux exemples, sont loin d'adhérer complètement aux codes de représentation réalistes. Or de ce retour à la narrativité, *La grande*, dernier roman écrit par Saer, constitue de toute évidence le point culminant². En effet, malgré son structure en apparence simple et linéaire, basée sur la chronologie d'une semaine, du mardi au lundi suivant, au début des années quatre-vingt-dix, ce roman réunit une pluralité de temps, de personnages et d'histoires, présentés sous le point de vue d'un narrateur

¹ Voir à ce propos Julio Premat, « El eslabón perdido. *El entenado* en la obra de Juan José Saer », *Caravelle*, n° 66, Toulouse, juin 1996, p. 75-93.

² Ce retour à une écriture réaliste, dans le sens de traditionnelle, a été commenté par la plupart des critiques de ce roman : « La mejor crítica de *La grande* no ha dejado de advertir, de una u otra manera, este *humilde* desvío (para usar el adjetivo de Becerra) de la novela hacia un realismo tan convencional como infrecuente en la obra de Saer. Color local y color de época, variantes de lo típico, duce Miguel Dalmaroni, para referirse a ese “juego con ciertas formas de una tradición literaria que supo maldecir con énfasis” y que sería aquí uno de los filos más arriesgados de *La grande*. Demasiada historia, demasiada realidad, dice Rafael Arce, para referirse al perfil de una historia “un poco demasiado nítida para el gusto del lector saeriano (demasiado *positiva*)” y a la predominancia de una narración insólitamente omnisciente a la que le estaría faltando, en la representación del paisaje típico de la Argentina menemista, este trabajo de borramiento de elementos referenciales tan propio de las narraciones anteriores (Sandra Contreras, « Saer en dos tiempos », p. 10). » On peut penser, par contraste, à la lutte contre l'événement et le sentiment que Saer proclamait dans « Narrathon », l'un de ses essais les plus connus.

impersonnel libéré des contraintes qui avaient fait dans les récits précédents l'instrument de différentes recherches, tendant entre autres à remettre en question l'une des conventions narratives les plus attachées au récit en troisième personne, à savoir celle de l'omniscience. Nous pensons bien sûr à ces romans de l'extériorité dont *Nadie nada nunca* est l'exemple le plus éloquent, dans la mesure où il mélange le récit à la troisième personne et celui à la première personne, sans pour autant déployer aucune « intériorité ».

Dans *La grande*, donc, le récit donne désormais libre cours à tous les procédés qui semblaient bannis de la pratique narrative saérienne, avec notamment une exploration soutenue de la vie intérieure des personnages – leur pensées, leurs souvenirs –, mais aussi une présence narrative envahissante qui se manifeste notamment dans le descriptif, où le narrateur exprime en effet des évaluations qui ont pour effet d'orienter notre perception de l'espace. En ce qui concerne le récit de pensées, sa pratique est d'autant plus spectaculaire qu'elle est appliquée à un nombre important de personnages, dans des temps et des lieux différents, ce qui rapproche la figure du narrateur d'un véritable dieu qui n'est plus ce demiurge mélancolique de *Glosa*, ou encore moins ce narrateur absent ou silencieux de *La vuelta completa*. Dans *La grande*, le retour d'une intrigue multiple passe donc par le retour d'une instance narratrice de type omniscient, qui n'hésite pas non plus à exprimer des points de vue à l'égard de plusieurs aspects de l'histoire, en particulier sur l'espace de la *zona*, lequel a subi, avec le temps, une série de transformations qui font partie intégrante de l'intrigue. Et en général, on peut dire que *La grande* témoigne d'une confiance généralisée dans le langage et sa capacité à raconter des histoires.

Du point de vue de la cohérence interne de l'œuvre, un tel mouvement était sans doute nécessaire afin d'assurer une clôture, non pas en tant que pièce finale et définitive, ce qui irait à l'encontre du fonctionnement ouvert de la *zona*, mais en tant qu'épisode chargé de rassembler, dans un dernier élan narratif, la plupart de ces trajectoires dispersées et fragmentaires qui avaient fait l'objet des différents récits³. C'est ainsi que l'épisode final – en tout cas dans sa version inachevée – est, de manière fort symbolique, un « asado » qui

³ Raquel Linenberg-Fressard, « La ciudad en el tiempo: *La grande* (2005) de Saer », p. 360 : « En *La grande* el título sugiere la aspiración de que la novela aparezca como una culminación en la obra del novelista, o una « pequeña *summa* » tal como lo había anunciado en alguno de los reportajes que se le hicieron al propio Saer. Es también la novela en la que se evoca el desarrollo urbano de la capital provincial: la emergencia del gran Santa Fe. Todo ello llevó tal vez al autor a pensar esta novela hasta cierto punto, como sinfónica, o en todo caso en relación con obras musicales de gran alcance. En particular ello explicaría la referencia en el texto a la Gran Fuga de Beethoven [...]. »

réunit non seulement plusieurs ombres du passé, à commencer par son organisateur, Gutiérrez, lequel est de retour à la zona au bout de trente ans d'exil, mais aussi des personnages beaucoup plus récents, tels Nula, Soldi et Gabriela Barco, sans oublier de vieux habitués comme Tomatis ou Marcos et Clara Rosenberg. La dernière image que nous avons de la *zona*, c'est donc cet acte qui rassemble les personnages, et à travers lequel ils confirment les liens d'amitié qui les unissent.

Or d'un point de vue plus général, *La grande* embrasse un univers diégétique qui va des plus anciens personnages de la *zona*, comme par exemple les poètes Higinio Gómez et Washington Noriega, jusqu'à la génération des plus jeunes, celle de Gabriela Barco, Mauricio Soldi ou Nula, personnage qui avait été introduit dans « Recepción en Baker Street », l'un des récits de *Lugar*, et qui va jouer ici un rôle de première importance. Il est vrai, certains personnages qui faisaient partie du noyau dur, comme par exemple Pichón Garay ou Barco, seront absents, mais on peut dire que, du moins en ce qui concerne le premier, l'épisode de *La pesquisa* était déjà une sorte d'adieu.

Comme il arrive avec la plupart des romans du groupe d'amis, *La grande* opère un double mouvement qui est à la fois à un de plus vers le présent, mais aussi vers le passé. Il accomplit une double opération temporelle et diégétique en introduisant une intrigue qui se déroule au présent, c'est-à-dire en cette fin du XX^e siècle, tout en revenant vers le passé afin d'explorer quelques-uns de ses filons inconnus. Et comme il arrivait avec *La vuelta completa* et les récits courts de *En la zona* et *Palo y hueso*, ce terrain est préparé par quelques récits de *Lugar*. Cette double opération s'effectue concrètement à travers un certain nombre de personnages, dont nous allons étudier maintenant la façon dont ils s'inscrivent à la fois dans le passé et le présent de la *zona*.

Le point de départ du roman est donc le retour de Gutiérrez, ce personnage qui était déjà présent dans un des récits de *En la zona* (« El tango del viudo ») et qui s'avère être ici une vieille connaissance du groupe d'amis : nous apprendrons par exemple qu'il a fait des études de droit, à la fin des années cinquante, avec Marcos Rosenberg, César Rey et Sergio Escalante (l'avocat de *Cicatrices*), et qu'il connaît également Tomatis et Pichón Garay⁴. C'est ainsi que le retour de Gutiérrez, élément déclencheur de l'intrigue, s'inscrit de façon

⁴ Dans un de ces ponts tendus entre les différentes fictions, le roman fait de Pichón le premier personnage à avoir vu Gutiérrez lors de son retour. L'arrivée de Gutiérrez a lieu un an avant la semaine racontée dans *La grande*.

cohérente avec ce qui a déjà été raconté, à commencer par ce récit de *En la zona* où on le voyait quitter précipitamment la ville après avoir brûlé ses écrits. Et en ce qui concerne les raisons de son départ, qui n'étaient que suggérées dans ce récit, elles donneront lieu dans le roman à l'une de ses parties les plus « romanesques », à savoir celle de son histoire d'amour avec Leonor Calagno, la femme du docteur Calcagno, qui a refusé au dernier moment de partir avec lui. Gutiérrez est ainsi un personnage à cheval entre le passé et le présent, car si d'une part il entend renouer avec le présent, de l'autre il exerce volontiers la mémoire, une mémoire bienveillante, même lorsqu'il s'agit de moments sombres de son passé, car il ne privilégie rien. Plus précisément, il permet d'introduire une nouvelle variante du thème du retour, abordé aussi à travers le personnage de Pichón Garay. Or à la différence de celui-ci, qui revient brièvement pour séjour de quelques semaines, au bout de vingt ans d'exil, et repart en ayant découvert qu'il n'est pas de véritable terre natale, Gutiérrez, lui, compte rester définitivement, et il qualifie son long exil de « détour », un détour qu'il aurait fait pour mieux accéder à ce lieu qu'est le lieu d'origine. Certes, Pichón partage avec Gutiérrez une vision pessimiste des sociétés occidentales qu'ils ont connus, mais tandis que Pichón renferme ces critiques dans l'histoire policière qu'il raconte à ses amis, Gutiérrez, lui, aime à proférer ses critiques comme une calme litanie.

C'est aussi en partie grâce au personnage de Gutiérrez qu'est introduit un autre thème narratif du roman, celui des mouvements d'avant-garde locaux, sur lesquels Soldi et Gabriela Barco mènent une recherche pour laquelle Gutiérrez, qui a connu cette époque dans sa jeunesse, va s'avérer être une source précieuse. La recherche va susciter l'évocation de l'un des personnages les plus antipathiques de la *zona*, celui de l'avocat Mario Brando, créateur d'un mouvement de pseudo avant-garde appelé le « precisionismo ». Avant son départ, Gutiérrez aurait travaillé dans le cabinet que celui-ci dirigeait, en déléguant la plupart du travail sur Calcagno, le mari de Leonor. C'est donc grâce à cette position que Gutiérrez constitue l'une des sources principales des deux jeunes chercheurs, et c'est avec un plaisir désintéressé qu'il rapporte ses souvenirs de jeunesse.

Comme le thème du retour de Gutiérrez, la recherche de Gabriela et Soldi est le moyen d'introduire une nouvelle réflexion, non exempte d'ironie, sur la vie littéraire dans une ville de province comme celle de la *zona*, dans laquelle le personnage de Mario Brando, avocat aux aspirations politiques, incarne une position similaire à celle de Walter Bueno dans *Lo*

imborrable, car si d'une part, en tant que créateur du *precisionismo*, il rassemble autour de lui de modestes hommes de lettres, de l'autre il appartient à la haute bourgeoisie de la ville et fréquente les hommes de pouvoir, et qu'il ira jusqu'à occuper lui-même un poste à Rome. Cette duplicité va révéler sa véritable nature dans des épisodes comme celui du souvenir de Tomatis, qui raconte à ses amis comment il a essayé de lui demander de l'aider à retrouver le Gato et Elisa, en obtenant pour tout réponse un regard expressif que le narrateur, à l'instar de celui de *Glosa*, se charge de « traduire » en mots.

Or pour le reste, il n'est pas étonnant de constater que la vie littéraire que découvre la recherche de Soldi et Gabriela est plutôt médiocre. Ainsi, parmi les trois groupes principaux – les néoclassiques, avec la revue *Espiga*, les criollistas, avec *Copas y bastos*, et les « *precisionistas* », avec la revue *Nexos* –, seul ce dernier prétend à une véritable position d'avant-garde, avec une certaine originalité, étant donné que les autres, comme leurs noms respectifs l'indiquent, se limitent à proposer des pratiques conventionnelles. Or en réalité le « *precisionismo* » s'avère plus réactionnaire que ceux-ci, dans la mesure où il propose d'éliminer toute ambiguïté du langage littéraire en préconisant l'utilisation d'une terminologie purement scientifique, et en cultivant par ailleurs le sonnet comme seule forme poétique.

Un autre personnage nouveau qui s'inscrit de façon cohérente dans l'univers de la *zona* est celui de Nula, ce jeune marchand de vin que l'on avait vu pour la première fois dans un des récits de *Lugar* (« *Recepción en Baker Street* »), dans lequel il fait partie du petit groupe qui écoute attentivement le récit holmésien composé par Tomatis. Avec Gutiérrez, homme mature qui revient après une longue absence, Nula constitue une sorte de contrepoint narratif, et c'est sans doute pour suggérer cela que le premier chapitre du roman raconte une promenade que les deux font ce mardi après midi pluvieux d'avril. Marié à Diana, avec laquelle il a deux enfants, Nula s'intéresse autant à la philosophie qu'aux femmes, et c'est ainsi qu'une bonne partie du roman sera consacré au récit de son apprentissage amoureux et de ses aventures extra conjugales, ainsi qu'à celui de ses réflexions philosophiques, notamment au sujet du devenir. Or bien que profondément attaché à son présent, le passé familial est aussi important pour Nula, et c'est grâce à lui que le récit remonte jusqu'aux premières décennies du siècle dernier, avec l'arrivée de ses grands-parents en provenance

de Syrie et ses souvenirs d'une enfance passée à la campagne, près de l'épicerie tenue par son grand-père.

Situé entre ces deux personnages en raison non seulement de son âge, mais aussi en tant que véritable médiateur – c'est grâce à une recommandation de sa part que Gutiérrez va contacter Nula pour lui acheter du vin⁵ –, Tomatis est l'autre figure à travers laquelle le passé et le présent de la *zona* sont explorés. Le roman lui consacre tout un chapitre – celui correspondant à samedi –, qui raconte son trajet de retour de Rosario, où il est allé passer la journée auprès de sa fille, Alicia, celle dont on avait appris l'existence dans *Lo imborrable*, et qui a fini par suivre, en faisant des études de pharmacie, et au grand dam de son père, la voie de sa grand-mère. Le trajet en bus de Tomatis constitue l'un des moments les plus intimes du roman, mélange de perceptions, de souvenirs, de réflexions, et même de lecture d'un document relatif au « *precisionismo* », ainsi que d'une lettre et d'un poème envoyés par Pichón depuis Paris.

Enfin, un autre personnage focalisateur est Gabriela Barco, vis-à-vis de laquelle Tomatis joue un certain rôle de paternité, en tout cas intellectuelle, car à la différence de sa fille Alicia, Gabriela a suivi la voie de la littérature, et que dans ce sens-là elle éprouve un grand respect pour Tomatis. Dans *La grande*, on apprend notamment qu'elle est enceinte, ce qui semble assurer la continuité de la vie dans la *zona*, et contraste avec les réflexions sur la mort de Tomatis.

En ce qui concerne l'espace de la ville, qui avait disparu ou avait un rôle plutôt effacé dans les fictions précédentes⁶, on peut dire qu'elle fait à nouveau son entrée au premier plan de la fiction. Bien entendu, ce n'est plus la même ville que l'on avait vue dans des fictions précédentes⁷ ; ses lieux ont changé, à commencer par un endroit aussi représentatif que le bar de la *galería*, remplacé ici par le bar *Amigos del vino*, où les personnages vont boire un

⁵ Il avait joué le même rôle en présentant Pichón et Soldi dans *La pesquisa*.

⁶ On se souviendra, par exemple, que le récit de Pichón dans *La pesquisa* avait lieu dans un restaurant de la ville – un « *patio cervecero* » –, devant la gare routière, mais c'était à peu près tout ce que l'on voyait d'elle. Comme le signale Raquel Linenberg-Fressard, le dernier roman dans lequel la ville joue un rôle important est *Lo imborrable*, qui se déroule au début des années quatre-vingt. Voir Raquel Linenberg-Fressard, « Santa fe de ayer y de hoy en la obra de Juan José Saer », Teresa Orecchia Havas (éd.), *Mémoire(s) de la ville dans les mondes hispaniques et luso-brésilien*, p. 317-333.

⁷ Les transformations de la ville dans les différents romans de Saer, jusqu'à *La grande*, sont étudiées par Raquel Linenberg-Fressard dans son article « La ciudad en el tiempo : *La grande* (2005) de Juan José Saer », Teresa Orecchia-Havas (dir.), *Mémoires de la ville dans le monde hispanique et luso-brésilien*, Actes du colloque organisé par le LEIA, Université de Caen, novembre 2003, Bern, Berlin, Bruxelles, Francfort, New York, Oxford, Vienne, Peter Lang, 2005, p. 316-333.

verre le soir de vendredi. L'un des thèmes récurrents du roman, exploré à partir de différents points de vue, ce sont en effet les multiples transformations que celle-ci a subies au cours du temps, notamment avec l'arrivée de l'hypermarché Warden, avec ses huit salles de cinéma, construit dans un endroit au demeurant peu sûr, et la transformation du paysage qu'elle entraîne. C'est ainsi que, malgré l'importance du passé pour bon nombre de ses protagonistes, *La grande* n'est pas un roman passéiste, étant donné que le présent est tout aussi important pour eux.

Comme on le disait plus haut, c'est en raison de cette multiplicité de personnages et de lignes narratives que l'on peut dire que *La grande* est le roman plus ambitieux de Saer en termes d'intrigue, comme son titre semble par ailleurs l'indiquer, mais en même temps, celui qui se rapproche le plus de l'idée d'un roman traditionnel. Cela se manifeste non seulement dans la multiplication de lignes narratives, mais aussi par une tendance inédite à assurer les liens entre elles, à combler les vides, à raconter donc des histoires « pleines », parfois au risque de fournir des informations qui peuvent paraître inutiles ou secondaires, ce qui va à l'encontre des pratiques précédentes, où les vides d'information avaient une place importante. En ce qui concerne le narrateur de ce roman, si son utilisation représente également un retour vers des pratiques traditionnelles comme l'omniscience ou le commentaire évaluatif, nous allons voir que sa position n'est pas tout à fait celle du narrateur omniscient.

Un roman qui joue avec les points de vue

A decir verdad, no había ningún misterio en todo eso y todo el equívoco se debía, como ocurre con casi todos los misterios por otra parte, a una falta de información (*La grande*, p. 270).

Malgré l'impression d'omniscience qui se dégage de la diversité de lignes narratives que nous avons signalée, on remarque que les jeux de perspectives, activés par la multiplicité de focalisations, sont un moteur du récit dans *La grande*. Celui-ci est en effet construit dans une large mesure sur la base de l'ignorance et la curiosité que certains personnages éprouvent à l'égard des autres. C'est, comme on l'a signalé, que le roman construit un univers social, dans lequel les personnages sont considérés moins dans leur individualité que dans leurs rapports aux autres.

L'exemple le plus remarquable de cette démarche est le personnage de Gutiérrez, abordé moins dans son intériorité qu'à travers le regard que les autres portent sur lui et la curiosité qu'ils éprouvent à son égard. C'est en premier lieu le cas de Nula, dont la curiosité n'est par ailleurs que partiellement désintéressée, car elle est motivée, dans une large mesure, par le désir de connaître le véritable rapport qui existe entre Gutiérrez et Lucía Riera, personnage dont il a été autrefois amoureux et qu'il a revue, après quatre ans d'être resté sans nouvelles, précisément chez Gutiérrez. Nula a du mal à croire que ce rapport est celui de la paternité, car il est persuadé, comme tout le monde d'ailleurs, que le père de Lucía est le docteur Calcagno. Ce doute ne sera en réalité jamais dissipé, même pas par Lucía, qui préfère entretenir ce doute.

Ainsi, dans le premier chapitre, c'est l'ignorance de Nula à son égard qui constitue le moteur du récit, lequel va enlever peu à peu les couches de mystère au fur et à mesure que les deux hommes avancent dans la campagne, à partir des informations fragmentaires que le marchand de vins a recueillies auprès de ses connaissances (Tomatis, Soldi, Gabriela et Moro, l'agent immobilier qui lui a vendu la maison où il habite). Il s'agit, pour Nula, de reconstituer le passé de Gutiérrez et les raisons de son départ, mais aussi et surtout son rapport à Lucía, question qui l'obsède depuis la scène de la piscine. Ce soir-là, à la fin de la

promenade, Nula va encore croiser Lucía à la maison de Gutiérrez, et celle-ci va à nouveau faire semblant de ne pas le connaître. Ses interrogations ne seront résolues que le lendemain, lorsqu'il ira chercher Lucía à Paraná pour lui demander des explications. C'est alors qu'aura lieu également le « don tardif » de Lucía, celui de son propre corps, que Nula avait tant convoité cinq ans auparavant.

Or mis à part ces raisons, il est vrai aussi que la curiosité de Nula relève aussi d'un intérêt purement amical. Et lors de la promenade de ce mardi-là, d'autres aspects de la personnalité de Gutiérrez vont s'éclaircir peu à peu. Si au début, par exemple, Nula pense comme Moro que la fortune de Gutiérrez doit être calculée en dollars (« en palos verdes »), comme le laisse supposer la maison moderne avec piscine qu'il s'est achetée aux alentours de Rincón, et qu'un peu plus tard, dans l'épisode du « Club de chasse et de pêche », il attribue aussi à cette fortune l'assurance avec laquelle Gutiérrez entre dans le local où se trouve Sergio en train de jouer aux cartes avec d'autres hommes, Nula finira par comprendre que Gutiérrez est en réalité un homme simple, et que son assurance est plutôt le signe d'une complicité avec Escalante, une complicité basée sur un passé commun.

Pour ce qui est de son passé, Tomatis, Soldi et Gabriela lui ont dit l'essentiel : Gutiérrez avait fait des études de droit avec Marcos Rosemberg, César Rey et Sergio Escalante, avec qui il avait également formé « une espèce d'avant-garde politico-littéraire » ; il avait ensuite été introduit dans un cabinet d'avocats par son ancien professeur de Droit Romain, le docteur Calcagno, qu'il partageait avec Mario Brando, jusqu'au jour, sans prévenir personne, il quitta la ville. C'est seulement à la fin du chapitre, une fois que Gutiérrez se retrouve tout seul dans sa maison et qu'il contemple une photo de Leonor, que le narrateur entreprend de remplir ce vide que constituent les raisons de son brusque départ, trente ans auparavant, sa relation avec Leonor, la femme de Calcagno, ainsi que ces trente années passées entre Rome et Genève à travailler comme scénariste.

On peut donc dire que ce premier chapitre est consacré à présenter Gutiérrez depuis la perspective des autres, en particulier celle de Nula. Les moments de focalisation interne sur Gutiérrez sont en effet rares, et ce sont surtout les pensées de Nula qui nous sont transmises. C'est ce que semble résumer le paragraphe suivant, qui nous présente Gutiérrez comme une extériorité observée par Nula :

Nula lo observa sin mucho disimulo, pero el otro no parece darse cuenta, igual que si estuviera concentrándose en lo que mira menos porque lo que lo rodea presenta para él un interés particular, que porque su mirada se apoya en el paisaje para permitirle examinar mejor algo que estuviese transcurriendo en su interior. Lo poco que Nula sabe de él lo vuelve sin duda enigmático, pero con cierta ironía se dice que después de todo hasta de aquello que nos es familiar sabemos poco, por la simple razón de que nos hemos resignado a olvidarnos de su parte misteriosa. Cuantitativamente, se dice, pero sin que una sola palabra coopere con su pensamiento, sé tan poco de él como de mí mismo (*La grande*, p. 20).

Un moment important est celui du court dialogue qu'entretiennent Gutiérrez et Escalante au « Club de chasse et pêche ». Les deux amis ne se sont pas revus depuis le retour de Gutiérrez, qui a eu lieu un an avant la semaine du récit principal. La scène est encore une fois racontée du point de vue de Nula, qui reste extérieur à la complicité des deux autres hommes. Ceux-ci ne parlent d'ailleurs pas beaucoup, mais Nula comprend bien qu'ils sont liés par tout un passé en commun, et c'est justement comme une irruption du passé dans le présent qu'il ressent à ce moment-là :

Calculando la diferencia de edad que lo separa de ellos – cuando Gutiérrez, sin avisarle a nadie, y sin dejar rastro, se fue de la ciudad, él todavía no había nacido – Nula tiene la impresión, vagamente desagradable, de haber cruzado sin darse cuenta un afrontera inadvertida, y de estar ahora pisando el suelo del pasado, atravesando con sus sentidos bien reales un limbo preempírico anterior a su nacimiento (*La grande*, p. 50).

Un autre détail qui attire l'attention de Nula, c'est la réaction de Gutiérrez au cadeau que Sergio lui fait avant de se dire au revoir, deux poissons typiques de la région (« moncholos »), « les premiers de l'année », précise-t-il. Tandis que pour lui, c'est un cadeau plutôt banal, pour Gutiérrez c'est une de ces choses qui représentent la région, et il leur accorde une valeur supplémentaire. Et ce qui se produit ensuite ne sera pas non plus pour lui déplaire, car ils vont chercher, guidés par le Chacho, l'employé de Sergio, les deux poissons encore vivants dans une cage en bois, au bord du fleuve. Devant Nula et Gutiérrez, le Chacho attrape et vide les deux poissons l'un après l'autre, avant de les remettre à Gutiérrez dans un sac en plastique. De quoi rajouter, donc, de la couleur locale à l'épisode. Le narrateur ne dit rien, mais on peut imaginer le plaisir intime de Gutiérrez. Ce ne sera d'ailleurs pas le seul détail concernant la cuisine locale que les autres remarquent chez lui. Lors du repas de dimanche, Soldi ne peut pas s'empêcher de remarquer la façon dont il

présente la salade, et dans laquelle il soupçonne toute une idée du « asado », non dénuée d'un certain romanticisme, comme un repas sobre, rural :

Un detalle contradictorio le llama la atención a Soldi en la mesa generosa: el ascetismo de las ensaladas. A él, que lo enloquecen el apio, las zanahorias ralladas, los rabanitos y las remolachas, lo intriga que en lo de Gutiérrez, para un asado tan imponente, no haya más que dos clases de ensaldas, en cantidad abundante por cierto, pero de una indudable monotonía: mixta de lechuga, y achicoria con una pizca de ajo picado. Y de golpe comprende que se trata de una especie de purismo conservador por parte de Gutiérrez, un pusirno libresco del que hasta las dos ensaladas clásicas pueden parecer una concesión, porque la plétora colorida de ensaldas diversas es una exageración urbana, que traiciona el ascetismo rural originario del asado. “Busca en todo la perfección originaria, sin darse cuenta de que los mitos que añoró durante treinta años, fueron modificados, mientras él estaba ausente, por la erosión de la contingencia”, se dice Soldi (*La grande*, p. 394-395).

Nula rencontre une autre fois Gutiérrez le vendredi suivant, dans un autre lieu du passé, c'est-à-dire au restaurant de l'hôtel Palace, qui était comme on l'a vu un espace important dans *La vuelta completa*, et qui a été rénové depuis. Nula y est avec Virginia, une de ses aventures, tandis que Gutiérrez est accompagné de Leonor, son amour d'autrefois. Ce sera encore une révélation pour Nula que de le voir avec cette femme élégante, un peu trop élégante peut-être, mais fanée.

Or comme on l'a déjà signalé, Gutiérrez est à son tour une source d'informations précieuse pour l'étude que Soldi et Grabiela mènent sur les mouvements d'avant-garde de la région. Il exerce la mémoire d'une façon impartiale, un peu trop selon Soldi, même lorsqu'il s'agit d'un personnage aussi controversé que Brando. Soldi a aussi un point de vue sur Gutiérrez, déployé au troisième chapitre, alors qu'il rapporte à Nula l'entretien qu'ils ont eu avec lui le matin. Encore une fois, ce n'est pas sur son expérience à l'étranger que l'accent est mis, mais sur ses souvenirs de jeunesse. C'est comme s'il avait mis entre parenthèses sa vie pendant son séjour à l'étranger (187-192).

Un autre personnage qui sert de point de vue sur Gutiérrez est Tomatis. Mais à la différence de Nula, ses réflexions ne sont pas motivées par la curiosité, car après tout il connaît l'essentiel de son histoire. Son approche tient surtout au sujet du retour, à ce que Gutiérrez cherche en rentrant au pays après tant d'années. Sa réflexion est encore une réflexion sur l'immédiat qui est en réalité lointain. Gutiérrez a dû faire un grand détour – c'est le mot

qu'il utilise –, être désenchanté de ses rêves européens pour avoir un rapport plus heureux, plus simple avec le réel :

Y de pronto, después de unos segundos en los que su mente, incapacitada de pensar, se sumerge en una especie de vacío doloroso, recibe, por asociación de ideas, la revelación: no ha venido a buscar nada; ha vuelta al punto de partida, pero no se trata de un regreso, y mucho menos de una regresión. Ha venido no a recuperar un mundo perdido, sino a considerarlo de otra manera. De la serie incalculable de transformaciones grandes y chicas que sufrió desde el día de su partida, fue saliendo otro hombre, que se modificaba de un modo imperceptible, sobre todo para él mismo, en cada cambio. Y el que se extasía ahora con la banalidad del mundo sabe, por haberlo pagado con su vida, que a esa banalidad la sustenta un puntal que aflora en la superficie y se estira por debajo hacia un fondo inacabado y oscuro. Parece haber alcanzado la simplicidad suprema, pero después de haber dado un largo rodeo por el infierno (*La grande*, p. 372).

Dans cette vision de l'exil comme détour pour mieux voir son pays, il est intéressant d'observer que, encore une fois, Gutiérrez est présenté, étudié, depuis la perspective d'un autre personnage, en l'occurrence un fin observateur comme Tomatis.

Bien que de manière un peu différente, l'ignorance de Nula à l'égard de Lucía est également le moteur du récit dans plusieurs chapitres. « La manzana » s'ouvre en effet par l'évocation de la rencontre des deux personnages, un jour de septembre, cinq ans auparavant. Et malgré la richesse d'informations que le récit nous donne concernant la vie de Nula, on peut dire que cet épisode se présente comme l'un de ses événements les plus dans son existence. Il revient à trois reprises et à des moments aussi stratégiques que le début, le milieu et la fin du chapitre (p. 77, 96-97, 161), à peu près dans les mêmes termes, c'est-à-dire en insistant, de manière un peu ironique, sur tout ce qui a dû se produire pour que la rencontre ait eu lieu :

Para que el encuentro se produjera, debieron tener lugar varias casualidades entre las que, por ser las más importantes, merecen destacarse: que en el único punto inconcebiblemente concentrado de lo existente sobreviniera, a causa de la densidad demente de una sola partícula, cierta explosión cuya onda expansiva, que dicho sea de paso se viene prolongando hasta el día de hoy, diseminara en el vacío espacio, tiempo y materia ígnea, la cual, aglutinándose ya causa de ese enfriamiento prosiguiendo el movimiento de rotación y de traslación, causado por la explosión primitiva, en un punto preciso del espacio gracias a un complicado fenómeno gravitatorio, formara lo que a falta de un nombre más apropiado se ha dado en llamar “el sistema solar”; que en una de las bolas de tamaños diferentes que lo componen, ya enfriadas y solidificadas, girando alrededor de una estrella gigante, también producto de la explosión

mencionada y llamada “Sol”, bola que ahora llamamos “Tierra”, apareciese un fenómeno que debido a una imposibilidad total de definir llamamos “vida” y que, por último, Lucía, ese mediodía de septiembre, pasara por la esquina del bar Los siete colores en Mendoza y San Martín que ocupa ahora el local donde durante años estuvo el Gran Doria, justo en el momento en que Nula, que acaba de terminar su café y se ha demorado unos segundos con un tipo que lo llamó desde su mesa para pedirle información sobre un manual de Derecho Público, saliese a San Martín y alzase la vista en su dirección, descubriéndola, vestida de rojo, entre el gentío de la calle soleada (77).

Qu’il existe une Terre, un soleil, et tout le reste, ce sont bien sûr des circonstances nécessaires pour que tout événement que l’on puisse concevoir se produise. C’est sans doute pour signaler le caractère fortuit de nos rencontres que le narrateur insiste sur cet aspect⁸. Quoiqu’il en soit, si la rencontre est due au hasard, Nula n’en mettra pas moins longtemps à sortir de l’aura qui se dégage de Lucía et son mari, Óscar Riera, dont il fera la connaissance quelques jours plus tard. À partir de ce jour-là, le jeune philosophe tombera sous l’influence du couple, et lui faudra des années d’un apprentissage douloureux pour s’en libérer⁹.

D’autre part, le récit de la journée de mercredi comprend aussi ce que l’on pourrait appeler l’épilogue de la relation, ce « don » tardif et à vrai dire décevant que Lucía fait de son corps à Nula. Ce don a lieu le lendemain de l’excursion avec Gutiérrez, lorsque Nula va chercher Lucía dans la boutique de sa mère, à Paraná, pour lui demander des explications sur le fait

⁸ Dans *Lo imborrable*, Tomatis expose sa « conception de l’univers », basée elle aussi sur le hasard, et il est intéressant de voir qu’elle vient, comme ici, à propos de sa rencontre avec une femme, en l’occurrence Haydée, sa troisième femme : « Todo se reducía entonces, según mi concepción casualista del universo, a provocar con ella un encuentro casual, una coincidencia gracias a la cual, de entre los mil trescientos cuerpos errantes que pueden entrecruzarse formando una gama indefinida de combinaciones, en distintos puntos de la ciudad, el mío y el suyo se encontrasen frente a frente y se pusiesen a caminar uno junto al otro durante un trecho o se sentasen, poniéndose a conversar, con una mesa de café de por medio por ejemplo o, mejor todavía, coincidiesen, desembarazados de todo objeto intermediario y en especial de toda vestimenta, sobre el rectángulo blanco, aislado por sus límites mágicos del mundo exterior, de una cama de matrimoni en un hotel alojamiento. La tierra gira sobre su eje y alrededor del sol en forma provisoria únicamente – todo eso va a resolverse alguna vez de modo centrífugo o centrípeto, da lo mismo – así que considerándonos a los dos como dos partículas diminutas atrapadas en una red extremadamente enredada de coincidencias, podía atribuirle a nuestras vidas una estabilidad relativa y, en el interior de esa regularidad, intentar un encuentro provocado, dándole la apariencia de la casualidad – el mundo es lo bastante engañoso como para que percibamos, en casi toda ocasión, lo contrario de lo que realmente sucede. Así que una mañana, un sábado de abril en que justamente Carlos estaba en Buenos Aires y Marta en Rosario, el encuentro se produjo (*Lo imborrable*, p. 26-27) »

⁹ « Esas dos personas atrayentes y singulares, dotadas de un brillo más intenso que el de todas las otras que conocía, parecían al abrigo de lo contingente, de los detalles vulgares que relativizan toda veleidad de perfección y constituían un don, al mismo tiempo inmediato pero inaccesible, que le ofrecía lo exterior (*La grande*, p. 141) ».

qu'elle ait nié le connaître devant Gutiérrez. Quelques heures plus tard, Nula ne pensera même plus à l'acte sexuel qu'il vient d'accomplir avec Lucía. Entre les deux moments, celui de la rencontre et celui de son épilogue, il y a donc un vide narratif, qui ne sera comblé que dans « El vino », lorsque Nula se rappelle sa relation avec Lucía et son mari Óscar. Il s'agit donc d'une structure temporelle un peu particulière, qui revient sur le début de la relation, fait une ellipse concernant sa suite, et nous raconte l'épilogue. À la fin du roman, lors du « asado » chez Gutiérrez, Lucía et Leopoldo apparaîtront à nouveau ensemble, à nouveau extérieurs à Nula.

Enfin, un autre personnage faisant l'objet d'une reconstitution à partir de sources indirectes est Mario Brando, lequel n'a jamais vraiment accès à la parole, ce qui s'explique en partie par le fait qu'il est mort au moment où se déroule l'action principale (né en 1920, il est mort en 1980, avec un séjour à Rome dans les années soixante), mais aussi et surtout parce que, comme nous l'avons signalé plus haut, il fait partie de ces personnages antipahtiques de la *zona*. À la différence de Gutiérrez, qui suscite la curiosité mais aussi la sympathie des autres, Brando est toujours évoqué avec distance, quand ce n'est pas sur le ton du mépris et de la colère, comme dans le cas de Tomatis.

La première fois que l'on entend parler de lui, c'est au sujet de l'entretien que Soldi et Gabriela font à Gutiérrez afin d'obtenir des informations pour leur recherche sur les mouvements d'avant-garde. De cet entretien, nous ne le connaissons en réalité que la version résumée que les deux chercheurs rapportent à Nula, lors de la conversation qu'ils ont avec lui depuis une voiture à une autre, au début du troisième chapitre (p. 168-184). Entre autres choses, nous apprenons ici que la recherche comprend les années quarante, cinquante, soixante et soixante-dix – ces deux dernières décennies formant une unité –, et que les sources respectives sont Cuello, Gutiérrez et Tomatis. En ce qui concerne la figure de Brando, elle passe ainsi non seulement par le filtre du temps, mais aussi par celui des différentes médiations, mais on peut tout de même lire une citation directe des propos de Gutiérrez qui résume assez bien le personnage, en insistant sur sa duplicité :

Después de más de treinta años de ausencia es capaz de describir el pequeño mundo en el que evolucionaban los precisionistas, al cual él no pertenecía, con muchos matices inesperados pero útiles y una mezcla curiosa de indulgencia y sarcasmo. Le han oído decir cosas que, resumidas, podrían describirse más o menos así: *Era un grupo heterogéneo de juristas ilustres y de empleados públicos, de liberales y de adictos a la*

misa de once, de mecenas ignorantes y de profesores secundarios, de peronistas, de conservadores y radicales, de pobres y de ricos, capitaneados por un personaje ambicioso y sin escrúpulos, de una duplicidad visceral, y que hubiese merecido nuestro odio si sus ambiciones no hubiesen sido tan mezquinas y transparentes: obtener algún ministerio en el gobierno provincial, un puesto subalterno en alguna embajada y aparecer de tanto en tanto en los diarios nacionales. Su rasgo más deplorable era la avaricia, y aunque había heredado un afortuna de su padre, que se enriqueció a principios de siglo con una fábrica de pastas, y la había hecho fructificar en su estudio jurídico, siempre se las ingeniaba para hacerse pagar el café por sus discípulos, unos pobres diablos que cobraban sueldos de hambre en la Dirección del Catastro o en el Colegio Nacional. Pero tenía pasta de líder, y cuando se olvidaba de su dichoso precisionismo, podía ocurrirle que escribiese un buen soneto (La grande, p. 172).

Mais au demeurant, on a vu comment la mémoire de Gutiérrez est qualifié d'impartiale, voire de bienveillante. Or ce sera aussi dans ce chapitre, mais à la fin, lors de la réunion au bar *Amigos del vino*, que Tomatis racontera à ses amis réunis l'anecdote de sa tentative d'obtenir de l'aide de Brando pour essayer de retrouver le Gato et Elisa (235-241|), après avoir raconté les circonstances dans lesquelles lui et Héctor ont découvert leur disparition. Dans cette anecdote, Gutiérrez apparaît plus que jamais dans son cadre de vie bourgeois, et sa réaction est tout simplement un regard que le narrateur, comme a son habitude, « traduit » en mots :

Brando murió de cáncer tres años después de ese encuentro; y esta noche en que lo está contando en el bar de vinos, aunque han pasado más de quince años desde el momento en que la vio pasar, con destellos sombríos, por las pupilas de Brando, la memoria sigue enviando en la memoria el mensaje solapado y violento, surgido de repente de los pliegues más cuidadosamente protegidos de los exterior, entre los que sin embargo se cocina y se recocina la singularidad de cada uno y lo vuelve un extraño entre todos los otros. La mirada que, intacta aunque los ojos que la lanzaron sean ya polvo irreconocible desde hace años, sigue diciendo todavía en la memoria del que la recibió: Te atreviste a venir a verme para hacerme creer que tus amigos desaparecidos son inocentes, pero como yo te conozco y conozco a todos los de tu banda, sé que son subversivos desde siempre, y más aún, que ustedes, con sus aires falsamente campechanos que no alcanzan a disimular la arrogancia de sus conductas y de sus opiniones, son la semilla misma de la subversión. Yo tengo una obra, he dirigido revistas, he sido diplomático y ministro, y además tengo uno de los estudios jurídicos más fuertes de la provincia, y ustedes, lo sé muy bien, ignoran mi poesía y se burlan de ella, estoy seguro, cuando están reunidos, emborrachándose con sus mujeres divorciadas, y ocupándose de hijos ajenos. El verso libre les sirve de pretexto, a ustedes, para esconder que son incapaces de medir un endecasílabo y de utilizar correctamente una rima. Si a tus amigos se los llevaron, por algo será; no vengas a contarme cuentos sobre su inocencia. Y, en cuanto a vos, andá con cuidado: todavía no he decidido nada, pero las ganas no me faltan de levantar el teléfono para contarle esa visita incalificable a cierta gente que no tendría ninguna dificultad, una noche de

éstar, en ir a buscarte a tu casa para darte de una vez por todas tu merecido (La grande, p. 241).

Fort éloquente, cette « traduction » a la particularité d'être énoncée, du moins fictivement, par Brando lui-même, ce qui oblige le lecteur à épouser momentanément son point de vue, en mettant en évidence tout un système de valeurs qui l'oppose à Tomatis. Pour Brando, donc, la « bande » de Tomatis est depuis toujours un groupe de « subversifs », vivant en marge des règles de la morale bourgeoise (« emborrachándose con sus mujeres divorciadas, y ocupándose de hijos ajenos »), et cultivant une forme de poésie – « el verso libre » – qui cacherait leur ignorance en la matière.

Après cette anecdote, il y aura aussi le texte rédigé par le Témoin anonyme, un document envoyé par son auteur à Gabriela Barco dans le but de contribuer à sa recherche, et que Gabriela fait à son tour parvenir à Tomatis, en lui priant de garder le secret de son anonymat. En effet, Tomatis n'a pas besoin de réfléchir beaucoup pour connaître l'identité de l'auteur, et si celui-ci tient à garder ce secret, c'est à cause de son rapport conflictuel à Brando. Ce document est retranscrit dans son intégralité dans le chapitre cinq (p. 321-340), dans lequel il est censé être lu par Tomatis lors de son trajet en bus. Rédigé par un des membres du mouvement, isolé par la suite à cause de son homosexualité, le témoignage est un récit assez romanesque du mouvement « precisionista » et de la vie de Brando, deux choses en réalité inséparables d'après l'auteur.

Comme on peut le voir d'après ces trois exemples, le discours narratif de *La grande* est aussi un discours oblique, dans ce sens qu'il aborde certains aspects de l'histoire non pas de façon directe, mais à travers les regards croisés que les personnages portent les uns sur les autres. Cela a pour effet de rompre avec l'hégémonie et la vision totalisante d'une seule voix narrative, même s'il est vrai que ces différents discours sont tous pris en charge par le narrateur principal, exception faite du témoignage anonyme sur le mouvement « precisionista ». Nous allons à présent aborder un autre aspect important du récit, qui est celui de la vie intérieure des personnages, représentée, comme dans *Glosa*, sous le mode du récit libre de pensées.

Récit de pensées

Phénomène lié aux jeux de perspectives, l'exploration de la vie intérieure des personnages est aussi l'un des aspects les plus remarquables de *La grande*. Il ne s'agit donc pas seulement de présenter les personnages depuis leurs rapports intersubjectifs, mais aussi de creuser dans leur univers intérieur de façon isolée. À vrai dire, les deux aspects ne font souvent qu'un, comme pour suggérer que l'on ne se pense soi-même qu'à travers les autres, mais il est tout de même important de les distinguer pour l'analyse. La plupart des moments d'introspection, en effet, ont lieu au cours des nombreuses conversations qui composent le roman, pendant des courts silences que le récit se charge d'élargir afin de rendre la subjectivité des personnages. La conversation est ainsi un lien naturel entre l'intérieur et l'extérieur, et elle permet justement aux personnages de sortir, ne serait-ce que momentanément, d'eux-mêmes, comme il est explicite dans les lignes suivantes, à propos de la conversation entre Nula, Soldi et Gabriela :

El instante que están viviendo es apacible, por no decir benévolo. Son jóvenes, los tres tienen menos de treinta años, gozan de buena salud, y han puesto entre paréntesis, igual que un polemista una objeción de peso que estará obligado a utilizar más tarde, el lado oscuro de la vida. Pinocho y Nula parecen estimularse mutuamente, en este momento, piensa Gabriela, a demostrar que están a sus anchas en el mundo. El ronroneo autónomo y salvaje que, cuando están solos, ocupa sus pensamientos, parece olvidado gracias a la conversación, en la que los dos se concentran para que las frases que intercambian salgan vivas y filosas y, aunque parecen espontáneas, han de haber sido elaboradas con precisión antes de resonar en el exterior, para desvanecerse de inmediato dejando un residuo inmaterial y aproximativo de sentido en la memoria (*La grande*, p. 166).

On se souviendra que, dans l'épisode de la promenade entre Nula et Gutiérrez, la conversation est faite autant de paroles que de silences et de regards. Il en arrive de même avec celle qui a lieu entre Nula, Gabriela Barco et Soldi, au début du deuxième chapitre, et ce sera encore le cas lors du « asado » de dimanche. Dans tous ces cas, le narrateur principal va prendre en charge de raconter les pensées des personnages comme une façon de rapporter le revers, ou en tout cas le complément, de ce qui est dit.

Or il arrive aussi que les personnages se retrouvent tous seuls, et que le récit propose ainsi des moments plus longs d'introspection ; c'est alors que la vision du monde des personnages la plus intime va être mise en lumière. La narration alterne ainsi les scènes de

conversation, que l'on pourrait appeler l'aspect social des personnages, avec les moments de solitude dans lesquels ils se livrent à leurs propres pensées. Ce sera notamment le cas de Nula, de Gabriela Barco et de Tomatis, que nous nous proposons d'aborder dans les lignes qui suivent.

Cette exploration est faite selon la modalité narrative que Dorrit Cohn appelle le psychorécit¹⁰, et qui consiste essentiellement en un commentaire libre des pensées des personnages, dans lequel le narrateur principal s'autorise à introduire ses propres points de vue, de telle sorte qu'il est parfois difficile de décider à qui ils appartiennent. Une telle modalité ne fait que rendre la présence du narrateur plus importante, car non seulement les pensées des personnages ne sont jamais rapportées directement – ce qui est le cas du monologue rapporté –, mais de plus elle permet au narrateur de formuler des pensées non verbales, qui se présentent confusément à l'esprit des personnages, et qu'il se charge « traduit » en mots, à l'aide de toute sorte d'images et de métaphores. Un cas limite de cette technique est celui du récit de rêves, dont on trouve un exemple dans le cas de Gabriela Barco, au troisième chapitre, dans lequel le narrateur raconte un rêve que Gabriela fait quelques heures après la conversation avec Soldi, et dans lequel celui-ci apparaît en posant une question de philosophie à Gabriela¹¹.

¹⁰ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 25-26 : « La technique la moins directe ne s'est pas vu assigner de nom : on trouve des appellations comme « description omnisciente » ou « analyse interne », *internal analysis*, mais ni l'une ni l'autre n'est satisfaisante. « Description omnisciente » est trop général : tout, pas seulement la vue psychique, peut faire l'objet d'une description « omnisciente ». *Internal analysis* est trompeur : *internal* suppose un processus *intérieur* à l'esprit (comme on parle d'hémorragie interne), et non pas appliqué à lui *de l'extérieur* ; quant à *analysis*, le terme ne suggère rien de la grande diversité méthodologique que la description de la vie intérieure propose au narrateur, depuis la pure et simple énumération de phénomènes jusqu'aux procédés plus librement métaphoriques. Le néologisme que je propose, « psychorécit » (*psycho-narration*), met en évidence en évidence aussi bien ce qu'il s'agit de décrire que le processus auquel cet objet est soumis, comme le suggère l'analogie avec des termes comme « psychologie » ou « psychanalyse ». Il est en même temps, et à dessein, spécifique, pour bien attirer l'attention sur la plus négligée des techniques fondamentales qui permettent de manifester la vie intérieure. Les critiques qui étudient le courant de conscience dans le roman n'en reconnaissent l'existence qu'avec réticence, tout ce qui se passe dans l'esprit des personnages de fiction depuis Ulysse étant supposé parvenir au lecteur directement, sans intecession narrative [...]. Et les critiques structuralistes qui s'inspirent des modèles linguistiques négligent, en réduisant le procédé à un discours indirect non prononcé, les fonctions variées que le psychorécit peut remplir, dans le sens de l'ironie ou du lyrisme, de la réduction ou de l'expansion de l'instant vécu, de l'inflation ou au contraire de l'insuffisance verbales, précisément parce qu'il ne s'agit pas au premier chef d'une méthode faite pour représenter le discours intérieur.

¹¹ Il est intéressant d'observer que, dans « Cosas soñadas », un des récits de *Lugar*, Gabriela Barco apparaît aussi « rattrapée » par son inconscient. Dans ce récit, elle écrit un récit court intitulé « El sueño de Don Girolamo », qu'elle remet à Tomatis, et dans lequel elle croit avoir enlevé tout élément autobiographique. Or Tomatis n'aura pas de difficulté à lui montrer l'origine « biographique » des éléments de son récit, qui va au-delà des détails superficiels qu'elle croyait avoir contrôlés.

La perspective du narrateur est ainsi toujours plus large que celle des personnages, elle comprend aussi bien les pensées conscientes – souvenirs, méditations silencieuses, considérations philosophiques, conjectures sur les autres – que celles qui se situent à un niveau inconscient ou semi-inconscient. Le narrateur a alors recours à des images, des métaphores pour exprimer ces états de conscience. Si cette démarche avait déjà été mise en pratique dans *Glosa*, ce qui est remarquable, ici, c'est l'ampleur et la diversité qu'elle prend. Ainsi, par exemple, parmi les images déployées par le narrateur pour décrire l'intérieur d'un personnage comme Nula, un exemple particulièrement intéressant est celui de l'image de l'aquarium, laquelle qui vient à l'esprit de Nula tandis qu'il parcourt les couloirs de l'hypermarché :

Y después, con imágenes que se aceleran y entrechocan, algo que puesto en palabras daría más o menos lo siguiente: *A la inversa, la parte clara de la mente se parece a este fragmento de lo exterior. Es como una pecera; por la parte superior, iluminada, se deslizan sin ruido los pescaditos de colores que se exhiben rápido y desaparecen, aunque algunos, insistentes y brillantes, vuelvan de tanto en tanto; pero más abajo, entre las plantas y las piedras recubiertas de musgo, el agua es menos transparente, oscurecida por sedimentos arcaicos acumulados en el fondo, donde se mueven unas sombras confusas y sin forma reconocible, sacudiéndose a veces con tanta violencia, que el agua se enturbia hasta arriba, a causa de los sedimentos en suspensión que se agitan con furia; entre la zona clara y la oscura, entre la franja brillante y familiar y el fondo inestable y fangoso, no hay línea de demarcación sino una frontera incierta, lábil, donde se entremezclan y conviven las dos franjas a la vez, modificándose mutuamente. El fondo se ramifica y se pierde en las profundidades del cuerpo, buscando en los pliegues remotos de los tejidos y los órganos, el líquido que se decanta y se vuelve cristalino en la superficie iluminada, donde flota la fauna colorida y silenciosa de las imágenes diurnas y los pensamientos* (*La grande*, p. 151).

Cette métaphore aborde directement le thème de la conscience et sa partie cachée, l'inconscient, car Nula, comme un romancier, semble préoccupé par les méandres de la vie psychique. On peut donc dire que la vie intérieure des personnages est l'un des aspects les plus importants dans *La grande*. Et si cette pratique peut paraître banale, il faut rappeler qu'elle était absente dans certains romans de l'extériorité comme *La vuelta completa*. Dans un certain sens, on peut dire que le narrateur saérien a, comme Gutiérrez, lui aussi fait un détour par l'extériorité avant d'arriver à une pratique courant du réalisme. Certes, explorer les profondeurs de la vie psychique ne semble pas être le but de *La grande*, mais il est vrai que la vie psychique des personnages est l'un de ses aspects les plus développés. Nous

aimerions donc étudier, dans les lignes qui suivent, quelques-unes des modalités de sa représentation.

Pour commencer, il est curieux de constater que les plus nombreux cas d'analyse intérieure sont ceux consacrés à Nula, ce qui s'explique en partie par le fait que, sur les six chapitres qui composent le roman, trois sont racontés depuis son point de vue¹². Nous avons vu que le premier est consacré à nous présenter Gutiérrez depuis les informations que Nula possède sur lui. Les pensées de Nula sont alors presque exclusivement tournées vers son compagnon de route. Ce n'est que dans le chapitre suivant que l'on a un aperçu plus « général » du personnage, avec le récit de son histoire familiale et les circonstances qui ont abouti à sa rencontre avec Lucía, cinq ans auparavant, et même si la source de cet aperçu n'est pas toujours la vie psychique de Nula, mais le discours du narrateur directement (p. 78-95)¹³. Ce récit rétrospectif s'étend sur plusieurs pages et comprend l'histoire familiale de Nula, avec l'arrivée de son grand-père, Yussef, de Damas à la fin des années vingt, la mort du père, militant de gauche assassiné en soixante-quinze dans la banlieue de Buenos Aires, et enfin l'histoire de la mère, la India, qui, suite à la mort de son mari, ouvre une librairie spécialisée en droit. Une telle vue panoramique sur l'histoire familiale de Nula est bien la preuve que le narrateur possède une perspective beaucoup plus vaste que celle du personnage. C'est aussi une façon de souligner l'importance de la rencontre de Lucía, qui est racontée en même temps que ces événements. Les pensées philosophiques font également partie des pensées prêtées à Nula, comme dans le cas du vol des papillons qu'il contemple depuis sa voiture, ou bien dans ses considérations à propos du vin et de l'ivresse. Deux épisodes intéressants à ce propos sont ceux des deux clients auxquels Nula va rendre visite l'après-midi de mercredi, après avoir vu Lucía (p. 153-156). Le premier est un dentiste ami de son frère (un être « pré-philosophique »), le second est un ancien ami de son père, militant comme lui, devenu conseiller politique du gouverneur. Dans les deux cas, les sous-entendus, la « sous-conversation » est plus importante que ce qui se dit effectivement. Mais un moment encore plus intéressant concernant l'univers intérieur de Nula est celui qui a lieu pendant un court silence lors d'une conversation qu'il entretient avec Américo, le directeur de *Amigos del vino*, pour qui il travaille. Ce moment est d'autant plus significatif

¹² Ces trois chapitres sont « Martes. Ruidos de agua », « Miércoles. La manzana » et « Viernes. El vino ».

¹³ Il n'est pas vraisemblable, en effet, que ces informations proviennent de la mémoire de Nula, occupé comme il est à conduire, au début du chapitre, sa voiture en direction de Paraná, pour aller voir Lucía.

qu'il ne représente qu'un court instant, un silence pendant une conversation plutôt banale avec Américo, et qu'il opère cependant un mouvement temporel assez important, qui résume la totalité de son avenir sous un angle plutôt pessimiste :

Como Diógenes el cínico refutaba las paradojas de Zenón caminando, él podía a veces refutar la contradicción entre el ser y el devenir, así nomás, *siendo*. Pero sabe que eso no dura: si alguna vez llegase a olvidar la filosofía y a entregarse, ciego y definitivo, a la supuesta espontaneidad del mundo, tarde o temprano, el tormento, la división, obligándolo a recomenzar, lo alcanzarían. Y esa idea un poco literaria y por otra parte, bastante ingenua, se despliega en una visión pormenorizada de su propia vida futura de comerciante de vinos, en la que habiendo abandonado por completo sus reflexiones, sus notas, sus lecturas, *adicto ya irrecuperable al opio del mero ser*, según la expresión que encuentra en medio de las imágenes para definir su nueva condición, alcanza, por decirlo de alguna manera, una existencia confinada para siempre en lo exterior: un padre de familia, viajante de comercio, con una esposa diseñadora gráfica; con los años, Américo se retira y él, que se ha asociado con Américo después de cierto tiempo, pasa a ser el nuevo patrón de la sucursal. Diana por su parte, que a causa de su trabajo en la agencia, se verá obligada a abandonar la pintura, será una buena diseñadora, requerida a menudo por publicitarios de Buenos Aires, y cuando los chicos se hagan más grandes, él y Diana empezarán a viajar regularmente a Buenos Aires, a Rosario, e incluso al extranjero. Él deberá desplazarse cada vez más seguido y por más tiempo, no solamente a Buenos Aires, y sobre todo a Mendoza, sino también al Paraguay, a Corrientes, al Chaco. Frecuentará las ferias internacionales de vino en Europa, en Nueva Zelanda. Los chicos terminarán sus estudios, se casarán, tendrán hijos a su vez; él y Diana quedarán solos en la casa; la India y los padres de Diana ya se habrán muerto para entonces (*La grande*, p. 298-300).

Ce qui est intéressant, ici, c'est ce mouvement de compression temporelle rendu possible grâce à la technique du psycho-récit¹⁴. Dans l'exemple cité, les pensées de Nula couvrent une période temporelle extrêmement longue dans l'espace de quelques instants ; il s'agit d'une vision certes pessimiste de son propre avenir, qui est rendu possible grâce à la capacité du narrateur de nous rapporter ses pensées en faisant une « synthèse », mais aussi en formulant verbalement ce qui se présente à l'esprit d'une personnage comme une « vision » non verbale.

¹⁴ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, op. cit. p. 55-56 : « Le survol d'états psychiques recouvrant une longue période est tombé en désuétude dans le roman moderne, mais le psycho-récit reste très utilisé. Et l'une des raisons pour lesquelles il continue à se maintenir à côté de la technique moderne du monologue est précisément son élasticité temporelle : s'il peut condenser un long espace de temps, il est aussi en mesure d'étendre les limites de l'instant. Et, comme l'a fait remarquer Nathalie Sarraute, l'expansion temporelle – « un présent démesurément agrandi » – est l'une des manipulations préférées du roman moderne dans son traitement de la temporalité ».

Tous ces aspects de la vie intérieure de Nula rendent compte d'un personnage assez complexe, dont l'une des fonctions est de celle d'exprimer des préoccupations de l'auteur : pensées philosophiques concernant l'être et le devenir, souvenirs d'enfance et histoire familiale, pulsions sexuelles, mais aussi des moments plus intimes, dans lesquels on peut entrevoir son sentiment de l'existence, ou bien les régions obscures de son inconscient.

Un autre cas remarquable d'analyse intérieure est celui de Gabriela Barco, dans « De crecida », le chapitre correspondant à jeudi. Cet épisode a lieu après la visite de la station balnéaire « Las piedras blancas », avec Soldi, passe quelques heures en solitude dans la maison de sa tante, Ángela, située en centre-ville. Ce récit de solitude fait ainsi le lien entre deux scènes de réunion d'amis : celui de la conversation avec Soldi et Nula, et celle du bar *Amigos del vino*. Entre les deux moments, Gabriela aura le temps de s'allonger, faire un court rêve dans lequel apparaît Nula, recoudre un bouton, et enfin prendre une douche et se préparer pour sortir. Elle pense surtout à l'enfant qu'elle porte en elle depuis seulement quelques semaines, en se remémorant le moment où elle et son ami José Carlos ont dû le concevoir. Comme dans le cas de Soldi, le récit est un tissu de mouvements extérieurs – nous verrons Gabriela évoluer à l'intérieur de la maison –, de perceptions, mais aussi de pensées intimes, voire d'un rêve¹⁵. Un acte comme celui de recoudre un bouton, par exemple, fera l'objet d'un récit détaillé. C'est à ce moment-là qu'elle fait un rêve :

Gabriela se inmoviliza, satisfecha, sonriendo para sí misma pero de golpe, sin transición, la sonrisa se borra y la expresión grave aparece en su cara, y, cuando la boca se abre, brusca, como si la mandíbula inferior se hubiese descolgado, la gravedad se transforma en incredulidad confusa, en contrariedad, en indignación: es que, en lo de Gutiérrez, sentados a la mesa, ella, Pinocho y el dueño de casa están de espaldas, preparando algo sobre el fogón de la cocina, cuando se da vuelta, es el vendedor de vino, que por hacer una broma de mal gusto le sirve a ella un plato con pescado vivo. Abriendo los ojos, y pegando un grito, Gabriela se despierta, se incorpora y queda sentada en la cama. La desorientación del sueño repentino, da paso, en la reflexión recuperada, a la maravilla: durante la fracción de segundo en la que estuvo dormida, el sueño, con fragmentos inconexos de experiencia, construyó un mundo novedoso, tan nítido como el empírico, dotado de un sentido propio tan difícil de desentrañar como el

¹⁵ *Ibid*, p. 67 : « Il serait vain de chercher à dissocier nettement le psycho-récit de sensations qui viennent s'inscrire dans l'esprit d'un personnage, à partir de son corps ou à partir du monde extérieur. Dans les romans à focalisation interne en particulier, et qui associent intimement la description du monde extérieur et les impressions subjectives, il n'y a pas de frontière marquée entre l'univers des objets et le paysage intérieur. Le jeu des verbes de perception, indiquant ce qu'un personnage voit et ce qu'il entend, lie l'un à l'autre psychisme et monde extérieur, et le psycho-récit ne peut dès lors être nettement distingué de la description objective.

del otro. En una intersección infinitesimal del tiempo, un episodio transversal, dotado de una duración propia, se desarrolla en acontecimientos que, puestos en el orden en el que suceden en el mundo real, llevarían horas, días, semanas, meses, años, igual que en la frase de un relato, puede haber siglos de hechos empíricos compendiados (*La grande*, p. 206).

Gabriela fait un rêve dans lequel apparaît Nula, auquel il lui attribue une question philosophique. Ce rêve est motivé par la conversation qu'elle vient d'avoir avec ce même personnage. Un peu plus tard, Gabriela imagine une scène avec Nula, Tomatis, dans laquelle c'est elle qui pose la question à Nula.

Un autre personnage dont le narrateur rapporte les pensées de façon soutenue est Tomatis, notamment au moment de son retour en bus de Rosario à la ville, après avoir passé la journée de samedi avec sa fille Alicia. Comme dans le thème de la promenade, ce sera un récit en mouvement, conjuguant donc la contemplation du paysage crépusculaire et le récit de pensées, avec par conséquent une temporalité double, à la fois extérieure et intérieure. Le trajet dure deux heures et vingt minutes (de 17h40 à 20h, plus précisément), pendant lesquelles il aura le temps de lire le document sur le « precisionismo », que Gabriela lui a remis, mais aussi de se livrer à ses propres réflexions et à ses souvenirs, lesquels donnent une perspective temporelle assez large sur l'ensemble de l'existence du personnage focalisé, comme dans le cas des souvenirs d'enfance de Nula. Les deux aspects, extérieur et intérieur, sont parfois liés, même si leur temporalité n'est pas toujours la même. Ainsi, par exemple, à propos d'une sensation de bonheur inattendu qui l'envahit, il se rend compte que ce n'est pas seulement à cause de la chaleur ambiante dans le bus, mais aussi et surtout à cause d'un souvenir d'adolescence, dans lequel il navigue dans le fleuve en compagnie de Barco. Ce souvenir nous renvoie à des textes comme « Por la vuelta », où lui et Barco discutaient sur l'essence du bonheur, ou encore « En la costra reseca », qui raconte justement une de ces excursions fluviales que les deux personnages avaient l'habitude de faire pendant leur adolescence. Un autre souvenir est celui relatif à une balade en voiture, le soir de la veille, avec son amie Violeta, pendant laquelle ils écoutent *La Grande Fugue* de Beethoven, qui semble donner son titre au roman. Mais c'est aussi pendant son trajet en bus que Tomatis pense à Gutiérrez, à son exil comme un « détour ». Quant aux réflexions d'un

ordre plus général, elles sont parfois des réflexions que l'on avait déjà lues ailleurs¹⁶, comme par exemple celle la nature de la patrie et du lieu, mais aussi celle de la mort, sur laquelle se termine la chapitre. Quoi qu'il en soit, ce long moment d'introspection aux multiples inflexions nous montre un Tomatis ayant apparemment surmonté les crises existentielles du passé, comme il devient évident lorsqu'on compare ce chapitre à un texte comme « La mayor », que nous allons aborder dans notre deuxième partie. Cependant, il convient de rappeler, à ce propos, le rapport qui s'établit entre le titre du roman et celui du texte de 1972, et qui tient à un paradigme musical¹⁷.

Ces deux moments, celui de Gabriela et celui de Tomatis, sont en quelque sorte complémentaires : Gabriela songe à la nouvelle vie qu'elle porte en elle, tandis que Tomatis, lui, pense à la mort. Le cycle de la vie se renouvelle, comme le lui suggèrent les hibiscus qu'il aime regarder sur la devanture des maisons des « arrabales » :

En los barrios populares de Rosario, en los jardincitos delanteros, exigüos, en los que casi no hay lugar más que para un arbusto grande, a menudo se trata de un hibisco, del que, se acuerda Tomatis cada vez que ve una de esas plantas, Frazer dice que para la mayoría de los pueblos más antiguos del planeta, es la especie cuya madera mejor conserva el fuego primigenio del incendio universal, después del cual renació el universo, porque es la más apropiada para encender el fuego frotándola con un palito. En ciertos pueblos, según otros autores, el hibisco simboliza el universo mismo, a causa quizás, dedujo alguna vez Tomatis, de la floración continua y fugitiva que produce: las flores rojas (hay de otros colores, pero el hibisco rojo es el más frecuente) se forman y se abren en unas pocas horas, pero no duran mucho; y mientras se marchitan y caen, otras se abren a la vez, de modo que la planta desarrolla una actividad continua, semejante a la del universo, en el que mundos, estrellas y galaxias se encienden y se apagan, nacen y mueren, en un chisporroteo constante, del que la duración exacta y el ritmo únicamente podrían calcularse desde un improbable exterior (*La grande*, p. 347).

¹⁶ Tomatis se demande par exemple (p. 356-357) ce que devient un lieu avec le passage du temps. Cette réflexion était déjà présente, bien que sur le ton de la provocation, dans *Lo imborrable*, où Tomatis rapporte une discussion qu'il a eue avec Mauricio, son voisin physicien. C'est le sujet de l'immobilité appa­rante des choses.

¹⁷ Ce rapport a été signalé par Raquel Linenberg-Fressard : « *La grande*, desde el título, se adscribe en particular al paradigma musical fijado en una obra anterior : la *nouvelle* titulada « La mayor » (1972). En ella aparece el monólogo interior y único de Tomatis en el cuarto de la terraza que ocupa en la casa de su madre. Este título se refiere a la vez a la tonalidad musical que es la de *la mayor*, y asimismo a la amplitud de la ciudad, a los ruidos difusos que ésta produce y que se perciben en la noche como la música engendradora del espacio urbano [...] (p. 361). »

Dans les deux cas, ce ne sont pas des moments de solitude existentielle, comme il y en a tant d'autres dans l'œuvre de Saer, mais plutôt des moments d'un bonheur intime, où un accord se produit brièvement entre ces deux personnages et le monde.

Et dans tous les cas, ces modulations temporelles opérées à partir de la conscience des personnages sont d'autant plus importantes qu'elles sont absentes dans les autres récits. À titre comparatif, on peut penser à la célèbre prolepse de *Glosa*, qui nous montre l'avenir des trois protagonistes, sans passer toutefois par le filtre de leurs consciences respectives. Dans le roman de 1986, l'information narrative provient directement du narrateur principal, qui s'affiche précisément en tant que narrateur démiurge. Dans le cas de *La grande*, les trois personnages choisis déploient non seulement une vision de leur existence, mais aussi une vie intérieure plus « pleine », dans le sens de plus riche, et en tout cas moins tourmentée que celle des deux autres romans étudiés jusqu'ici.

L'espace de *zona*, lieu idéologique

Un autre aspect du récit particulièrement investi par le narrateur de *La grande* est celui de l'espace. En effet, plus qu'aucun autre roman de Saer, *La grande* est un témoignage de l'évolution de la ville et ses alentours au fil des années, ce qui contraste avec les textes précédents où l'espace de la ville se maintient plus ou moins stable, comme l'a signalé Raquel Linenberg-Fressard¹⁸. Mais à la différence, aussi, des autres romans, ce témoignage est toujours accompagné d'un commentaire évaluatif, qu'il provienne des personnages à travers lesquels il est observé, ou bien qu'il soit pris directement en charge par

¹⁸ « La ciudad en el tiempo : *La grande* (2005) de Juan José Saer », Teresa Orecchia-Havas (dir.), *Les villes et la fin du vingtième siècle en Amérique latine : Littératures, cultures, représentations*, Actes du colloque organisé par le LEIA, Université de Caen, mars 2006, Bern, Berlin, Bruxelles, Francfort, New York, Oxford, Vienne, Peter Lang, 2007, p. 361: « Antes de *La grande* la ciudad de Santa Fe aparecía, hasta cierto punto, como esencialmente inestable, paradójicamente sustraída al paso del tiempo, un tiempo que arrastra en su fluir a los seres y las cosas según la filosofía heraclítea adoptada por Saer y que simboliza de manera recurrente el río Paraná. [...] Lo que resulta llamativo es que en *La grande* por primera vez es Santa Fe la que se encuentra afectada por la inestabilidad; también la ciudad aparece afectada por el movimiento del Tiempo. De hecho, en relación con las novelas anteriores se la puede ver profundamente transformada y en distintos aspectos a la vez. »

le narrateur. Cette dimension critique du descriptif est d'autant plus remarquable qu'elle était absente dans *La vuelta completa* et *Glosa*, où l'espace n'était pas l'objet d'un commentaire évaluatif. Dans *La vuelta completa*, l'espace est traité de façon impersonnelle, avec une saturation de détails inutiles qui ont pour effet d'attirer l'attention du lecteur sur l'écriture en elle-même plus que sur son référent. Dans *Glosa*, l'espace de la ville est réduit à celui d'une rue, la rue San Martín, décrite en tant que phénomène perceptif des personnages, sans lesquels, nous dit le narrateur, elle n'existerait pas. La ville est également présentée en tant qu'espace rationnel, dont le modèle remonte à celui qu'Hippodamos, l'architecte grec, a conçu pour une ville comme Rhodes.

C'est donc seulement dans *La grande* que la description de l'espace est accompagnée d'une série de critiques qui ont pour effet de montrer une position – une véritable posture – du narrateur vis-à-vis du réel représenté. En cela, le narrateur revient à une pratique traditionnelle, qui est celle de se présenter comme un arbitre.

Il s'agit donc de rendre compte du passage du temps sur les choses – sur les êtres aussi, comme en témoignent les descriptions d'Escalante, de Leonor Calcagno, de Clara Rosenberg –, mais aussi d'évaluer – de déplorer, plus ouvertement – certains de ces changements.

Parmi ceux-ci, la construction d'un hypermarché, l'hypermarché Warden, est sans doute le plus important, non seulement en raison de tout ce qu'il représente en termes de mode de vie, mais aussi en raison de la transformation radicale du paysage qu'il entraîne. Certes, il est vrai que le centre commercial n'est pas le seul facteur dans cette transformation (en réalité il faudrait parler plutôt de dégradation) ; il y a aussi les ceintures de misère provoquées par l'exode rural, que Tomatis ou Gabriela observent à des moments différents, et en général la croissance de la ville. Mais on peut dire que l'hypermarché joue le rôle d'un symbole, celui de l'arrivée d'un nouveau temps, comme le laisse entendre le narrateur lorsqu'il constate la disparition des petits commerçants du centre au profit de l'hypermarché.

Ces deux aspects du paysage – le nouveau centre commercial, avec ses huit salles de cinéma, d'une part, et l'espace rural, de l'autre – seront donc les plus amplement commentés tout au long du roman. Or un phénomène lié à celui-ci est le déplacement de l'action du centre-ville vers les alentours de la ville, qui fournissent en effet les principaux

lieux de l'action¹⁹. La promenade aperturale de Nula et Gutiérrez, par exemple, a lieu non pas dans les rues du centre, mais à Rincón et ses environs. Elle mélange l'espace semi-urbain et l'espace rural, car pour aller à la maison d'Escalante, les deux personnages doivent longer le chemin de la côte, en passant par des ceintures de misère qu'ils ne peuvent s'empêcher de voir (p. 32-33). La maison que Gutiérrez a achetée à son retour, dont il est dit que l'architecte qui l'a construite a dû s'inspirer des maisons californiennes, se situe elle aussi à Rincón, dans un espace où se mélangent désormais, de façon incongrue, la richesse et la misère, comme le constate Gabriela avec le regard extérieur que lui confère son séjour à l'étranger :

En el estado de New Jersey, adonde Gabriela fue a terminar sus estudios de letras, únicamente en las grandes ciudades se mezclan de tanto en tanto la opulencia y la pobreza, pero en cambio en la costa, en las inmediaciones de Rincón por lo menos, adonde el auto está llegando, los ranchos miserables de las afueras y las casas coquetas de fin de semana conviven sin antagonismo aparente (*La grande*, p. 185-186).

La rue San Martín, quant à elle, est à peine mentionnée, et le bar de la *galería*, lieu de rencontre par excellence dans les fictions antérieures, a laissé sa place au bar *Amigos del vino*, où les personnages se réunissent le soir de vendredi. Un autre bar des vieux temps, le « Gran Doria », celui du souvenir de Tomatis dans « La mayor », a été remplacé par « Los siete colores », devant lequel a lieu la rencontre de Nula et Lucía. Parmi tous ces endroits, seul l'hôtel Palace, rénové après des années de fermeture, fait le lien entre le passé et le présent, et ce n'est donc pas étonnant si Gutiérrez le choisit pour aller dîner avec Leonor.

Fait symptomatique de son époque, le cœur de la ville semble ainsi s'être déplacé au centre commercial, en réalité un complexe avec des cinémas, des restaurants, un bar et un grand parking, qui capte une clientèle à plusieurs dizaines de kilomètres de distance. Son importance dans le texte se construit à force de répétitions, des différentes descriptions qui prennent la plupart du temps ce ton nettement critique dont on parlait, et qui rejoint celui des critiques que Gutiérrez et Pichón formulent à propos des Européens.

Or en ce qui concerne son traitement dans le texte, il est intéressant d'observer que l'hypermarché apparaît toujours lié à Nula. C'est en effet à travers lui qu'on le regarde, que

¹⁹ Il est vrai qu'un roman comme *Nadie nada nunca* se déroulait aussi en dehors de la ville, dans cette maison de repos familiale des Garay où le Gato et Elisa ont l'habitude d'aller passer des jours ensemble.

ce soit de loin, comme une cacophonie dans le paysage (« anacronismo chillón », p. 186), ou de l'intérieur, avec ses couloirs qui répètent infiniment les mêmes produits. Ce rapport entre Nula et l'hypermarché semble justifié par le fait que, en général, les supermarchés lui paraissent une version « monstrueuse » de l'épicerie que son grand-père tenait et qui nourrit ses souvenirs d'enfance. La première fois que l'image du centre commercial apparaît, c'est à la fin de « Ruidos de agua », alors que Nula roule en voiture vers la ville, après avoir passé la soirée avec Gutiérrez :

A la izquierda, el edificio del hipermercado, enorme, con sus ocho salas de cine, su estacionamiento, sus cafeterías, su autoservicio y su restaurante, parece bastante desierto a pesar de la orquestación exagerada de luces y de colores que flota en la negrura del campo. Los quince o veinte autos dispersos en el estacionamiento relucen debido a la lluvia y a las luces que se reflejan en la carrocería, pero no hay casi nadie cerca de la entrada principal. Un año antes, donde ahora está el hipermercado no había nada, aparte de un terreno pantanoso en la zona vacía, chata e inundable – y siempre inundada, incluso cuando todas las otras zonas estaban secas – entre el brazo del río sobre el que se agolpa la ciudad y La Guardia, donde el camino de la costa bifurca al Paraná. [...] El complejo de luz y de color asentado en medio del campo queda atrás, reaparece, fragmentario, durante unos segundos, en el retrovisor, y al fin se borra por completo (*La grande*, p. 65).

Dans cette description, on trouve déjà le mélange du point de vue du narrateur et de celui du personnage, qui se reproduit dans la plupart des descriptions postérieures. Nula regarde le centre commercial, mais une tournure évaluative comme « orquestación exagerada » semble provenir directement du narrateur, tout comme l'information sur la construction du complexe dans une zone inondable, là où au plus tôt il n'y avait rien. Cette dernière remarque suggère aussi que l'hypermarché, avec ses huit salles de cinémas, surgi de rien, est une construction artificielle, qui n'a rien avoir avec le paysage.

Sur cet aspect – celui de son emplacement stratégique dans les environs de la ville –, le narrateur revient à la charge au troisième chapitre, où il attire l'attention de façon ironique sur le fait qu'il s'agit d'une zone marécageuse. L'ironie résulte ici, entre autres, de la comparaison avec des villes comme Venise ou Saint-Petersbourg :

A los especialistas que instalaron el súpercenter – la sociedad autónoma a la que pertenece debe tener la sede comercial en los Estados Unidos, en Europa, en Suiza por ejemplo, o en algún otro paraíso fiscal como Montecarlo, Luxemburgo, o las Islas Caimán – no les preocupó para nada el suelo pantanoso sobre el que lo construyeron: después de todo, Venecia y San Petersburgo también están hundidas sobre pantanos y

hasta ahora, mal que bien, resisten sin hundirse. El cuidado principal en lo relativo al súpercenter fue encontrar el punto estratégico al que la clientela pudiese convergir desde muchos sectores de la zona, porque aunque un par de líneas de colectivos de la ciudad prolongaron su trayecto por primera vez en la historia del transporte urbano local, cruzando el río, los habitantes de la ciudad caerían en un error grosero si creyesen que el súpercenter les está especialmente destinado. Los estrategas pensaron atraer, y lo consiguieron, clientes que vinieran desde hasta sesenta o setenta kilómetros, e incluso un poco más, por el camino de la costa, la ruta que bordea hacia el norte la orilla oeste del Paraná y de sus afluentes, pero también, cruzando el puente sobre el Colastiné y el túnel subfluvial, a unos pocos kilómetros del cruce carretero, los de la provincia de Entre Ríos, en la orilla este, no sólo de la capital, Paraná, sino también de ciudades importantes al sur y al este de la capital. Del otro lado de la ciudad, al norte, al sur y, sobre todo, al oeste, los pueblos y las ciudades de la llanura mandan también los fines de semana su procesión de fieles. Todas las clases sociales envían sus delegaciones; todos los que tienen algo para gastar, por poco que sea, vienen a gastarlo al súpercenter, donde hasta la más mínima de las necesidades parece estar ya prevista, ya que el hipermercado tiende a suplantar, incorporándolas a su esencia, todas las ramas, grandes y chicas, del comercio. (*La grande*, p. 287-288).

Dans ce long passage, il est beaucoup plus facile de reconnaître la voix du narrateur, qui émet une critique à partir l'emplacement stratégique de l'hypermarché, pensé pour attirer le plus de clients possibles.

En ce qui concerne l'intérieur de l'hypermarché, un épisode comme celui de la rencontre entre Nula et Virginia fournit l'occasion de sa description, toujours depuis la perspective de Nula. Ce qui attire l'attention de Nula, ce sont les phénomènes de répétition, de variété et d'abondance :

Aunque casi nunca compra nada [...], le gusta pasearse por los supermercados, quizás porque una vez se le ocurrió que representaban una versión monstruosa del negocio de ramos generales de su abuelo. El principio era el mismo, como la propulsión a vapor que en pequeña escala hace sacudirse la tapa de una pava cuando el agua hierve y en gran escala pone en movimiento una locomotora. De chico creía que eran la abundancia y la variedad lo que lo atraía en el negocio de su abuelo, pero de grande, paseándose por los supermercados, comprendió que el efecto venía más bien de la repetición. Las pilas de paquetes de cigarrillos de una misma marca, o las hileras de botellas de vermut o de ginebra, cada bebida con el mismo color de vidrio, con la misma forma y con una etiqueta idéntica ocupando un estante entero, o las pirámides de conserva en el centro del negocio, que sus tías o sus abuelas habían erigido con paciencia y habilidad, durante la noche, después de la cena, producían un efecto visual que el confundía con la abundancia, sin darse cuenta de que en los frascos, los caramelos de naranja envueltos en celofán transparente y que tenían la forma y el color aproximativos de una rodajita de naranja, era el carácter acumulativo lo atrayente, realzado todavía más por el hecho de que se amontonasen sueltos y en desorden en el interior del frasco de vidrio, lo que constituía de por sí, aunque todavía era demasiado chico para darse cuenta, un efecto decorativo y a la vez filosófico, porque la repetición,

incluso en los objetos fabricados, es el hecho más familiar y al mismo tiempo más enigmático: La abundancia puede ser opresiva o euforizante, pero la repetición es siempre estética y el efecto que produce es misterioso, pensaba de vez en cuando. En el hipermercado, hasta el fondo musical que muchas personas sensatas, no sin razón, abominan, a él le parece necesario, porque subraya el cambio de medio ambiente que se produce cuando se pasa del exterior desarticulado y contingente al interior organizado según un orden racional, un cambio tan contrastado como el que percibimos cuando, al zambullirnos en el río, dejamos de oír los ruidos terrestres para avanzar, semiciegos, en el silencio subacuático (*La grande*, p. 130-131).

Mais la « version monstrueuse » constitue paradoxalement un espace régit par la rationalité, et en cela il contraste encore une fois avec l'extérieur. La rationalité liée, paradoxalement, à un lieu de consommation est une réflexion qui ne nous place pas très loin, finalement, des critiques que Pichón Garay adressait, dans *La pesquisa*, à la société qui l'accueille, ou encore de celles de Gutiérrez.

En ce qui concerne l'espace rural, le regard d'un personnage comme Gabriela Barco sur cette région légendaire où la jeunesse de son père et les amis de son père s'est écoulée, ne peut être qu'étonné. Il ne ressemble plus à celui des récits de cette jeunesse :

En medio de su euforia, Gabriela suspira, interiormente: el lugar mítico, mentado en textos y en tradiciones orales, que desde su infancia frecuentaban sus padres y los amigos de sus padres, se ha vuelto un suburbio populoso de la ciudad, a tal punto que han debido ensanchar el camino de asfalto e instalar un par de semáforos en los cruces más frecuentes; según Soldi, los domingos a la noche se producen verdaderos embotellamientos a causa de la gente que vuelve a la ciudad. Para rematar la cosa, en los pantanos vecinos de La Guardia, debidamente apisonados y acondicionados, han hecho florecer, de la noche a la mañana, el anacronismo chillón del *súpercenter*. Pero sonriendo y entrecerrando los ojos, sintiendo el sol que entra por el parabrisas a entibiarse la cara, piensa que el buen tiempo, por suerte, en todo caso por ahora, no lo pueden cambiar (*La grande*, p. 186).

Et comme Soldi et Gabriela, Tomatis contemple lui aussi les transformations du paysage lors de son trajet de retour à de Rosario à la ville. Ce sont ici les bidonvilles qui s'étendent aux alentours de Rosario, dans lesquels s'entassent tous ces gens issus d'un exode rural inévitable. Seul survivant d'un autre temps, un homme à cheval apparaît au milieu de la route. Ces exemples nous montrent un type de narration accordant une place importante à la description de l'espace, une description dans laquelle l'aspect idéologique est particulièrement sensible, à la différence des autres narrations, où l'espace était abordé d'un point de vue neutre.

Ces considérations suggèrent que le retour de l'intrigue et du romanesque suppose aussi celui du narrateur omniscient, comme si l'idée d'une intrigue à plusieurs personnages et aux multiples fils narratifs était liée à ce type de narrateur. Le retour de la confiance dans le récit passe en effet par la mise en place d'une voix narrative libérée des questionnements qu'elle avait trouvés dans les récits précédents, par un retour de la confiance dans la capacité du langage à raconter une histoire. Dans *La grande*, le récit à la troisième personne semble progresser naturellement, le narrateur passant d'une conscience à une autre, d'un sujet narratif à un autre, avec une liberté absolue. Sans aller jusqu'à l'« anthropomorphisation » du narrateur de *Glosa*, *La grande* présente un narrateur envahissant sans toutefois avoir la dimension méta-narrative de son prédécesseur.

Conclusion de la première partie

Cette première partie a eu pour objectif d'explorer trois « romans du groupe d'amis » ayant en commun le fait d'être racontés à la troisième personne. En ce qui concerne la question de l'omniscience, nous avons vu que ces trois romans représentaient autant de façons différentes de l'envisager. Dans le cas de *La vuelta completa*, qualifié pourtant de réaliste par un certain nombre de critiques, on a constaté un mécanisme d'effacement de l'instance narratrice qui se manifeste non seulement par l'absence d'une fonction commentative, qui est comme on le sait l'un des moyens dont le narrateur traditionnel dispose pour asseoir son autorité, mais aussi et surtout par un traitement de l'intrigue qui se caractérise par de nombreux vides d'information, notamment en ce qui concerne des points nodaux de l'histoire. À ces vides d'information il faut ajouter le refus d'aborder la vie intérieure des personnages, ce qui constitue un renoncement important dans la mesure où s'agit d'une des prérogatives le plus ancrées dans l'idée que l'on se fait du récit à la troisième personne. En contrepartie, on trouve une narration qui privilégie les aspects extérieurs de l'histoire, en multipliant les détails inutiles, ce qui a pour résultat de mettre l'accent sur le travail d'écriture, mais aussi d'installer la temporalité et le devenir au cœur du récit. Ces mécanismes de remise en question du récit omniscient, que l'on peut aussi qualifier de déceptifs, ne feront que s'exacerber dans les romans suivants, jusqu'à atteindre leur paroxysme dans un texte comme *Nadie nada nunca*, que l'on peut appeler le roman de l'extériorité par excellence dans l'œuvre de Saer, et dans lequel cohabitent par ailleurs les deux formes de narrateur traditionnelles – celle du narrateur à la troisième personne et celle du narrateur à la première personne –, dans une dialectique pourtant tout aussi déconcertante, qui tend à montrer la non étanchéité des frontières entre les deux.

Dans le roman suivant, *Glosa*, si le narrateur semble à nouveau investi de ses pouvoirs traditionnels, c'est au prix d'une désillusion concernant l'art romanesque, que le lecteur est invité à partager par le biais d'un discours ironique sur la fiction. Et plus que d'une réhabilitation du narrateur omniscient, il faut plutôt parler d'une présence hypertrophiée, qui se manifeste par les nombreuses démonstrations de démiurgie, mais aussi dans la place envahissante d'un appareil digressif qui se réfère non seulement aux aspects traditionnels

de l'histoire, mais aussi et surtout au réel, ce qui lui confère une dimension spéculative qu'il n'aura dans aucun autre roman de l'auteur. C'est en raison de ces pratiques que nous avons conclu que ce roman renoue avec la tradition de l'anti-roman et, avec elle, de l'ironie romantique. Mais de plus, le narrateur omniscient multiplie les marques de subjectivité en faisant preuve d'un certain pessimisme, d'une attitude mélancolique qui n'est pas loin de celle d'un de ses personnages, Tomatis, dont il décrit justement un état dépressif qui ne fera, comme on le sait, que s'accroître avec le temps.

Un autre aspect relié à la position omnisciente du narrateur dans *Glosa*, c'est celui de sa perspective privilégiée sur le destin des personnages, dont on a vu qu'il déploie une vision télescopique, qui a pour effet de donner un aspect dramatique à cette promenade un peu insouciantes que font les deux protagonistes, et qui constitue en réalité l'intrigue principale du roman. Enfin, en ce qui concerne la représentation de la vie intérieure des personnages, nous avons également attiré l'attention sur le fait que *Glosa* constitue à notre avis le premier roman de Saer à opérer une incursion aussi profonde dans la conscience de ceux-ci, et que cette incursion a pour résultat de mettre au jour une subjectivité de signe plutôt négatif, dans la mesure où elle montre les personnages en proie à des forces de l'irrationnel qui semblent les dépasser.

Enfin *La grande*, le troisième roman analysé, représente un retour vers des formes plus traditionnelles du récit omniscient. Le narrateur se charge ici d'assurer les liens entre plusieurs trajectoires, entre plusieurs vies, et dans cette démarche il nous invite à voir de l'intérieur un certain nombre de ses personnages, en nous révélant une intériorité certes moins négative que celle des personnages de *Glosa*, plus « pleine » si l'on veut, à l'image de leurs histoires, qui font elles aussi l'objet d'une représentation moins fragmentaire que dans les romans précédents. En ce qui concerne sa technique, cette intériorité nous parvient à travers de longs monologues rapportés incluant des souvenirs, des réflexions, des interrogations qui révèlent un rapport complexe au réel, et dans lesquelles les préoccupations de l'auteur trouvent une nouvelle formulation. Cependant d'autres personnages sont abordés d'une façon moins directe, comme de biais, depuis la perspective des autres, ce qui a pour résultat de laisser certains aspects de l'histoire dans l'ombre, comme ils le sont pour les personnages. Enfin quant à la fonction commentative, elle trouve aussi un traitement plus traditionnel, dans la mesure où elle est notamment chargée

d'accompagner la description de l'espace et, dans celle-ci, les nombreux changements subis par la *zona* dans cette nouvelle, et à vrai dire dernière, étape de sa représentation.

II. Deuxième partie. Les narrateurs personnels : des récits de voyage et d'immobilité

Introduction de la deuxième partie. Raconter à la première personne

Avec le récit à la troisième personne, celui à la première personne est l'autre forme la plus fréquente de la narration. Comme il a déjà été longuement discuté et analysé, tant par les théoriciens que par les écrivains eux-mêmes, son utilisation a donné lieu à une riche problématique qui accompagne l'histoire de la littérature occidentale, ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où il s'agit de la représentation d'une conscience individuelle, de l'expérience personnelle et de la vie intérieure dans le récit de fiction. Cette problématique est donc liée à toute une série de formes dans l'histoire de la littérature occidentale, qui va depuis les mémoires fictivement autobiographiques, en passant par le roman épistolaire ou en forme de journal intime, jusqu'au récit du courant de conscience (le *stream of consciousness*), qui fut comme on le sait l'une des « découvertes » les plus significatives de la littérature moderne¹.

Il n'est pas ici, bien entendu, le lieu de revenir sur tous les problèmes liés à ce type de narration. Aussi nous bornerons-nous, dans cette introduction, à rappeler quelques-uns de ses aspects principaux, afin de mieux cerner son utilisation par un écrivain comme Saer qui se situe, comme on l'a dit dans notre introduction générale, au bout de cette longue tradition de réflexion sur les formes narratives. D'une façon générale, il est communément accepté de dire que le récit à la première personne implique une limitation dans le point de vue – nous n'avons accès qu'à la conscience du personnage chargé de raconter – mais aussi un gain de vraisemblance et de ce que Milagros Ezquerro appelle la « vérité-vécue »², une

¹ Dans son étude consacrée aux genres littéraires, Käte Hamburger fait dériver toutes les formes du récit à la première personne de l'imitation du genre autobiographique, ce qui nous paraît exact jusqu'à un certain point, car il est vrai que les formes de cette modalité narrative ont évolué jusqu'à se détacher complètement de cette forme traditionnelle. Voir Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

² Milagros Ezquerro, *Théorie et fiction, op. cit.*, p. 215 : « En termes d'économie, les pouvoirs auxquels on renonce en choisissant le narrateur en première personne, sont compensés par ceux que l'on gagne sur un autre terrain : ce n'est en somme qu'un *détour*. Savoir si ce que l'on gagne est, au moins, équivalent à ce que l'on perd : cela va de soi, est-on tenté de répondre. Il est peut-être plus juste, et plus prudent, de penser que ce *détour* est requis par la nature même de ce qui est en jeu, c'est-à-dire de cette « vérité-vécue » [...]. En d'autres termes, il paraît vraisemblable que l'utilisation d'un narrateur-personnage soit nécessaire à l'expression de ce vécu. » Michel Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *Essais sur le roman*, p. 75 : « Il s'agit tout d'abord d'un progrès dans le réalisme par l'introduction d'un point de vue. Lorsque tout était raconté à la troisième personne, c'était comme si l'observateur était absolument indifférent : « Peut-être certains ont-ils fait des erreurs sur ce qui s'est passé, mais aujourd'hui tout le monde sait que les choses se sont déroulées ainsi. » Lorsqu'on s'aperçoit que bien souvent les choses ne se seraient pas déroulées de cette façon si certains des individus impliqués avaient su alors ce qui se passait ailleurs, que cette ignorance est un des aspects fondamentaux de la réalité humaine, et que les événements de notre vie ne

sorte d'intensité de l'expérience, qui vient du fait que ce n'est pas tout à fait la même chose de se faire raconter les choses par un tiers que par celui qui les a vécues, ne serait-ce que de façon indirecte. C'est donc comme une sorte de détour que l'écrivain nous invite à faire, afin de gagner en vraisemblance et en intensité, ce que nous perdons en renonçant à une vision surplombante, mais indirecte, des choses.

Cela implique aussi une mise en scène de l'acte narratif et ses motivations qui va affecter directement notre compréhension du récit, selon que celui-ci se présente comme une autobiographie fictive, comme un roman par lettres, ou encore comme une texte transcription directe des pensées d'un personnage donné. Si cette mise en scène avait au début une fonction de vraisemblance, avec le temps elle a donné lieu à une introduction de plus en plus marquée de la subjectivité du narrateur, ainsi que des motivations de son acte narratif, chose que le récit en troisième personne, du moins dans sa version traditionnelle, s'interdisait dans son aspiration à une version objective des choses. Ainsi, par exemple, si dans les premières narrations à la première personne, la forme autobiographique avait pour but de justifier la connaissance ou le savoir du narrateur, dans des formes narratives plus modernes, le lecteur est de plus en plus invité à mettre l'acte narratif dans son contexte, afin de déceler tous les ressorts susceptibles de motiver la prise de parole et d'affecter sa signification, comme par exemple le mensonge, l'exagération, la culpabilité, etc. Autrement dit, le lecteur est de plus en plus invité à voir « au-delà » de ce que le narrateur lui dit. On nous répliquera que cela est aussi le cas de nombreux narrateurs non personnels, mais il est vrai aussi que c'est seulement dans le cas des narrateurs personnels que cela affecte de l'intérieur la signification de l'histoire.

Dans la littérature moderne, le récit à la première personne est un terrain d'exploration privilégié de la subjectivité, avec notamment la découverte de l'inconscient et du développement des techniques narratives qui lui sont associées, comme par exemple le récit de courant de conscience, qui se propose justement de saisir, sans aucune médiation, les pensées du personnage. Or avant cette forme, il y a celle du roman d'auto-analyse, dans la quelle on peut situer une entreprise aussi vaste que celle de Proust, et qui combine un

parviennent jamais à s'historiser au point que leur narration ne comporte plus de lacunes, on est obligés de nous présenter ce que nous sommes censés connaître, mais aussi le comment de ce savoir là. »

exercice de la mémoire avec une position privilégiée depuis laquelle le narrateur revient sur son passé afin d'en tirer les leçons nécessaires, et surtout, une forme d'auto-connaissance³. Comme nous allons le voir, Saer se sert de ces formes héritées d'une façon toujours déviante et originale, non pas dans le but d'innover à tout prix, mais en cohérence avec son projet narratif qui consiste à faire des formes narratives un outil d'exploration du réel et de la conscience, et par conséquent un moyen de connaissance. Ainsi, par exemple, si dans un roman comme *El entenado*, il se sert d'une forme codifiée comme le récit de voyage, dans sa variante spécifique des chroniques de la découverte qui ont commencé à voir le jour au début du XVI^e siècle, il le fera en introduisant de nombreux éléments qui rompent avec les codes de la vraisemblance, ce qui lui permet d'introduire une dimension profondément spéculative, qui intègre des éléments de la connaissance du XX^e siècle, dans une forme et dans une matière qui sont censées être sujettes à une représentation « historique »⁴.

En ce qui concerne les formes plus modernes, nous allons voir que Saer utilise un type de narration que nous allons appeler, avec Dorrit Cohn, la narration simultanée⁵, et qui constitue en réalité le moyen privilégié pour cette exploration du réel, de la temporalité et de la conscience qui se trouve à la base de son projet narratif, comme il est exprimé par Tomatis dans une de ses célèbres définitions de la littérature. À la différence du récit de courant de conscience, ou du monologue intérieur traditionnel, cette forme a la particularité de ne pas tourner le dos à l'extérieur, en privilégiant l'éclosion d'une intériorité coupée du dehors, mais au contraire de représenter le sujet plongé dans un univers extérieur quotidien, dont il cherche, souvent en vain, à tirer un sens. Cela implique un refus de la mémoire comme moyen de construction d'un sens, qui va trouver son expression la plus exacerbée dans un récit comme « La mayor », certes emblématique de la poétique de l'auteur à une certaine période, mais qui en aucun cas épuise l'exploration qui caractérise le reste de sa production.

³ Voir Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, op. cit., p. 175 : « Proust porte à son sommet une longue tradition d'auto-analyse par le moyen de la rétrospection, et sous plusieurs aspects il la conduit à une limite difficile à franchir. Parmi ses contemporains et après lui, la plupart des grands romanciers ont plutôt tendance à faire de cette forme de l'auto-récit un usage parodique, quand ils en font usage [...] ».

⁴ Voir à ce propos un article comme celui de Rita Gnuztmann, « *El entenado* o la respuesta de Saer a las crónicas », *Iris*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1992, p. 23-36.

⁵ Dorrit Cohn, « 'Je somnole et je me réveille'. La déviance de la narration simultanée », *Le propre de la fiction*, p. 149-166.

Dans cette deuxième partie, nous allons donc aborder quelques-uns des narrateurs personnels qui nous semblent le mieux illustrer la façon de concevoir les aspects liés à ce genre de récit chez Saer. Nous allons d'abord faire une récapitulation non exhaustive des narrateurs personnels dans l'œuvre, pour nous concentrer ensuite sur l'étude des deux expériences qui nous semblent particulièrement liées à ce genre de narrateurs, à savoir celles du voyage et de l'immobilité, incarnées par Tomatis et Pichón Garay, deux des figures les plus représentatives de l'univers de Saer.

Chapitre 4. L'accès à la parole dans la *zona*

Des personnages qui ne racontent pas

Avant de commencer notre parcours à travers les narrateurs personnages dans l'œuvre, nous aimerions dire un mot sur ceux qui, au contraire, sont confinés dans un silence total ou partiel mais qui, d'une façon ou d'une autre, marquent le récit de leur présence⁶. Il va sans dire que, dans n'importe quel récit, et à plus forte raison dans un univers narratif d'une étendue aussi vaste que celui de la *zona*, tous les personnages ne peuvent pas raconter. C'est pourquoi il est d'autant plus pertinent de s'interroger sur le choix de faire raconter certains personnages plutôt que d'autres. Dans cet univers mélancolique, il n'est pas étonnant que les personnages silencieux soient dépressifs ou atteints d'une certaine folie (en réalité, les personnages qui racontent le seront aussi). Le récit semble alors tourner autour d'eux, sans que l'on puisse cependant les voir de l'intérieur. Nous n'avons d'eux, dès lors, que les propos fragmentaires qui nous sont rapportés par les autres⁷.

Si on prend comme point de départ le cas de Pancho, figure centrale, comme on l'a vu, de *La vuelta completa* et de « Por la vuelta », et l'un des premiers cas de personnage atteint d'une sorte de folie, on constate que celui-ci est rarement investi du pouvoir de raconter : sa folie est présentée, dans le cas du roman, du point de vue d'un narrateur extérieur qui se garde bien, la plupart du temps, de rapporter ses pensées, ou bien, dans le cas de la nouvelle, du point de vue de Barco, un de ses amis les plus proches, qui ne peut s'empêcher de constater sa dégradation dans l'espace de quelques années. Les rares fois où Pancho est chargé de raconter, il semble déformer les événements, comme dans le cas de ses rapports avec Beba. Dans tous les cas, il est incapable d'exprimer son mal-être et n'exprime que des propos incohérents la plupart du temps. Ainsi, on rappellera qu'à la fin du roman, il demande à Barco de quitter avec lui la soirée chez Dora, car il est persuadé qu'un complot se trame contre lui.

⁶ Bien au contraire, nous venons de voir que la forme privilégiée du roman du groupe d'amis semble être celle du récit en troisième personne. Un premier constat, évident peut-être, mais utile tout de même, s'impose : tous les personnages de la *zona* n'ont pas le droit à la parole narrative. Certains même en sont privés, alors que le fait de pouvoir raconter pourrait signifier pour eux la possibilité d'un destin différent.

⁷ Dans un univers où la parole narrative figurale est investie d'une charge pulsionnelle importante, la liste est longue, en effet, de personnages dont on n'entend le discours qu'à travers la médiation d'un autre personnage ou d'un narrateur impersonnel, mais dans tous les cas déformé, résumé.

Dans « Por la vuelta », Barco cite également le cas d'un autre personnage en proie à une crise existentielle, Conde, un jeune psychologue qui choisit de se donner la mort le jour de ses trente ans, dans sa maison familiale, avec toute une mise en scène de son acte. Les seuls propos que l'on tienne de lui, c'est qu'il aurait dit à Barco un jour que si un homme ne croit en rien à trente ans, il a l'obligation de « se faire sauter la cervelle » : « Si un hombre no encuentra antes de los treinta años ninguna verdad por la cual no le importaría dejarse matar, tiene la obligación de levantarse la tapa de los sesos »⁸. Même s'ils disparaîtront par la suite de l'œuvre, ces deux personnages sont loin d'être anecdotiques ; ils représentent l'entrée de la mort et la folie dans la *zona*, comme l'exprime Barco.

Un autre personnage qui marque le récit de son silence obstiné est la femme de Wenceslao, appelée tout simplement « elle » (« ella ») dans *El limonero real*. Dû à la mort de leur fils unique, qui s'est noyé en allant à la pêche avec son père, ce silence traverse le roman de part en part, et il est en quelque sorte un élément central dans la composition de l'intrigue. Six ans après cet événement, la femme de Wenceslao est toujours en deuil, et c'est pour la faire sortir de là que Wenceslao accepte l'invitation de sa famille à fêter le nouvel an.

Lo imborrable, un roman qui, sur le plan de la fiction, représente pour Tomatis la fin d'une période dépressive de plusieurs mois, à l'origine de laquelle il y a la mort de sa mère et son troisième divorce, est aussi un catalogue amusant de personnages qui ont marqué de leur empreinte une existence que le narrateur se représente comme une lente chute (« escaleras abajo »), qui a peut-être commencé le jour de sa naissance. Dans ce catalogue, on trouve des figures plus ou moins drôles ou attachantes, comme Alfonso et son amie Vilma Lupo, qui vont à leur insu aider Tomatis à surmonter sa dépression, ou comme le peintre Bueno le père qui, malgré ses efforts pour comprendre l'art contemporain, reste attaché à une conception naïvement réaliste de la peinture, tout en restant ouvert et généreux à l'égard des plus jeunes peintres⁹. Dans le même roman, il y a aussi des personnages antipathiques, à la tête desquels on peut citer Walter Bueno, archétype de l'écrivain à succès qui s'accommode du régime totalitaire qui gouverne le pays au moment où le roman se déroule,

⁸ *Cuentos completos*, p. 305.

⁹ « A pesar de esos rumores, los pintores no lo desquerían. Cubistas, abstractos, neoexpresionistas, neofigurativos, cinéticos o lo que fuese, Bueno padre les prestaba plata, los invitaba a comer, les conseguía becas o galerías, los presentaba a posibles compradores, tal vez pensando en secreto que, puesto que sus colegas se equivocaban tanto, él, que había encontrado la vía justa debía, por equidad, procurarles alguna compensación (*Lo imborrable*, p. 11-12). »

au début des années quatre-vingt. Il y a aussi les spécialistes en marketing invités par Alfonso pour former ses vendeurs de livres, ou la belle-mère de Tomatis, et même Haydée, sa troisième femme, qui s'accommodent tous, d'une façon ou d'une autre, du régime. Tous ces personnages ont leur mot à dire à propos de l'art, de la politique, de la littérature ; ils forment ensemble ce concert que l'on appelle la société, et que Tomatis désigne par une métaphore qui les assimile à des reptiles. Mais d'autre part, il y a ces personnages qui, comme Tomatis, ont connu ou connaissent une lente chute dans les abîmes de la dépression, ou qui ont basculé dans la folie ou le suicide. De sa seconde femme, Marta, par exemple, Tomatis se rappelle qu'elle s'est donné la mort quelques années après leur rupture, et que ce geste a donné un sens nouveau, rétrospectif, à sa conduite et à ses propos. Celle qu'il prenait pour un « gentleman » ironique et distant cachait en réalité un côté obscur qui a fini par se révéler¹⁰. De Pichón, son ami installé à Paris depuis plusieurs années, il est resté longtemps sans nouvelles, jusqu'au jour où il a appris par sa famille que, ayant obtenu une année sabbatique dans son poste de professeur à la Sorbonne, il avait passé tout ce temps enfermé chez lui à faire des mots croisés¹¹. Mais il n'est pas besoin d'aller aussi loin, nous dit Tomatis, pour voir la folie et la dépression rôder autour de lui : il n'y qu'à voir le cas de son voisin et ami d'enfance, Mauricio, éminent physicien qui finit par croire que des messages lui sont envoyés à travers les séries télévisées américaines.

Las nubes est aussi un roman où le rapport entre folie et discours est au premier plan, ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où il s'agit, pour le docteur Real, de conduire cinq fous dans un voyage à travers le désert, de la ville à la « Maison de Santé » qu'il a fondée avec son ami et mentor le docteur Weiss. Chacun de ces fous a un rapport différent et problématique à la parole, que le docteur Real se charge de commenter. Comme il est après tout naturel, les deux premiers patients, Prudencio Parra et sœur Teresita, sont présentés par

¹⁰ « Martha fue en mi vida una distracción prolongada – lo primero que se me ocurre siempre de ella es que fue un caballero. Distante, afable y un poco irónica hacia mi persona desde la mañana en que, después de una fiesta, nos despertamos en la misma cama, tenía la característica de no mostrar nunca sus emociones, lo que yo atribuí siempre a un equilibrio superior y a una cortesía desmesurada, hasta que su suicidio, por desavenencias con un imbécil, tres o cuatro años después de nuestra separación, me dejó entrever lo que había detrás de su expresión delicada (*Ibid.*, p. 23-24) ».

¹¹ Cet épisode s'inscrit par ailleurs dans un champ narratif relativement vide, car en effet la vie de Pichón à Paris constitue une sorte de blanc narratif, ponctué seulement par quelques informations anecdotiques, comme la promenade avec le Mathématicien, le long du boulevard Saint-Germain, en 1979, racontée dans *Glosa*, ou la journée d'été qui précède la lecture du texte du docteur Real, dans *Las nubes*, que l'on peut situer à la fin des années 80.

quelqu'un de leur entourage, incapables comme ils sont d'exprimer par eux-mêmes leurs troubles, le monde dans lequel ils vivent. Muré dans un silence obstiné, Prudencio est présenté par son père, « el señor Parra », qui se trouve être l'un des personnages les plus sympathiques que le docteur rencontre pendant son voyage, avec des lectures plutôt étonnantes pour son époque, comme le montre le buste de Voltaire qui orne son salon. Grand lecteur de philosophie par le passé, Prudencio n'a désormais d'autre langage que ce poing droit qu'il maintient fermé à tout moment, geste qui renvoie, comme le docteur croit comprendre un peu plus tard, aux cinquième et dernier des gestes dont Zénon le stoïcien se servait pour signifier à ses disciples les étapes de la connaissance¹².

Sœur Teresita, deuxième patient rencontré par le docteur, est présentée par la sœur supérieure du couvent où elle habite. Celle-ci donne une fausse version de l'événement qui aurait déclenché la folie de sœur Teresita, à savoir le viol, par le jardinier du couvent, dont elle aurait été la victime. Cependant le docteur ne tarde pas à découvrir que la version de celui-ci est en fait la plus proche de la vérité : c'est sœur Teresita qui aurait invité le jardinier à faire l'amour devant l'autel de l'église, en mettant en pratique une théorie mystique selon laquelle il faudrait, afin de faire revenir l'amour spirituel et l'amour physique, pratiquer l'amour physique autant que possible. Cette théorie est d'ailleurs consignée dans le *Manual de amores* écrit par sœur Teresita, dont la première partie, nous dit le docteur, n'a rien à demander à n'importe quel traité de mystique. Quand à la deuxième, elle se termine par des imprécations et des obscénités¹³. Verde, un autre fou, répète une seule phrase – « Mañana, tarde y noche » –, qu'il utilise dans tous les tons, en guise de conversation. L'autre fou, c'est Troncoso, qui a un usage de la parole normal, voire séduisant, et qui tient un discours furieux, que l'on n'entend pas, devant les indiens, pendant le voyage¹⁴. De tous ces personnages, le docteur Real se fait en quelque sorte le porte-parole ou l'interprète. Son discours est celui d'un homme du siècle des Lumières, sage et tempéré, mais il accueille en lui la déraison et l'altérité, qu'il essaie de comprendre. Un autre personnage enfermé dans un mutisme significatif est le commissaire Morvan dans *La pesquisa*, notamment après que sa culpabilité dans les assassinats de vieilles dames parisiennes est établie dans un rapport psychiatrique. Ainsi, pour toute réponse aux preuves

¹² *La nubes*, p. 131-132.

¹³ *Ibid.*, p. 95-96.

¹⁴ *Ibid.*, p. 158-163.

apparemment irréfutables qui le désignent comme l'auteur des vingt-neuf crimes, il demande à son ex femme Caroline de lui apporter le livre de mythologie grecque de son enfance, ainsi que tous les dossiers des femmes assassinées¹⁵.

Gutiérrez dans *La grande* est aussi un personnage en quelque sorte muet malgré son expérience de trente ans à l'étranger. En fait, il rapporte une série de critiques mordantes des Européens, mais ce sont les autres, comme nous l'avons vu dans la première partie, qui se chargent d'interpréter son retour.

Enfin, les quatre narrateurs qui prennent tour à tour la parole dans *Cicatrices* sont, de ce point de vue, des exemples semblables à ceux des personnages muets, dans ce sens qu'ils entretiennent tous des rapports tout aussi conflictuels avec le réel, et l'on peut même dire qu'il y a une sorte de gradation dans ces rapports, depuis le premier, Ángel, qui joue au jeu de se donner de temps en temps une identité fictive, celle de Philip Marlowe, le détective privé de Chandler, et croit voir son double dans la rue à plusieurs reprises, jusqu'au dernier, Luis Fiore qui, lors d'une excursion à la campagne, le premier mai, tue sa femme devant leur fille et se suicide en se jetant par la fenêtre du tribunal lors de son jugement. Entre les deux, l'avocat Sergio Escalante à une conception de l'univers basée sur le jeu et le hasard. Il passe des années enfermé à jouer et finit par épouser Delicia, une jeune fille de quatorze ans qu'il a embauchée comme femme de ménage. Ensuite le juge Ernesto, qui passe son temps à parcourir la ville en voiture, se représente les autres comme des gorilles et il consacre la plupart de son temps libre à une tâche en quelque sorte absurde, à savoir une traduction du *Portrait de Dorian Grey* d'Oscar Wilde.

¹⁵ *La pesquisa*, p. 144-145 : « Al cabo de unos meses, empezó a hablar otra vez. Es verdad que no decía gran cosa pero, por lo menos, cuando se le formulaba una pregunta, contestaba de un modo preciso, en lo posible con algún monosílabo, y si necesitaba algo lo pedía de manera directa, amable y natural. [...] Cuando iba al dispensario a pasar los exámenes clínicos de rutina, el médico de guardia, mientras lo auscultaba o le tomaba la presión, sacudía la cabeza riéndose y diciendo que, con la salud que parecía tener, Morvan enterraría probablemente a todos sus conocidos. Irguiendo el torso desnudo y musculoso que el médico recorría apoyando la oreja contra la piel o dándole aquí y allá un golpecito con los nudillos, Morvan dejaba transparentar, sin que el médico que lo creía casi catatónico lo advirtiera, en los ojos más que en los labios, una sonrisa levísima, que revelaba un orgullo enigmático. »

Des personajes qui racontent

Parallèlement, pour d'autres personnages, le récit est un moyen d'extérioriser, de mettre en mots un univers intérieur déchiré ou en proie à des crises intérieures¹⁶. Un cas emblématique est celui de la nouvelle « Sombras sobre vidrio esmerilado », où l'acte narratif représente, pour la narratrice Adelina Flores, l'occasion de revenir sur un passé douloureux, à l'image de son sein droit qu'il lui a été amputé. Ce récit n'est pourtant pas construit exclusivement sur le regard que la narratrice pose sur son passé, mais aussi sur la construction d'un présent à partir duquel on voit surgir, comme les ombres du titre, les traces du passé. Adelina est ainsi le personnage narrateur qui inaugure cette poétique du présent, d'un récit construit à partir d'un « ici et maintenant » particulier, que l'on a signalé à plusieurs reprises comme l'un des principes constitutifs du récit chez Saer¹⁷. Et si ce présent ne prend pas encore ici toute la place, comme il le fera dans *Nadie nada nunca*, « La mayor » ou « A medio borrar », il est tout de même le temps principal, à partir duquel les souvenirs se déclenchent. Le récit se construit ainsi comme un va-et-vient entre le passé et le présent, entre le récit de perceptions et celui de souvenirs, auxquels il faut ajouter une série de réflexions qui témoignent de l'attitude contemplative d'Adelina au moment de

¹⁶ Julio Premat, *La dicha de Saturno*, *op. cit.*, p. 215 : « En regla general, las ficciones narran las circunstancias de una « curación » que, en múltiples aspectos, remite a la escritura o al menos a la verbalización, la exteriorización, la representación. Otro ejemplo sería el de la depresión de Tomatis, ya que no es anodino que el personaje, después de la expiación depresiva, recupere su sexualidad en una situación triangular turbia, pero sobre todo que sea el narrador de *Lo imborrable*, es decir que tenga una fuerza expresiva que debería caracterizarlo en tanto escritor ».

¹⁷ Dans « El lugar de Saer », *op. cit.*, p. 278, María Teresa Gramuglio attirait déjà l'attention sur l'importance de la position immobile d'Adelina dans la construction du récit : « En « Sombras sobre vidrio esmerilado », el personaje funciona como un punto de vista fijo, inmóvil por así decir, en el tiempo y en el espacio. Pero a esta inmovilidad se contraponen la movilidad de la conciencia, capaz de desplazamientos espaciales, de avances y retrocesos temporales, que van articulando en el relato imágenes y situaciones, reflexiones y recuerdos, verdaderos microrrelatos que se proyectan hacia tiempos y espacios diferentes. » Pour Ricardo Piglia (« Prólogo » a Juan José Saer, *Responso, La vuelta completa, Cicatrices*, Barcelona, El Aleph, 2012, p. 14), l'immobilité du narrateur comme point de départ de la fiction, au présent, constitue aussi un moteur du récit : « La situación básica que constituye la narración en Saer podría sintetizarse en la frase: *Ahora estoy aquí y veo*. Podemos encontrar esa situación como punto de partida implícito de la historia en muchos momentos de su obra. Varias veces, incluso, esa enunciación está narrada y convertida en anécdota. Y la clave es que se trata básicamente de lo que podríamos llamar la enunciación lírica. En « Sombras sobre vidrio esmerilado », de *Unidad de lugar*, el relato se construye sobre esa escena. Adelina Flores es quien implícitamente dice « ahora estoy aquí y veo la sombra de un cuerpo sobre un vidrio », y escribe un poema. »

raconter. Le résultat est un récit à la charge pulsionnelle remarquable, qui exprime plus qu'il ne dit vraiment, et dans lequel on peut situer le début de l'œuvre de maturité¹⁸.

Au moment de la narration, donc, Adelina, qui a cinquante-six ans et a publié trois livres de poèmes, se trouve assise dans un fauteuil à bascule, dans le salon de la maison où elle habite avec sa sœur et son beau-frère, Susana et Leopoldo. Depuis cette position, elle aperçoit, à travers la porte vitrée de la salle de bains, la silhouette de Leopoldo, qui va peu à peu se déshabiller, se raser, prendre une douche, etc. Il est quatre heures de l'après-midi et Susana est allée chez le médecin. Tout au long du récit, il ne se passera rien d'autre que cette activité quelque peu voyeuriste, accompagnée par les pensées et les souvenirs qui viennent à l'esprit d'Adelina en contemplant la silhouette de Leopoldo et la composition d'un poème. Les souvenirs d'Adelina se réfèrent à quatre événements marquants : tout d'abord, celui de la journée pendant laquelle elle a surpris Susana et Leopoldo en train de faire l'amour, alors qu'ils étaient allés tous les trois faire un pique-nique à la campagne. De cet épisode, il lui restera le souvenir obsédant du sexe de Leopoldo, qu'elle évoque entre la fascination et la répulsion (elle ne manquera par non plus de rappeler le fait que, au départ, Leopoldo était venu la chercher elle, et non sa sœur). D'autres souvenirs se réfèrent à la mort de ses parents, et finalement à un autre jour où, lors de la présentation d'un de ses livres de poèmes, Tomatis lui tient une série de propos mémorables qui mettent en rapport sa sexualité inhibée et la nature de sa pratique littéraire, le sonnet¹⁹. Tout cela contribue à dessiner une intériorité assez complexe et tourmentée, que l'acte narratif sert à extérioriser, même si la fin du récit ne laisse pas supposer une issue favorable à cet univers intérieur.

¹⁸ Voir par exemple Julio Premat, *La dicha de Saturno*, *op. cit.* p. 33-34, et María Teresa Gramuglio, « El lugar de Saer », *op. cit.* p. 277 : « 'Sombras sobre vidrio esmerilado', el primer cuento de *Unidad de lugar*, resulta un texto privilegiado para registrar la apertura de este proceso que continúa en *Cicatrices*, que culmina en *El limonero real*, y que se reanuda, nuevamente, en *La mayor*. Un proceso en el cual el proceso narrativo y la reflexión sobre la escritura traban nuevas relaciones y se articulan de modo diferente, realimentándose mutuamente en un intercambio o contrapunto que va adquiriendo distintos grados de intensidad, de acuerdo con los diferentes elementos que los textos van poniendo en primer plano ». Voir aussi Gabriel Riera, *Littoral of the letter. Saer's Art of Narration*, *op. cit.*, p. 33-42.

¹⁹ « Y él no paraba de hablar. '¿De veras, Adelina? ¿No le parece, Adelina? ¿Que cómo me siento? ¿Cómo quiere que me sienta! Harto del mundo, lógicamente. No, por supuesto, Dios no existe. Si Dios existiera, la vida no sería más que una broma pesada, como dice siempre Horacio Barco. Somo dos generaciones diferentes, Adelina. Pero yo la respeto a usted. Me importa un rábano lo que digan los demás y sé que la generación del cuarenta más vale perderla que encontrarla, pero hay un par de poemas suyos que funcionan a las mil maravillas. Dirán que los dioses los han escrito por usted, y todo eso, sabe, pero a mí me importa un rábano. Hágame caso, Adelina: fornique más, aunque en eso vaya contra las normas de toda una generación.' [...] 'La causalidad no existe, Adelina,' me dijo. 'Usted es la única artífice de sus sonetos y de sus mutilaciones (*Cuentos completos*, p. 226).' »

Non sans ironie, ce sera Tomatis qui, bien des années plus tard, dans *Lo imborrable*, devra revenir lui aussi sur son passé pour surmonter cette crise dépressive dans laquelle il plonge pendant plusieurs mois. Pour lui aussi, l'acte narratif, doublé par l'écriture de sonnets, qu'il déconseillait à Adelina, est une façon de s'affirmer sur « l'avant-dernière marche », comme il l'appelle, plutôt que sur la « dernière ».

Pour d'autres personnages, le fait de mettre en mots leur expérience constitue la raison ultime de leur existence. C'est notamment le cas du narrateur anonyme de *El entenado*, dont le séjour de dix ans parmi les indiens colastinés, au début du XVI^e siècle, et en réalité le reste de ses errances, une fois de retour sur le continent européen, ne prennent du sens que lorsqu'il les raconte par écrit à la fin de sa vie. C'est donc un récit qui a pour sujet l'ensemble des expériences qui lui ont donné naissance ; un récit qui raconte, par conséquent, sa propre origine, dans un mouvement circulaire que la critique a signalé²⁰. Or inversement, on comprend aussi que le choix du mousse, par la tribu colastiné, comme témoin de leur étrange rituel s'avère plus transcendant qu'ils ne le soupçonnent. Il est doublement étranger à la tribu, car non seulement il ne fait pas partie de celle-ci, ce qui est le cas de tous les témoins (*def-ghi*), mais de plus il fait partie d'une autre culture, d'une autre civilisation. Le travail de mémoire dont ils ont chargé le mousse sera d'une nature différente que celui des autres *def-ghi*, dans ce sens que la sienne sera une mémoire écrite, et par conséquent plus durable que la mémoire orale.

Pour le docteur Real, narrateur écrivain lui aussi – il est l'auteur du « mémoire » qui fournit le texte principal de *Las nubes*, censé avoir été rédigé vers 1830 –, l'écriture est aussi le moyen de transmettre, pour une postérité incertaine, ce qui fut l'une des expériences les plus singulières de sa vie, à savoir un voyage à travers le désert argentin, une trentaine d'années auparavant, à la tête d'une cohorte composée de fous, de soldats et de prostituées. Son voyage a quelque chose d'initiatique, et pour le raconter, le docteur Real revient sur le reste de sa trajectoire, depuis ses études à Alcalá de Henares, puis à Paris, où il fait la rencontre décisive du docteur Weiss, avec qui il fondera une « Maison de Santé » près de Buenos Aires, destinée à traiter ce qu'il appelle les « maladies de l'âme », c'est-à-dire la folie, selon des méthodes assez révolutionnaires pour l'époque.

²⁰ Voir Julio Premat, *La dicha de Saturno*, *op. cit.*, p. 310-320.

Ces exemples nous rappellent que dans le récit en première personne, l'acte narratif est l'un des enjeux de la fiction, qu'il fait partie des attributs du personnage narrateur, et qu'il est une sorte d'action.

À ce propos, il est intéressant d'observer que le premier texte de *En la zona*, ce qui revient à dire le premier texte de l'œuvre, « Un caso de ignorancia », met en scène un narrateur personnage anonyme – nous apprendrons, dans le texte suivant, qu'on le surnomme « le Negrito » –, dont le récit consiste en une longue série de considérations hypothétiques qui tendent à justifier l'assassinat à coups de feu d'un autre personnage, le Tucumano, par lui-même et par Atilio. Le lecteur est introduit ainsi, d'entrée de jeu, dans un univers narratif dominé par la subjectivité, par cette voix qui essaie de dissimuler sa culpabilité et même de rejeter la faute sur la victime par les moyens discursifs les plus tordus. À en croire les raisonnements du Negrito, si lui et Atilio ont assassiné le Tucumano, c'est à cause de sa relation avec La Chola, et surtout à cause d'une série de choses qu'il n'aurait pas dû faire, ou qu'il aurait dû savoir. Le récit à la première personne montre ici toute sa capacité à présenter les choses sous un angle biaisé, faisant preuve d'une subjectivité outrancière, destinée à justifier l'assassinat du Tucumano, et même à l'en rendre responsable²¹.

Il n'est pas moins surprenant d'observer que ce récit s'inscrit dans un ensemble – celui de la première partie du recueil, intitulée « Zona de puerto » – qui mélange les récits à la première et à la troisième personne, selon un procédé qui a pour effet de construire un univers narratif à partir de multiples fragments et points de vue, ce qui en fait en quelque sorte un modèle en miniature de toute l'œuvre. Pour citer un exemple, dans « Fuego para Rivarola », le récit figurant juste après « Un caso de ignorancia », un narrateur à la troisième personne adopte le point de vue de Olga, qui décide de brûler le corps de son amant Rivarola, tué à coups de feu par « les grands », c'est-à-dire par Atilio, afin d'éviter que la police le découvre. Mais comme on l'apprend dans « Por la vuelta », dans la conversation que Barco et Barra entretiennent au début du récit, Olga se fait arrêter et refuse de dénoncer les tueurs de Rivarola, comme il est inscrit dans le code d'honneur du milieu²². Dans « Los medios inútiles », le récit suivant, un narrateur personnel nommé Chávez reproche à Atilio d'avoir acheté une mitrailleuse, signe de décadence d'après lui.

²¹ Pénélope Laurent (*Unité, cohérence et fragmentation, op. cit.*, p. 415-438) fait de la culpabilité un des ressorts principaux de la narration dans l'œuvre de Saer.

²² Juan José Saer, *Cuentos completos, op. cit.*, p. 299-302.

Comme on peut le voir, ces textes constituent une mosaïque, dans la mesure où ils renvoient les uns aux autres et ce, même s'ils introduisent des points de vue différents, parfois même opposés. Et en général, ce que ces textes ont en commun, c'est de présenter une voix narrative à chaque fois fortement fictionnalisée, qu'elle provienne d'un personnage narrateur ou d'un narrateur extérieur à l'histoire. Il s'agit d'une voix qui multiplie les inflexions hypothétiques, notamment lorsqu'il s'agit de rendre les pensées des personnages, les motivations profondes de leurs actes.

Après ces textes de jeunesse, les narrateurs personnels deviennent de plus en plus fréquents dans la période considérée comme le début de la maturité de Saer, comme si l'art narratif consistait en la capacité d'un auteur à créer non seulement des personnages et des intrigues, mais aussi des voix narratives, des univers personnels à partir desquels on raconte. Ainsi, après des romans à la troisième personne comme *Responso* et *La vuelta completa*, *Cicatrices* est composé, nous l'avons signalé, de quatre récits à la première personne, à savoir ceux de Ángel, de Sergio Escalante, du juge Ernesto et enfin de Luis Fiore, qui racontent tour à tour des fragments de leur vie ayant lieu entre février et juin 1968, et dont le dénominateur commun est l'assassinat de sa femme par Luis Fiore. Le réel est donc ici abordé selon quatre perspectives, quatre fragments qui montrent l'isolement de leurs narrateurs respectifs.

Nous avons déjà abordé rapidement un texte comme « Sombras sobre vidrio esmerilado » considéré comme un tournant dans l'œuvre, dans la mesure où il met en scène un narrateur personnel plongé dans un présent depuis lequel se dessine une subjectivité complexe, qui donne lieu à une réflexion sur la création littéraire. *La mayor*, le recueil suivant, s'ouvre par deux textes non moins importants dans l'œuvre, « La mayor » et « A medio borrar », racontés, et cela n'est pas anodin, par Carlos Tomatis et Pichón Garay, deux personnages considérés par la critique comme des *alter ego* de l'auteur. Cette apparition en tant que narrateurs des deux personnages les plus récurrents de la *zona* est d'autant plus intéressante que, comme nous allons le voir dans les chapitres suivants, ils prennent tout à tour la parole pour raconter des expériences en quelque sorte opposées : pour Tomatis, ce sera celle de l'immobilité et l'enfermement, tandis que pour Pichón, qui naît par la même occasion à la fiction, il s'agira de raconter le départ en exil, un départ qui, loin d'être anecdotique, a une dimension existentielle.

Quant à la seconde partie du recueil, qui regroupe vingt-huit formes brèves sous le titre de « Argumentos », il est intéressant d'observer que la plupart d'entre elles impliquent des narrateurs personnels qui, paradoxalement, ne portent pas de nom et qui racontent, non pas de grandes expériences, mais à peine des réflexions, des raisonnements tirés de la vie quotidienne. Ces narrateurs mettent ainsi en œuvre une poétique de l'anonymat, et à défaut d'un nom, quelques-unes de ces voix se laissent définir par un métier : un professeur de philosophie (« Memoria olfativa »), un historien (« Insomnio de un historiador »), un poète septuagénaire (« El poeta septuagenario »), un membre d'une commission de culture chargée de « diffuser et réactualiser » l'œuvre d'un classique (« De una discusión literaria »), etc., mais ce métier est comme relégué au second plan, et ce qui prend le dessus, c'est la subjectivité d'une conscience qui exprime un point de vue sur le monde. D'autres narrateurs encore ne parlent pas de métier, et dans ce cas on peut seulement les situer à partir d'une expérience ou d'un point de vue : un homme ayant reçu, de la part d'un ami ayant disparu dans laisser de traces, une carte postale avec un reproduction du portrait de Sibylla Sambetha, par Hans Memling, dans « El parecido », un autre homme qui se présente seulement comme un « profane en peinture » (« Pensamientos de un profano en pintura »), un autre encore qui raconte la folie de son frère, qui a passé les vingt dernières années de sa vie dans un hôpital psychiatrique (« Al rojo blanco »). Toutes ces voix narratives, qui prennent la parole le temps de quelques pages, parfois même de quelques lignes, résonnent comme autant de subjectivités qui enrichissent notre monde, nous proposent une vision originale de celui-ci.

Dans ce survol plus ou moins chronologique, *El entenado* occupe une place centrale, comme Julio Premat l'a étudié dans différents textes²³. Sur le plan scriptural, il représente

²³ Julio Premat, « El eslabón perdido. *El entenado* en la obra de Juan José Saer », *Caravelle*, n° 66, Toulouse, juin 1996, p. 75-93: « Si recordamos que hasta entonces la obra de Saer se definía por una uniformidad casi completa del marco espacial pero también temporal (la célebre zona), y que por otro lado las preocupaciones mayores del escritor se concentraban en la percepción (la inmediatez del ser en el mundo y las apariencias de lo real) tanto como en las trampas sutiles de la memoria y por ende en la dificultad de narrar, percibimos claramente la conmoción que *El entenado* produce. Del relato imposible pasamos al tema más novelesco que existe, las memorias de aventuras; de la meticulosidad temporal y de la exposición de lo instantáneo, a un pasado fabuloso; de los interrogantes sobre lo cotidiano, a una construcción casi mitológica. En una obra que se exhibía cada vez más como discurso (lo que es sobre todo cierto a partir de « La mayor », *El entenado* se afirma, más que nada y tajantemente, como imaginario (76) ». Dans un autre article (« La Zona anegada. Notas sobre "A medio borrar" de Juan José Saer », *América*, n° 18, tome I, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 279), Premat revient sur ce rôle joué par *El entenado* : « Va a ser necesario el viaje a la Zona que narra *El entenado*, verdadero mito de retorno a los orígenes de la identidad y de la escritura, junto

un retour à la narrativité, après les expériences limite de *Nadie nada nunca*, « La mayor » et « A medio borrar », qui mènent à la dissolution de la parole. Or non seulement il signifie un retour à la possibilité de raconter l'expérience à partir de la mémoire, mais de plus il emprunte, bien qu'en la détournant, une forme narrative traditionnelle, à savoir celle du récit de voyage, dans la tradition des chroniques de la découverte. Il s'agit bien d'un tournant dans l'œuvre, car après ce roman les textes de Saer deviennent plus narratifs. Après lui, d'autres narrateurs personnels comme Tomatis dans *Lo imborrable* ou comme le docteur Real dans *Las nubes* pourront, eux aussi, revenir sur les traces du passé pour en faire un récit.

Des récits de voyage et d'immobilité

À quelques exceptions près, notamment celles de *Cicatrices* ou de « Zona de puerto », on constate que la plupart des récits que nous venons de citer peuvent être reliés, soit à des expériences de voyage, soit à son contraire l'immobilité. La plupart des narrateurs personnels dans l'œuvre de Saer sont en effet ou bien des personnages voyageurs, ou bien des personnages immobiles, dont l'acte narratif se produit à partir d'un point fixe dans l'espace. Entre les deux, nous avons cette autre expérience qu'est l'exil, intérieur ou réel, qui a des ressemblances avec les deux précédentes, mais qui reste toutefois spécifique. Ces expériences sont à leur tour liées à la réflexion sur le lieu, mot qui, comme on le sait, a une importance particulière chez Saer, sans que l'on puisse parler toutefois de concept. Cela rappelle aussi que la *zona* n'est pas un univers fermé et ce, bien avant *La pesquisa*, roman qui est censé opérer pour la première fois une transgression à « l'unité de lieu » qui caractérise la *zona*²⁴. Mais encore une fois, il ne s'agit pas, ou pas seulement, d'expériences

con su dimensión de aprendizaje de la palabra y de ruptura con lo distinto, para que la obra saeriana recobre la lógica de los relatos y la capacidad de nombrar el mundo. »

²⁴ Sergio Delgado fait aussi remarquer l'importance du voyage dans l'œuvre de Saer, par opposition à l'idée que la *zona* est un espace fermé : « Si bien Saer nunca escribió, propiamente, un libro de viajes, en cierto modo gran parte de sus textos lo vislumbran. Relatos como "El viajero", por supuesto, pero también "Desde el extranjero" o "A medio borrar" (aunque este último, más bien, como preparación de una partida), incluidos todos en *La mayor* (escrito en los primeros años de la vida de Saer en Francia), novelas como *El entonado*, *Glosa*, *La pesquisa*, *Las nubes*, *La grande*, o un tratado como *El río sin orillas*, tienen el viaje o más precisamente al viajero, como uno de sus motivos centrales. Y si bien la obra de Saer parece concentrarse en

anecdotiques, mais de véritables principes structurants de la fiction, qui servent à exprimer une conception de l'écriture basée sur la temporalité liée à la conscience²⁵.

Ainsi, après effectué un parcours rapide à travers les narrateurs personnels dans l'ensemble de l'œuvre, nous aimerions lier l'étude de quelques-uns d'entre eux aux sujets du voyage, de l'exil et de l'immobilité, non parce qu'ils soient abordés uniquement par ce type de narrateurs, mais tout simplement parce que nous croyons qu'il existe un lien particulier entre l'un et l'autre. En réalité, l'expérience du voyage n'est pas l'apanage exclusif des narrateurs personnels dans l'œuvre : les exemples de Bianco, dans *La ocasión*, ou de Gutiérrez, dans *La grande*, suffisent à montrer qu'elle peut aussi être racontée d'un point de vue extérieur. Or pour illustrer ce rapport entre voyage et récit figural, *El entenado* est l'exemple le plus évident. Il incarne la figure du narrateur voyageur par excellence, celui qui, sans attaches pour sa terre natale, est attiré par l'inconnu. Après un séjour de dix ans parmi les Colastiné, une fois de retour sur le continent européen, et après avoir appris la lecture et l'écriture, ce personnage entreprend, à la fin de sa vie, de raconter son expérience. Son récit est un récit écrit, un peu récit autobiographique, un peu récit de voyage, un peu chronique de la découverte, comme il y en a eu de nombreuses au début de la littérature latino-américaine, mais c'est avant tout le récit d'une expérience très personnelle, confiée à l'écriture, et pour laquelle il ne semble pas y avoir de destinataire immédiat. Le retour à la narrativité est donc opéré par un narrateur personnel qui, de plus, est un écrivain, dont l'apprentissage et l'acte d'écriture font partie de son parcours.

Après ce grand voyage, d'autres personnages vont continuer à relier la *zona* à l'Occident à d'autres moments de l'histoire, dans un sens comme dans l'autre²⁶ : le docteur Real, par exemple, originaire de la *zona*, de parents d'origine espagnole, fera ses études à Madrid, puis à Paris, et après l'expérience de la Maison de Santé qu'il a fondée avec le docteur

un lugar inmóvil, habría que preguntarse si esa Zona, que su narrativa explora sin cesar, no es acaso un espacio definido menos por la permanencia que por las idas y vueltas de sus personajes (Sergio Delgado, « Paisaje desde el andén », Mariana Di Cío, Valentina Litvan (dir.), *Juan José Saer : archivos, memoria, crítica, Cuadernos LIRICO*, Actas del Coloquio internacional, Maison de l'Argentine (Cité Universitaire), 4 y 5 de junio de 2010, n° 6, 2011, p. 132). »

²⁵ Voir à ce propos l'article de Valentina Litvan, « 'A medio borrar' en el origen : de Saer a Saer », Mariana Di Cío, Valentina Litvan (dir.), *Juan José Saer : archivos, memoria, crítica, op. cit.*, p. 143-158, auquel nous allons revenir.

²⁶ Il est vrai que, avant *El entenado*, d'autres expériences de voyage ont eu lieu dans la *zona*. « Paramnesia » raconte. Dans « A medio borrar », Héctor, l'ami peintre de Pichón, raconte à celui-ci ses souvenirs européens, « el chorro de recuerdos europeos ». Mais ces personnages ne racontent pas à proprement parler une histoire.

Weiss à Buenos Aires, il retournera définitivement en France, où il devient directeur de l'hôpital psychiatrique de Rennes. Enfin dans *La ocasión*, Bianco, quant à lui, arrive en Argentine dans un bateau rempli d'immigrés italiens dans la seconde moitié du XIX^e siècle, fuyant son passé tumultueux en Europe, notamment l'épisode de son humiliation par un groupe de positivistes à Paris.

Parmi les personnages contemporains de Saer, Pichón Garay est sans doute le personnage voyageur le plus remarquable, ce qui n'est pas étonnant quand on songe au fait qu'il est une sorte d'*alter ego* de l'auteur. Mais à la différence des personnages voyageurs cités précédemment, l'expérience de Pichón n'est pas contenue dans un seul récit ; elle est au contraire dispersée dans plusieurs textes, qui témoignent de la récurrence du personnage dans l'œuvre. Et plus que d'un personnage voyageur, Pichón incarne la figure par excellence de l'exilé : son départ, pour des raisons non précisées, fait l'objet d'un texte aussi important que « A medio borrar »²⁷. Enfin Gutiérrez, dans *La grande*, est également un exilé, mais à la différence de Pichón, son exil prend fin, et c'est sur l'expérience du retour que le récit met l'accent.

Cependant, il est important de rappeler que tous ces personnages ne produiront pas de récits. Gutiérrez, par exemple, qui était parti, selon ses dires, à la recherche de « deux chimères : le cinéma et le nouveau roman », ne rapportera, de ses trente années passées en Europe, qu'une série de critiques acerbes des Européens qu'il répète à tous ses amis. Sa vie personnelle fait en réalité l'objet d'une ellipse, car nous ne saurons pas grand-chose sur ses années européennes (il aurait habité entre Rome et Genève et aurait gagné sa vie comme scénariste). L'idée selon laquelle ses meilleures années correspondent à celles d'avant son départ est, comme nous l'avons vu, exprimée à plusieurs reprises, tandis que les années européennes sont qualifiées d'un long « détour » (« rodeo »)²⁸. Et le fait qu'il parle de

²⁷ Ada Savin (« De villes et d'exil », *Villes d'exil*, textes réunis par Ada Savin, L'Harmattan, 2003, p. 18) fait remarquer que le voyage et l'exil ne sont pas tout à fait la même chose : « La littérature de l'exil ne saurait se confondre avec la littérature de voyage. L'exilé n'est pas un explorateur, ce n'est pas le nouveau qui l'attire. Hanté par le passé, il est en quête de repères de son pays natal ; et quand il ne les trouve pas, il les invente. L'écrivain exilé ne peut s'empêcher de mesurer la ville de son exil à l'aune de son lieu de naissance. La ville de l'exil lui sert de mémoire par substitution. »

²⁸ Cf. *La grande*. L'idée que l'expérience de l'étranger est un détour pour accéder à ce qu'il y a de plus immédiat, c'est-à-dire le pays natal, se trouve aussi dans le récit du docteur Real : « Como mi lugar natal era un caserío exíguo amontonado en la cima de la barranca que dominaba el río, a cada visita la ciudad me parecía grande, agitada y colorida, y sus habitantes personas distinguidas, bien instaladas en el mundo y entregadas todo el tiempo a ocupaciones importantes, pero ahora que volvía después de tantos años, habiendo un rodeo por Madrid, Londres, París y aun Buenos Aires, mi mirada, ante la que tantas verdaderas ciudades

l'Europe et des Européens en général, et non pas d'un pays en particulier, semble souligner son mépris pour les spécificités locales, son profond désenchantement au sujet des Occidentaux en général²⁹. Quant à Bianco, non seulement il n'apporte pas de récit de son passé européen, mais de plus il essaie de le cacher, de telle sorte qu'il planera toujours un doute sur ses origines, comme le signale ironiquement le narrateur³⁰.

On peut donc conclure que seuls le narrateur de *El entenado*, le docteur Real et Pichón Garay produisent un récit à partir de leurs expériences de voyage respectives. Mais là encore, il est important de faire remarquer que ces expériences et ces récits ne sont pas tous pareils. Le narrateur de *El entenado* est un jeune orphelin, c'est-à-dire sans « naissance », embarqué dans un de ces nombreux voyages que l'on faisait, au tout début du XVI^e siècle, pour gagner les Indes par l'occident. Il est donc étranger à la *zona*, et cette extériorité est en fait l'une des conditions de sa survie et de son récit. Le docteur Real, au contraire, est issu d'une bonne famille qui l'envoie compléter ses études à Alcalá de Henares, à la fin du XVIII^e siècle, avec l'espoir que la vague révolutionnaire ne l'atteigne pas³¹. Or c'est

había desfilado, la reducían a sus justas proporciones; y como suele ocurrir con casi todo, la ciudad de la que me había quedado una imagen en la memoria, había ido achicándose en la realidad, como si las cosas exteriores viviesen a la vez en varias dimensiones diferentes (*Las nubes*, Seix Barral, p. 69-70) ».

²⁹ En réalité, il ne parle même pas des Européens ou des Occidentaux, mais tout simplement de « ellos ».

³⁰ Cf. « Es en Londres, unos quince años antes, hacia 1855, que ha comenzado su notoriedad. En esa época se había llamar Burton, A. Burton, y decía haber nacido en Malta, explicando de ese modo su inglés italianizado, rudo y transparente. Pero más tarde, en el continente, adoptará definitivamente el nombre de Bianco, para neutralizar la desconfianza legendaria del resto de los europeos hacia los ingleses y facilitar de ese modo su penetración en los medios intelectuales y científicos. La isla de Malta, con su prestigio esotérico y su tradición mista, occidental y oriental, le permitía reforzar su aura y, disminuyendo la precisión sobre sus orígenes, aumentar, de un modo paradójico, su credibilidad. Únicamente más tarde, después de la conspiración positivista, cuando, decidió a dejar Europa, trabajará para el gobierno argentino a cambio de títulos de propiedad, incitando a los campesinos italianos a venir a instalarse en la llanura, adoptará la nacionalidad italiana, y hará del toscano su lengua materna, un poco atípica tal vez, a causa de los años pasados en Inglaterra, en Rusia y en Francia, casi a su superstición, de obstinarse en hablar todos los idiomas, no sin cierta facilidad, con un acento extranjero difícil de identificar y que a veces de la impresión de una malformación en la lengua que le impide pronunciar correctamente. A causa de esas indeterminaciones de varios órdenes, natales, raciales, lingüísticos, Garay López, para mostrar que no se le escapan, pero que como corresponde a un verdadero caballero a decidido pasarlas por alto, lo interpela en varias lenguas a la vez “Cher ami... dear friend... caro amico!”, apoyando fuerte la pronunciación en la última palabra y mirándolo fijo a los ojos con una sonrisa llena de sobreentendidos, lo cual irrita a Bianco, e incluso lo enfurece, sobre todo porque está obligado a simular que no percibe la alusión (*La ocasión*, p. 17-18). »

³¹ Il est intéressant de confronter les récits que le mousse de *El entenado* et le docteur Real font de leurs origines respectives : « La orfandad me empujó a los puertos. El olor del mar y del cáñamo humedecido, las velas lentas y rígidas que se alejan y se aproximan, las conversaciones de viejos marineros, perfume múltiple de especias y amontonamiento de mercaderías, prostitutas, alcohol y capitanes, sonido y movimiento: todo eso me acunó, fue mi casa, me dio una educación y me ayudó a crecer, ocupando el lugar, hasta donde llega mi memoria, de un padre y de una madre (*El entenado*, p. 11). » « Oriundo de la Bajada Grande del Paraná, nací y crecí en las colinas delicadas que ven llegar, desde el norte, la corriente incesante y rojiza del gran río. Con los franciscanos aprendí las primeras letras, pero cuando llegó la edad de profundizar mis estudios,

justement ce « tumulte », comme il dit, qui l'attire. Originaire de la ville, il retourne définitivement en France, où il dirigera l'hôpital de Rennes, après la disparition de la Maison de Santé qu'il avait fondée avec le docteur Weil. Mais avant, il aura fait ce voyage de seize jours qui constitue, comme il l'affirme, l'une des expériences les plus singulières de sa vie. Son récit, retrouvé par Soldi plus d'un siècle après, peut être lu comme un récit de fondation. Il raconte cet étrange voyage de neuf jours à travers le désert de la plaine, au cours duquel il est confronté non seulement à l'altérité que les fous représentent, mais aussi à une expérience plus intime d'effacement du réel³².

El entenado est donc un Européen arrivé sur un territoire inconnu, vierge si l'on peut dire, et il est chargé de témoigner sur ce peuple voué à la disparition. Il est en quelque sorte leur dernière mémoire. Argentin de naissance³³, le docteur Real porte en lui les idées des Lumières, mais aussi des idées novatrices pour son époque à propos de la folie. Il revient en Argentine au moment où celle-ci est en train de se constituer comme nation. Son récit comporte donc une double expérience de voyage, celle du voyage en Europe et celle de la traversée du désert (de la « llanura »), de Santa Fe à Buenos Aires, à la tête de ce groupe hétérogène, qu'il accomplit en quelques jours. Dans les deux cas, comme le signale Geneviève Fabry, Saer aborde, à travers l'écriture romanesque, deux moments clé de la modernité, celui de la découverte des territoires américains et celui des Lumières³⁴.

Madrid les pareció a mis padres más aceptable que cualquier otro lugar como capital del saber, lo que puede explicarse por el hecho de que ellos mismos eran castellanos, y porque esperaban que hasta Alcalá de Henares no llegaría el tumulto que, partiendo de Francia, desde hacía seis o siete años sacudía a Europa. A diferencia de mis padres, a mí era ese tumulto lo que me atraía, y como ya había empezado a interesarme por las enfermedades del alma, cuando llegó a mis oídos que habían liberado de sus cadenas a los locos en el hospital de la Salpêtrière, supe que era en el fervor de París y no en los claustros soñolientos de Alcalá donde proseguiría mis estudios. Como todas las otras y en cualquier periodo de la historia, la última década del siglo fue tumultuosa; como todos los padres, los míos trataron de educarme al margen del tumulto; y, como todos los jóvenes, era justamente en el tumulto donde a mí me parecía que empezaba la verdadera vida (*Las nubes*, p. 20-21) ».

³² Celle de son cheval qu'il contemple au milieu du désert.

³³ Cet adjectif de nationalité doit bien entendu être mis dans son contexte, qui est celui d'une époque, le début du XIX^e siècle, à laquelle la nation argentine n'existait pas vraiment.

³⁴ Geneviève Fabry, « Las aporías de la exterioridad en dos novelas de Juan José Saer », Río de la Plata, n° 23-24, *Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata*, Actas del VII Congreso del CELCIRP, Göteborg, Göteborgs universitet, 2001, p. 405-406 : « Según Enrique Dussel, la modernidad europea se fragua a partir de 1492, cuando Europa se enfrenta con América que constituye para ella la alteridad absoluta, es decir, una alteridad que Europa percibe como radicalmente exterior a sí misma. Esta doble oposición (razón/instinto – o locura – e identidad/alteridad – o exterioridad) aparece pues como constitutiva de la modernidad y corresponde a sus dos momentos fundadores: el del descubrimiento y de la conquista de América, por un lado, y el del asentamiento de la filosofía de las luces, por otro. Dos novelas del escritor argentino Juan José Saer ponen en escena estos dos momentos históricos y recalcan las oposiciones que nos

En ce qui concerne Pichón, nous avons déjà signalé le fait que son expérience n'est pas à proprement parler celle du voyage mais plutôt celle de l'exil. Or il est vrai aussi que, à son retour à la *zona*, cette expérience n'est pas non plus l'objet d'un véritable récit. Après son départ, raconté dans « A medio borrar », et une fois à Paris, quelques textes de « Argumentos » nous donnent de ses nouvelles, mais nous devons attendre *La pesquisa* et *Las nubes* pour avoir des détails plus précis. Autant dire que nous ne saurons pas grand-chose de sa vie pendant ces vingt années qui s'écoulent entre son départ et son retour temporaire à la *zona*. On apprendra une série de détails – professeur à la Sorbonne, il aura une femme, Babette, avec laquelle il aura deux enfants et restera définitivement en France – importants pour sa biographie fictive, mais qui ne feront pas l'objet d'une véritable représentation narrative. Autant dire que le « romanesque » est effacé de ce personnage, contrairement à Tomatis, qui, dans *Lo imborrable*, raconte par le menu les détails de sa vie sentimentale et sexuelle. Il n'existe donc pas de récit de voyage de Pichón à proprement parler, sans doute parce que, à la différence du voyage, il est difficile de raconter l'exil³⁵. Ce qu'il rapporte à ses amis de la *zona*, vingt ans après son départ, c'est une sorte de témoignage dont il est plus ou moins absent. Dans la troisième partie de notre travail, nous allons voir qu'en réalité, il se situe à la frontière du personnel et de l'impersonnel, de l'expérience et de l'imaginaire, ce qui apparaît comme figuré, au niveau du texte, par le flou entre la première et la troisième personne. D'autre part, il s'agit d'un récit oral et non pas d'un document écrit, comme ceux du mousse de *El entenado* ou du docteur Real³⁶, et il s'inscrit dans une structure plus vaste, ce qui est aussi le cas du manuscrit du docteur Real,

han parecido constitutivas de la modernidad: *El entenado* (1983) y *Las nubes* (1997) se sitúan respectivamente en el siglo XVI y a principios del siglo XIX; las crónicas del descubrimiento y los textos del racionalismo utópico constituyen para cada novela intertextos insoslayables. Pero al mismo tiempo, al reescribir estos intertextos, ambas novelas rompen de manera singular la rigidez dicotómica del discurso moderno. La bipolarización se mantiene pero ya no bajo la forma de una mera oposición dualista sino en el seno de un complejo discurso aporético ».

³⁵ Joaquín Manzi analyse le rapport entre *El entenado* et *La pesquisa* en tant que récits de voyage et d'investigation. Voir Joaquín Manzi, *Vers une poétique du réel*, op. cit., p.136-174. Manzi étudie l'histoire parisienne en tant que récit d'investigation, mais en même temps comme récit de voyage dans la mesure où il s'agit du récit que Pichón rapporte à ses amis de la *zona* après vingt ans d'exil.

³⁶ Au demeurant, ce que les trois récits ont en commun, comme le fait remarquer Geneviève Fabry, c'est le fait de s'inscrire dans des moments particulièrement importants de la civilisation occidentale, dont ils constituent des réécritures personnelles. Cela est sans doute plus évident dans les cas de *el entenado* et du docteur Real qui abordent des moments bien connus de l'histoire. Dans le cas de Pichón, en revanche, son récit se situe à la fin du XX^e siècle, au sein d'une société postmoderne dont il fait la critique. Dans toutes ces réécritures, le mythe de la raison, fondateur de la civilisation occidentale, est abordé depuis une perspective contemporaine.

mais on peut dire que le récit de Pichón entretient des rapports beaucoup plus complexes avec la structure dont il fait partie.

À côté de ces récits de voyage, sans doute les plus spectaculaires dans l'œuvre, il y a donc quelques récits faits à partir d'une position immobile, ou relativement immobile, qui nous paraissent tout aussi importants. Nous avons déjà attiré l'attention sur le rôle joué par un récit comme « Sombras sobre vidrio esmerilado ». Dans « Fresco de mano », un autre récit d'*Unidad de lugar*, le personnage immobile est celui du jeune écrivain Ángel, que l'on retrouve assis sous un paradis, un jour d'été, dans le jardin de la maison où il habite avec sa mère Elvira. Son récit est aussi composé d'une série de perceptions – le soleil à travers le feuillage, l'odeur et plus tard le goût du rognon cuisiné par sa mère – qui finissent par dessiner une scène quotidienne que l'on peut résumer comme ceci : assis à la table du jardin, Ángel rédige des notes sur la littérature pendant que sa mère fait à manger dans la cuisine. Un peu plus tard Elvira recevra la visite de son copain, qui ne sera pas nommé, tandis qu'Ángel recevra celle d'Esteban, un ami qui lui propose de prendre un bain ensemble. Comme dans « Sombras sobre vidrio esmerilado », l'immobilité a, ici aussi, partie liée avec l'écriture, car Ángel est en train de rédiger quelques notes lorsqu'il reçoit la visite d'Esteban, et qu'à la fin du récit, il réapparaîtra, seul sous la galerie, où il s'est mis à l'abri de la pluie, à nouveau en train d'écrire.

Après ces deux récits, en quelques sorte inauguraux d'une nouvelle poétique, on trouvera un autre narrateur immobile dans le texte qui donne son titre au recueil de récits courts suivant, *La mayor*. Dans ce récit, ce sera au tour de Tomatis de prendre la parole pour raconter, depuis la maison familiale, une expérience que l'on peut qualifier d'une distanciation radicale face au réel et au langage, que nous allons essayer d'aborder plus en détail dans le chapitre suivant. Pour l'instant, nous nous contenterons de signaler sa singularité dans l'œuvre, ainsi que le dialogue qu'elle entretient avec cet autre texte avec lequel il forme une sorte de duo complémentaire, c'est-à-dire à « A medio borrar », lequel fait suite à « La mayor » dans le recueil du même nom³⁷.

Ainsi, avant les expériences de voyage donnant lieu aux récits dont on a signalé l'importance, deux textes comme « La mayor » et « A medio borrar » nous semblent

³⁷ Ce rapport de complémentarité nous semble suggéré par la structure même du recueil, dans laquelle ces deux textes, d'une longueur considérable, figurent à part, contrastant avec ces formes brèves regroupées sous le nom de « Argumentos ».

aborder, depuis une autre perspective, les thèmes du voyage et de l'immobilité, et plus précisément, leurs variantes de l'exil réel, dans le cas de Pichón, et de l'exil intérieur, dans le cas de Tomatis. Et le fait que les narrateurs respectifs de ces textes soient justement les deux personnages le plus récurrents dans l'œuvre en dit long sur leur rapport à l'auteur, dont ils semblent incarner la double position, qui est en fait celle de tout exilé, divisé entre ses souvenirs du pays – son identité –, et cette autre modalité du réel qu'est l'étranger. C'est sans doute la raison pour laquelle, à la différence de la plupart des personnages voyageurs mentionnés, ces deux narrateurs ne constituent pas des personnages historiques ; ils s'inscrivent au contraire dans le temps de l'auteur.

Dans « La mayor », tout le récit se développe dans une maison où l'on reconnaît la maison familiale telle qu'elle apparaît déjà dans des récits antérieurs et qui sera également l'espace principal de *Lo imborrable*. Il s'agit donc d'un récit de l'immobilité qui constitue, comme nous essaierons de le montrer, l'une des expériences les plus radicales de l'œuvre. « A medio borrar », au contraire, raconte les quatre derniers jours de Pichón dans la *zona*, juste avant son départ pour Paris. Si le thème du voyage est presque absent – c'est là le paradoxe de ce texte que d'effacer tout sentiment d'un récit où l'événement principal appellerait aux effusions –, il y a en revanche de nombreux déplacements, ce qui nous permet de parler d'une poétique du déplacement, qui exprime une conception de l'écriture en tant que temporalité liée à la conscience. Ce n'est donc pas anodin si ces deux nouvelles figurent l'une après l'autre, en position aperturale, dans le recueil de *La mayor* : leur contiguïté nous semblent souligner cet effet de contraste.

Or si l'on considère les autres textes qui composent *La mayor*, cette série de formes brèves regroupées sous le nom de « Argumentos », dont nous avons mentionné rapidement quelques-uns de ses narrateurs, il est intéressant de constater que l'un des thèmes récurrents est aussi celui de l'étranger et ses rapports au pays natal, ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où leurs conditions de son écriture sont celles de l'exil récent de Saer – la section porte les dates d'écriture 1969 - 1975, soit les premières années de Saer en France –. Plusieurs « argumentos » abordent en effet la question de l'exil et de l'étranger et ce, non seulement à travers les personnages de Tomatis ou Pichón, mais aussi à partir d'autres

figures anonymes, pour la plupart contemporaines de l'auteur³⁸. Ainsi, par exemple, dans « Cambio de domicilio » un narrateur personnage anonyme nous fait part d'une expérience similaire : les circonstances politiques lui fournissent un prétexte pour commencer une nouvelle vie dans une ville autre que Buenos Aires. Le changement de domicile – de lieu – est aussi une tentative de changement d'identité. Cependant, au bout de deux ans, et malgré les modifications opérées sur son physique et ses habitudes, le narrateur conclut que rien, au fond, n'a changé, non seulement pour lui mais pour les autres aussi :

En dos años, desaparecieron mi voz atabacada, mi acento porteño, pero el pasado antiguo que yace y a veces se sacude, pesado, más abajo, mandando señales de vida, deja entender que, o bien no he elegido la máscara conveniente o bien, nosotros, los hombres, cualquiera sea el color de nuestro destino, no estaremos nunca a la altura de las circunstancias o, mejor dicho, del mundo (*Cuentos completos*, p. 197).

Oltre les textes liés au départ de Pichón Garay (« Discusión sobre el término zona », « Me llamo Pichón Garay », « En el extranjero »), des textes comme « Biografía de Higinio Gómez », « El intérprete », « Cambio de domicilio », « El viajero » s'occupent du même sujet. Enfin, « En el extranjero », pris en charge par Tomatis, inaugure une correspondance imaginaire entre Pichón et Tomatis, même si celle-ci fait l'objet d'un traitement assez particulier en ce qui concerne sa citation, car en effet, si le texte est énoncé par Tomatis, les voix respectives des deux personnages se confondent, dans un véritable palimpseste. Cet acte inaugural, apparemment anecdotique, est en réalité d'une importance non négligeable pour la suite de l'œuvre, car c'est par le biais de cette correspondance que des idées et des textes – celui du docteur Real, par exemple – circuleront entre les deux personnages, entre les deux rives.

En tous les cas, ces réflexions sur le lieu, sur l'ailleurs et l'étranger ne prennent pas l'aspect de l'exotisme. Elles mettent au contraire en jeu des personnages face à l'expérience qu'est changer de lieu, c'est-à-dire se soumettre à un changement dans l'aspect du monde. L'étranger est donc un nouveau mode de rapport au réel (« El extranjero es un nuevo avatar del principio de realidad », comme écrit Saer dans « Razones »³⁹). En tant qu'outil de

³⁸ Les seules exceptions étant « El intérprete », où le narrateur est un indien ayant servi comme interprète aux Espagnols lors de leur arrivée sur l'actuel territoire argentin, « Biografía de Higinio Gómez » et « El viajero ».

³⁹ *Juan José Saer por Juan José Saer*, p. 12.

connaissance du réel, la narration se doit de faire un détour par cette expérience qu'est l'étranger.

En réalité, la réflexion sur le lieu est l'un des thèmes fondamentaux de cette œuvre. C'est que, au-delà des frontières, l'œuvre de Saer ne cesse d'affirmer que ce qui est valable pour un lieu l'est pour tous⁴⁰. C'est en effet dans « La mayor », le récit qui ouvre le recueil, que l'on trouve pour la première fois cette idée, répétée obsessionnellement, selon laquelle il s'agit, toujours et pour chacun d'entre nous, du même lieu⁴¹. Cette idée reviendra comme l'une des phrases répétitives de l'auteur dans plusieurs textes, dont *Nadie nada nunca*, *El entenado*, *Glosa* ou *La grande*. Et dans un autre texte de la même période, « Instrucciones del letrado Koei », le sujet du lieu revient explicitement sous l'aspect de celui de la patrie. Nous avons décrit « La mayor » et « A medio borrar » comme deux récits mettant en scène les expériences opposées, et en quelque sorte complémentaires, de l'immobilité et du déplacement. Dans les deux chapitres suivants, nous allons donc analyser les mécanismes par lesquels ces expériences sont racontées.

⁴⁰ « Lo que es válido para un lugar es válido para el espacio entero, y si ya sabemos que el todo contiene la parte, la parte a su vez contiene el todo », affirme Soldi dans *Las nubes*.

⁴¹ « No estoy tampoco en otro lugar : es siempre, ahora, el mismo, frío, iluminado, con los libros amontonados, y los papeles, y el *Campo de trigo de los cuervos*, lugar » (*Cuentos completos*, p.126). « Ha de ser, para cada uno, con la imagen titilante, y las voces, y por encima, o por detrás, e intermitente, la música, el mismo, para cada uno, y otro, para todos los otros, y uno solo, y el mismo, para nadie, con todos y cada uno de los cuartos, y todas y cada una de las luces de acero, titilantes, lugar (*Cuentos completos*, p. 129) ». « [I]nterrogar lo que está siempre, y desde siempre, en el mismo, indefinido, grande, sin bordes que se derramen ni nada más allá de los bordes donde los bordes se puedan derramar, inmóvil, neutro, titilante, lugar (*Cuentos completos*, p.131) ». « Es otro, y es, sin embargo, y no más grande, el mismo ¿en movimiento? ¿en reposo?, lugar (*Cuentos completos*, p. 136) ».

Chapitre 5. Enfermement et exil intérieur de Tomatis

Tomatis narrateur

Personnage le plus récurrent de Saer, Tomatis n'est certes pas seulement caractérisé par les expériences de l'enfermement, de la dépression ou de l'exil intérieur. Il est aussi l'un des doubles de l'auteur, peut-être son porte-parole le plus constant en ce qui concerne ses idées sur la littérature, comme nous l'avons souligné tout au long des chapitres précédents. Mais d'autre part, et bien que nous ayons connaissance de quelques-uns de ses poèmes – celui qui sert d'exergue à *Glosa*, ou bien les trois sonnets transcrits dans *Lo imborrable* –, il est aussi un intellectuel qui ne publiera jamais de livre, ce qui le distingue nettement de l'auteur et nous interdit, en réalité, tout rapprochement excessif entre les deux figures. Un autre trait de caractère non moins important est son sens de l'humour corrosif et capricieux, avec ses boutades incessantes et son comportement irrévérencieux, qui est comme le revers des crises dépressives racontées dans *Glosa* ou *Lo imborrable*.

Sur le plan diégétique, on peut dire qu'il est présent dans quasiment tous les récits, contrairement à Pichón, l'autre alter ego de l'auteur qui, lui, présente une trajectoire beaucoup plus fragmentée¹. Ainsi, faire l'inventaire de ses apparitions – depuis les récits de *En la zona*, jusqu'au moment où il prononce le dernier mot de *La grande* : « Azul, vecino del negro » – équivaut plus ou moins à faire l'inventaire de l'œuvre, ce pourquoi nous nous abstenons de le faire ici. Ce n'est donc pas dans une approche exhaustive que nous aimerions aborder la figure de Tomatis, mais seulement dans ses aspects relatifs à l'enfermement, symbole de la dépression, et à la condition d'exilé intérieur qui nous semble

¹ Juan Carlos Mondragón, « La novela de Carlos Tomatis », Mariana di Cío, Valentina Litvan (dir.), *Juan José Saer : archivos, memoria, crítica, Cuadernos LIRICO*, op. cit. p. 36: « Tomatis es el agente doble que infiltró Saer en su obra para avanzar algunas evidencias literarias sobre su proyecto. » [...] « Del conjunto de los personajes recurrentes Tomatis resulta el más preocupado por conocer su naturaleza verdadera, el que está dispuesto a desenmascarar la estrategia y la persona que está detrás de sus gestos. Sin que lo explicita, conoce tanto de poesía que puede incluso suponer que, necesariamente, hay un creador detrás de su existencia. No cree en dios pero adora el soneto y es capaz de deducir su antropología cultural poética, descender hasta su fondo de ficción sin temor a contar los escalones. »

être la sienne dans *Lo imborrable*, roman dont l'action se situe comme on le sait au milieu de cette dictature militaire que le pays a traversée entre 1978 et 1983.

Contrairement aux personnages voyageurs évoqués précédemment, Tomatis sort rarement de la *zona*. Lorsqu'il le fait, ses voyages ont un caractère anecdotique, et ils ne feront en aucun cas l'objet d'un récit. Dans « Me llamo Pichón Garay », par exemple, Pichón raconte en quelques lignes la visite de son vieil ami, quatre ans après son départ pour Paris, et nous dit que, deux ou trois jours plus tard, il aurait poursuivi son voyage vers Londres². Une vingtaine d'années plus tard, et après l'épisode du retour de Pichón au pays, raconté dans *La pesquisa*, Tomatis annonce à Pichón une nouvelle visite, comme on l'apprend au début de *Las nubes*³. Avec Horacio Barco, Tomatis fait donc partie de ces personnages qui restent au pays alors que la plupart des membres de leur génération ont dû partir pour des raisons politiques ou autres, comme l'exprime mélancoliquement la voix anonyme, qui pourrait bien être celle de Tomatis, de « La dispersión », un texte de « Argumentos ». Son d'immobilité devient un véritable exil intérieur lors de la période de la dictature militaire. Tomatis devra par conséquent affronter le climat de répression décrit dans plusieurs romans, et ce, depuis la position d'intellectuel marginal qui est la sienne, en s'abstenant de prendre la voie de l'engagement politique, comme le font par exemple Leto ou le père de Nula, ou la femme du Mathématicien, ou Marcos Rosemeberg. On peut toutefois se rappeler les efforts qu'il a faits pour retrouver le Gato et Elisa, qu'il racontera lui-même, comme nous l'avons vu, avec quelques vingt ans d'écart, dans *La grande*, et, bien entendu, l'épisode malgré tout hilarant du brûlot dont il est question dans *Lo imborrable*, avec lequel il entend, de façon un peu naïve à vrai dire, régler ses comptes au régime militaire.

D'autre part, si la présence de Tomatis est plus ou moins une constante dans l'œuvre, il est vrai aussi qu'il prend moins souvent la parole en tant que narrateur. Nous avons vu que, dans « Algo se aproxima », s'il exprime ses ambitions d'écrivain et ses idées sur la littérature, c'est à Barco que revient le rôle de narrateur d'une histoire intercalée (« Un

² « El año pasado, en el mes de julio, Carlos Tomatis pasó a visitarme. [...] Dos o tres días después se fue a Londres, dejándome inmerso en una atmósfera de recuerdos medio podridos, medio renacidos, medio muertos (*Cuentos completos*, p. 199). »

³ « Es el seis de julio. En año pasado, después de veinte de ausencia, con el pretexto de liquidar los últimos bienes familiares, Pichón ha visitado por algunas semanas su ciudad natal, de mediados de febrero a principios de abril. A pesar de los años, de las decepciones y de la extrañeza, se ha traído, de vuelta a París, algunos buenos recuerdos y la promesa de Tomatis de venir a visitarlo, pero pasó un año entero sin que Tomatis se decidiese a viajar (*Las nubes*, p. 12). »

competidor en mi propia casa », dit Tomatis). Celui-ci fait en effet preuve d'une imagination débordante en racontant histoire son « histoire du poète constipé et de l'anonyme du XIII^e siècle », qu'il se refuse pourtant à écrire. Dans *Cicatrices*, Tomatis est surtout présent dans le récit d'Ángel, le premier des narrateurs, et c'est d'ailleurs grâce à celui-ci que l'on connaît sa célèbre définition de la littérature⁴. Mais encore une fois, Tomatis ne prend la parole que dans de rares occasions.

Il faudra donc attendre « La mayor », texte datant de 1972, pour le voir investi pour la première fois du rôle de narrateur, bien que, paradoxalement, ce ne soit pas à proprement parler une histoire qu'il raconte, mais plutôt une expérience que l'on pourrait qualifier d'une étrangeté radicale vis-à-vis du monde, et qui semble annoncer, sinon exprimer directement, l'état dépressif sur lequel il reviendra dans *Lo imborrable*. Ce roman, publié en 1993, soit à peu près dix ans après *La mayor*, constitue en effet le deuxième épisode narratif de Tomatis, un épisode très différent, dans la mesure où il témoigne d'une capacité récupérée à s'exprimer, à mettre en mots son expérience – il ne faut pas oublier que ce récit survient après le retour à la narrativité marqué par *El entenado* –, qui lui permet de porter un regard rétrospectif plein d'ironie sur sa propre existence.

C'est dans ces deux récits où il prend la parole en tant que narrateur principal que nous essaierons de l'approcher dans le présent chapitre. Il s'agit de textes appartenant à des périodes très différentes, et l'on pourrait même dire que, avec *Nadie nada nunca*, « La mayor » constitue la tentative la plus radicale de l'œuvre, alors que *Lo imborrable* se situe dans le retour à la narrativité commencé avec *El entenado*⁵. Mais il est vrai aussi que, sur le plan diégétique, le rapprochement nous paraît intéressant dans la mesure où les deux textes sont censés être racontés par le même personnage et que, par conséquent, ils constituent des moments différents d'une même trajectoire. Au demeurant, il est vrai aussi que les deux récits ont une étendue très différente, non seulement en ce qui concerne le nombre de

⁴ « 'No hay más que un solo género literario', dijo Tomatis. 'No hay más que un solo género literario, y ese género es la novela. Hicieron falta muchos años para descubrirlo. Hay tres cosas que tienen realidad en la literatura: la conciencia, el lenguaje, y la forma. La literatura da forma, a través del lenguaje, a momentos particulares de la conciencia. Y eso es todo. La única forma posible es la narración, porque la sustancia de la conciencia es el tiempo (*Cicatrices*, p. 57). »

⁵ Julio Premat, *La dicha de Saturno*, op. cit., p. 242-243 : « Se trata [en « La mayor »] del texto más excesivo, experimental o vanguardista de Saer (los tres términos son correctos e introducen matices significativos), ya que está enteramente construido a partir del despliegue de una imposibilidad de cumplir con la función de comunicación del lenguaje (no hay más mensaje) y del empleo de modelos musicales de la escritura (o sea de una escritura en principio desprovista de sentido), empleo anunciado en el título, en el nombre de una nota. »

pages, mais aussi le temps représenté. « La mayor » se déroule en quelques heures, entre six heures et minuit à peu près, un soir d'hiver, au début des années soixante-dix, tandis que *Lo imborrable* comprend quatre jours, au cours desquels Tomatis revient sur plusieurs années. Entre les deux textes, il y a donc un mouvement qui va du confinement et l'immobilité, à un retour vers le monde extérieur et les autres, en passant par cette expérience dépressive que Tomatis appelle « el último escalón ».

Enfermement et exil intérieur

De même que Ángel dans « Fresco de mano », le narrateur de « La mayor » n'est pas non plus complètement immobile : il apparaît, le temps d'un soir, à l'intérieur d'une maison dont on ne verra que deux ou trois pièces : la cuisine, la chambre avec terrasse, avec un escalier qui communique, par l'extérieur, entre les deux. D'autres endroits comme le salon, d'où l'on entend le poste de télévision, et même la ville entière seront aussi désignés, mais tout le récit se passe dans le cadre réduit de cet intérieur où seule la terrasse, avec sa vue sur le ciel nocturne, donne à l'extérieur. C'est d'ailleurs grâce à cette configuration spatiale que l'on peut reconnaître l'identité du narrateur, qui ne prononce en réalité jamais son nom : il s'agit bien de la maison familiale de Tomatis, telle qu'elle apparaît dans d'autres textes⁶, et qui sera aussi l'un des espaces principaux dans *Lo imborrable*. Parmi les éléments connus de cette description, une reproduction du *Champ de blé aux corbeaux* de Van Gogh, qui pend à un des murs de la chambre de Tomatis, va jouer ici un rôle plus important, celui d'une mise en abyme de l'écriture du texte, car comme il a été signalé, il y a une sorte d'équivalence entre le rythme extrêmement haché de la prose, avec ses phrases rythmées par de nombreuses virgules, et les traits du tableau.

⁶ Dans *Cicatrices*, Ángel décrit la chambre en ces termes : « A decir verdad, me gusta mucho más el cuarto que Tomatis tiene en la terraza de la casa de su madre, porque consta de un sofá-cama, un escritorio, una biblioteca chiquita y una reproducción del *Campo de trigo de los cuervos* sobre el sofá-cama, en la pared amarilla (*Cicatrices*, p. 29). » Il faut se rappeler que cette reproduction apparaît aussi dans « Transgresión », un des textes de *En la zona*, et dans un des « Argumentos », « En la costra reseca » : « Mientras esperaban la sangría Barco le ayudó a colgar en la pared amarillenta, sobre el sofá cama, al costado de la biblioteca, la reproducción del « Campo de trigo de los cuervos » que Tomatis había hecho enmarcar esa mañana en un taller de cuadros (*Cuentos completos*, p. 207) ».

Quant à la situation de confinement du narrateur, rien ne nous dit, en réalité, qu'elle soit forcée ou réelle, car à proprement parler, Tomatis n'est pas complètement seul dans la maison. La présence de la sœur et de la mère, qui ne seront pourtant nommées qu'en tant que « elles », assises devant le poste de télévision, dans le salon, est vaguement suggérée⁷, ce qui nous permet de situer la fiction avant la dépression de *Lo imborrable*, dont l'action principale se déroule après le décès de la mère⁸. Tout au plus, on peut supposer que l'état de Tomatis préfigure la dépression qui sera racontée dans ce dernier roman, et qui était aussi annoncée dans la promenade de *Glosa*. À ce propos, un événement significatif est le fait que la récupération de Tomatis ne commence que lorsqu'il décide de sortir dans la rue pour faire ses promenades quotidiennes, surmontant la peur qui l'envahit pendant des mois, comme il le raconte dans *Lo imborrable* :

Cuando cierro la puerta de la calle detrás de mí, y empiezo a caminar decidido en dirección al centro, me acuerdo de cómo hasta hace una semana nomás, me era imposible trasponer el umbral para ir a tomar un café en el bar de la galería, como lo venía haciendo todos los días desde hace más de veinte años. Únicamente después de su muerte, la agitación del agua negra, por las mismas razones misteriosas que la hicieron sacudirse, se fue calmando y una mañana en que, como hoy, me di una ducha y me puse ropa limpia con la intención de salir a la calle, tres o cuatro días después de haberla dejado bajo el pasto del cementerio, una fuerza interna probablemente me paralizaba en la punta de la escalera, y tuve que volver a mi “cuarto de trabajo” en el que me quedaba sentado el día entero, inmóvil, con la puerta abierta, mirando, sin verlo desde luego, y sin pensar nada, el cielo vacío (*Lo imborrable*, p. 108).

Dans « La mayor », l'action se déroule dans sa totalité entre les trois pièces citées, et il est curieux de remarquer que le narrateur monte et descend à plusieurs reprises les escaliers, insistant sur la dernière et l'avant-dernière marche. Il s'agit ici d'une activité purement physique, qui n'a rien à voir avec l'emploi figuré que Tomatis fait de cette expression dans *Lo imborrable*, mais il convient tout de même de faire remarquer cette coïncidence : elle

⁷ « Intermitentes, las voces, peculiares, de la televisión, han de estar oyéndose, allá abajo, en la sala, que es otro, con la luz azulada que titila, y ellas dos sentadas desde el atardecer, en la penumbra, lugar (*Cuentos completos*, p. 128, je souligne) ».

⁸ Le texte porte la date, à la fin, de 1972, tandis que *Lo imborrable* a été publié en 1993. Cependant il arrive, dans l'œuvre de Saer, qu'un texte écrit et/ou publié après un autre situe son action avant celui-ci. L'exemple de *Glosa* et *La vuelta completa* suffit à justifier cette précision, mais on pourrait citer aussi « En la costra reseca », dont l'action se situe dans l'adolescence de Tomatis et Barco, ou bien « Nochero », un des récits de *Lugar*, où le Gato apparaît dans une scène d'observation.

s'inscrit, de façon peut-être ironique, rétrospectivement, dans ce système de renvois qui relie les deux textes.

Enfin, s'il est vrai que les dates, et avec elles l'histoire, sont absentes dans « La mayor », le confinement du narrateur peut aussi être vu comme une métaphore de l'exil intérieur, comme une réaction à la violence de l'histoire. Dans *Nadie nada nunca*, cet autre texte expérimental de la même période, le Gato et Elisa passent aussi la plupart du temps enfermés dans la maison de Rincón, dans cette ambiance de violence sourde suggérée par une série de chevaux tués dans le village. Mais plus que d'une réclusion due à l'histoire, on peut dire que l'expérience du narrateur de « La mayor » se rapproche d'une réclusion solitaire qui traduit un état dépressif, dont le revers sont ces promenades que Tomatis et les autres membres du groupe ont l'habitude de pratiquer depuis toujours⁹. Dans « La mayor », Tomatis apparaît donc seul, aux prises avec un réel qui, comme il le répète infatigablement, ne livre aucun sens, et avec sa propre conscience qui semble se dissoudre dans un questionnement incessant de ce réel. Son immobilité est aussi le revers de la poétique du déplacement, et par conséquent de l'écoulement du temps qui, selon la définition du roman que Tomatis donnait dans *Cicatrices*, est au cœur de la narration.

En résumé, si rien ne nous dit que le confinement de Tomatis dans ce texte soit forcé, on peut tout de même affirmer qu'il fait preuve d'un isolement extrême : aucun autre personnage n'apparaîtra dans le récit, exception faite de la présence suggérée de la mère et de la sœur, ou des allusions générales aux « autres », ou encore dans le seul souvenir qui vienne à sa mémoire, vers la fin du récit, et dans lequel d'autres personnages, encore non nommés, interviennent.

⁹ Julio Premat, *La dicha de Saturno*, op. cit., p. 243 : « Antes de convertirse en fábula (una serie de acontecimientos ficticios), la posición depresiva de Tomatis es un acto discursivo; antes de ser narrable, la adhesión melancólica se expresa gracias a una confrontación con los límites del relato, confrontación que está significando, a ojos vista, una confrontación con los límites de la razón y de la inteligencia. “La mayor” es la catástrofe tan temida convertida en texto, es el hundimiento en la demencia, en la indiferenciación, en la nada amenazadora; sus características son la quintaesencia del estancamiento narrativo de *El limonero real* y *Nadie nada nunca*. »

Refus de la mémoire, du voyage, de la rêverie, de la vie intérieure

Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*.

En ce qui concerne son action, « La mayor » est sans doute un des récits de Saer où l'affaiblissement de l'intrigue atteint son comble. Dans un roman comme *Glosa*, par exemple, où l'action principale est aussi réduite à un cadre et une durée assez restreints – la promenade que Leto et le Mathématicien font en trois quarts d'heure, le long de vingt et un pâtés de maison –, nous avons vu que les allées et venues dans le temps opérées par le narrateur ont pour conséquence de nous donner une perspective privilégiée sur la destinée des deux promeneurs. Dans « La mayor », au contraire, le temps se réduit à celui d'un soir d'hiver, entre six heures et minuit à peu près, au cours duquel Tomatis se borne à effectuer quelques actions a priori dépourvues de sens : après l'action initiale d'essayer, en vain, de faire monter un souvenir en trempant un biscuit dans une tasse de thé, dans une allusion claire au principe générateur du récit proustien, nous le verrons monter dans sa chambre, redescendre, dîner – de la viande, du pain, du vin rouge –, s'asseoir à sa table de travail, se déshabiller, éteindre la lumière, se coucher et voir apparaître, enfin, dans le noir de sa conscience et dans celui de la chambre, un souvenir.

Dans de telles circonstances, on pourrait croire que le narrateur se tournerait vers lui-même, qu'il déploierait une vie intérieure si riche qu'elle comblerait ce vide ou cette absence relative d'action, un peu à la façon dont le narrateur de la *Recherche*, à qui il fait secrètement allusion, réveillé en pleine nuit, se met à se remémorer les chambres où il a couché tout au long de sa vie. C'est que le propre du confinement est justement l'évasion par le moyen de la rêverie, de l'imaginaire, de l'évocation du passé, le plus souvent à partir d'un dialogue avec les objets entourant le narrateur enfermé. C'est ce que nous apprend, par exemple, un récit comme le *Voyage autour de ma chambre*, qui peut être vu comme

l'ancêtre des récits d'enfermement¹⁰, ou les premières pages de *La Recherche*. Si le monde physique est là, c'est bien pour nous renvoyer dans un ailleurs, sous le pacte d'une confiance avec les objets, avec le lieu.

Or ce que le narrateur de « La mayor » commence par faire, c'est justement refuser la possibilité de construire un récit à partir de la mémoire, dans une allusion à peine voilée au principe générateur d'*À la recherche du temps perdu*, ce « roman cathédrale » bâti sur la capacité du narrateur à se remémorer, avec l'épaisseur que l'on connaît, sa vie entière, y compris le passé le plus lointain, c'est-à-dire le monde de l'enfance et de l'adolescence. Le « otros, antes, podían » qui ouvre le texte est moins une négation de la mémoire que l'affirmation d'un principe narratif à partir duquel ce qui va constituer la matière du récit, ce n'est pas la le retour en arrière autobiographique, mais une interrogation du présent et de l'extériorité à partir d'une conscience isolée. Au demeurant, l'allusion initiale place évidemment le récit dans une dimension métalittéraire et intertextuelle : à partir de cet incipit, le lecteur est averti, le texte est à lire comme une déclaration de principe, comme la mise en œuvre d'un programme narratif qui peut être vue comme une réaction au récit proustien. Le texte prend ainsi une valeur emblématique, au même titre que « A medio borrar » qui, comme nous allons le voir, met en œuvre une poétique du récit en tant que temporalité pure. De ce point de vue, « La mayor » nous semble être la manifestation directe des idées exprimées par le professeur de philosophie de « Memoria olfativa », dont le discours contredit d'ailleurs les idées énoncées¹¹.

Ce n'est d'ailleurs pas seulement la mémoire qui est refusée, mais aussi, en réalité, tout ce que l'on entend habituellement par « vie intérieure »¹², c'est-à-dire l'ensemble des

¹⁰ Voir la présentation de Florence Lotterie à Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, Flammarion, p. 15-36, où elle fait de nombreuses remarques qui nous permettent de situer « La mayor » dans une longue tradition de récit d'enfermement. Comme le fait remarquer, cette tradition peut-être joyeuse ou sérieuse, mais elle a toujours un rapport avec le politique. Un autre exemple de récit d'enfermement, plus proche de Saer, nous semble être fourni par la trilogie de Samuel Beckett, *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*, où le récit a comme point de départ un narrateur enfermé. Mais là aussi, l'imagination constitue un moyen d'évasion.

¹¹ Le narrateur de ce texte, en effet, nie l'existence du passé, mais il n'hésite pas à parler de ses habitudes, et même à faire une sorte d'autoportrait.

¹² Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, p. 167 : « Citant un passage de *Robinson Crusoe*, Coleridge fait remarquer, non sans une certaine admiration, comment chez Defoe « l'instant s'écoule sans la moindre pause pour un retour sur soi ». On pourrait faire la même constatation à propos de nombreux héros de roman picaresques, comme à propos de plusieurs narrateurs strictement constatifs dans le roman américain moderne. Mais il est rare que les narrateurs s'exprimant à la première personne s'abstiennent de toute réflexion intime, et nombreux sont ceux qui préfèrent le monde intérieur à toute autre perspective [...]. » Cette remarque, selon

sentiments, des pensées, des émotions et même l'imagination, c'est-à-dire la capacité à se projeter dans d'autres endroits :

No pienso nada, lo que se dice nada. Y no recuerdo, tampoco, nada: no sube, por decir así, ¿desde dónde?, ningún relente, nada. No estoy tampoco en otro lugar: es siempre, ahora, el mismo, frío, iluminado, con los libros amontonados, y los papeles, y el *Campo de trigo de los cuervos*, lugar (*Cuentos completos*, p.126).

Si la vie intérieure est refusée, ce qui reste alors c'est le présent, un présent qui se révèle comme un vaste désert, dont le sens est loin d'être donné d'avance, dans la mesure où il n'est pas cet univers cohérent qui nous renvoie finalement aux catégories avec lesquelles on est habitué à l'appréhender. Si le récit avance, c'est en posant les certitudes les plus immédiates, comme celle d'être là, assis à sa table, ou de monter ou descendre l'escalier. Et s'il y a une quelconque expérience, c'est bien celle, métaphysique, d'une étrangeté radicale non seulement vis-à-vis de cet univers environnant, mais aussi, et cela est sans doute plus surprenant, de l'univers intérieur propre, qui n'est autre que cet univers intérieur que chacun porte en soi-même. C'est là le paradoxe de ce texte à la première personne que de mettre en scène un narrateur aussi distant de soi-même que de son extérieur, alors que la plupart des récits de ce type se penchent vers l'un ou l'autre de ces pôles, comme s'ils devaient forcément s'exclure mutuellement.

À partir de la déclaration initiale, le discours s'installe dans une négativité radicale, comme s'il s'agissait de remettre à plat, de renvoyer toute certitude donnée d'avance. D'où la répétition obsessionnelle du mot « nada » lorsqu'il s'agit de tirer une certitude quelconque de la mémoire, ou de la vie intérieure tout court :

Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada. Soplo la galletita en la taza de té, en la cocina, en invierno, y alzo, rápido, la mano, hacia la boca, dejo la pasta azucarada, tibia, en la punta de la lengua, por un momento, y empiezo a masticar, despacio, y ahora que trago, ahora que no queda ni rastro de sabor, sé, decididamente, que no saco nada, pero nada, lo que se dice nada. Ahora no hay nada, ni rastro, ni recuerdo, de sabor: nada (*Cuentos completos*, p. 125).

laquelle le propre du récit à la première personne serait le retour sur soi, la réflexion intime, sert à nous faire comprendre, par contraste, la démarche d'un texte comme « La mayor ».

D'où, aussi, une temporalité dans laquelle il ne subsiste que le présent, renouvelé à chaque instant par les nombreux « ahora » qui rythment le récit. Comme pour le professeur de philosophie de « Memoria olfativa », le passé baigne dans l'irréalité, car rien ne semble réel que le présent. Où existe ce qui fut ? Dans quel monde ? C'est l'une des questions lancées par le texte. Le goût du biscuit dans la bouche, l'acte de monter l'escalier, ou encore une allumette ayant servi à allumer une cigarette et que le feu finit par consommer expriment ce rapport fragmentaire de la conscience narratrice au temps :

Queda, entre los dedos de la mano izquierda, no más largo de medio centímetro, con la punta negra, mudo, el pedacito de madera: ¿hubo, alguna vez, otra cosa, entre los dedos, que un pedacito de madera, ínfimo, no más largo de medio centímetro, con la punta negra?; ¿hubo, en el aire, moviéndose, viva, anaranjada, brillante, entre los dedos, una llama? El cigarrillo humea, consumiéndose, en el cenicero. Y si hubo, alguna vez, entre los dedos, brillante, en el aire, anaranjada, una llama, fue, por decirlo así, ¿en qué mundo? (*Cuentos completos*, p. 132).

Cela devient encore plus radical dans la description de l'acte de monter l'escalier :

Ahora estoy estando en el primer escalón, en la oscuridad, en el frío. Ahora estoy estando en el segundo escalón. En el tercer escalón ahora. Ahora estoy estando en el penúltimo escalón. Ahora estuve o estoy todavía estando en el primer escalón y estuve o estoy todavía estando en el primer y en el segundo escalón y estuve o estoy estando, ahora, en el tercer escalón, y estuve o estoy estando en el primer y en el segundo y en el cuarto y en el séptimo y en el antepenúltimo y en el último escalón ahora. No. Estuve primero en el primer escalón, después estuve en el segundo escalón, después estuve en el tercer escalón, después estuve en el antepenúltimo escalón, después estuve en el penúltimo y ahora estoy estando en el último escalón. Estuve en el último escalón y estoy estando en la terraza ahora. No. Estuve y estoy estando (*Cuentos completos*, p. 127).

Ce qui est en jeu, c'est justement la possibilité de raconter quoi que ce soit, de transformer l'expérience en récit et par conséquent lui donner un sens. Nous sommes donc face à un texte à une très haute dimension spéculative, qui fait de la question du sens son centre, un centre toujours déplacé et comme brisé, car une des certitudes répétés obsessionnellement, c'est justement la négation du sens, le néant.

À ce propos, il est intéressant d'observer que le mot « monde », en tant que construction cohérente, en tant que sens qu'on lui donne, est, avec « nada », l'un des plus fréquents tout au long du texte. Les occurrences sont si nombreuses que nous nous bornerons trois

exemples, dont deux correspondent à des moments aussi stratégiques que le début et la fin du texte. Dans le premier cas, il apparaît dans la phrase initiale, à propos de l'univers proustien, alors que, à la fin, il lance une interrogation à propos de la matière des souvenirs, autant dire du passé. Dans l'autre exemple, il est intéressant d'observer qu'il se réfère à un autre type de « monde », celui proposé par la télévision, que les deux femmes regardent à cette heure-là :

[Otros] mojaban, en la cocina, en invierno, la galletita en la taza de té, y sabían, inmediatamente, al probar, que estaban llenos, dentro de algo y trayendo, dentro, algo, que habían, en otros años, porque había años, dejado, fuera, en el mundo, algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar, y que había, por lo tanto, en alguna parte, lo que llamaban o lo que creían que debía ser, ¿no es cierto?, un mundo (*Cuentos completos*, p. 125).

A mi alrededor, y concéntrica, apretándome, como anillos, la muchedumbre de casas, en uno de cuyos cuartos, en cada una, la misma imagen titila, azulada, tocando vagamente las caras vacías, sin expresión, cambiando, organizada, dada, en la televisión: racimos de mundos dados, dentro de uno, más arduo, que no se da (*Cuentos completos*, p. 129).

[N]o hay, en el recuerdo de ese café, y la bufanda amarilla, de que debiera nacer la mancha amarilla que sube, ahora, sola, del pantano, flota, desintegrándose, ¿en qué mundo, o en qué mundos (*Cuentos completos*, p.144) ?

Dans les trois cas, le monde relève d'une construction *intérieure*, quelque chose que l'on porte en soi ou, dans le cas de la télévision, quelque chose qui est contenu dans un autre monde. C'est donc bien aux souvenirs, c'est-à-dire au passé, qu'il est associé, ou bien à cette construction formatée qu'est la télévision. Il apparaît ainsi que le souvenir est une construction, un sens, un récit. Le monde auquel est confronté le narrateur, lui, ne se « donne » pas, selon son expression. Ce n'est donc pas un hasard si le récit de Tomatis est, lui, fait au présent, qui est le temps narratif utilisé par l'auteur pour explorer le monde non en tant que souvenir ou passé clos, mais en tant que devenir ou flot incessant d'événements qui passe par le filtre d'une conscience. Aussitôt que le narrateur veut tirer un sens de ce monde, des objets qui l'entourent, il bute contre le néant, contre leur présence matérielle sans réponse. Si on exclut le *Champ de blé aux corbeaux*, les objets de « La mayor » sont muets, leur description se borne à les nommer. C'est ainsi que le récit de Tomatis se

constitue comme une quête du sens, c'est-à-dire comme la tentative d'instaurer précisément un monde.

S'il existe un état d'harmonie de l'homme avec les objets, comme celui, par exemple, du narrateur proustien, pour qui les objets qui peuplent la chambre sont autant d'invitations à la rêverie ou à la mémoire¹³, dans le monde habité par le narrateur de « La mayor », cette harmonie avec le monde et ses objets semble brisée, car ceux-ci ne renvoient à rien d'autre qu'à l'étrangeté radicale du monde, à son altérité. Les objets sont des présences ayant perdu leur sens, leur utilité, et il n'en reste que leur présence matérielle. À plusieurs reprises, le narrateur déclare qu'ils sont « muets ». Il faut donc les nommer, dans une opération poétique qui semble, en quelque sorte, échouer. C'est ce qui ressort, par exemple, de cette description de la chambre et ses objets, qui se clôt sur une nouvelle affirmation du néant :

Hay la habitación fría, titilante, en la que cada cosa está, y yo mismo, en el mismo, entrando y saliendo de algo en su aparente reposo, lugar. Hay en la habitación fría, titilante, la cama, el escritorio verde, la carpeta, los libros, los papeles apilados atrás, la biblioteca, titilantes, entrando y saliendo, como quien dice, de algo, y en el mismo, siempre, aparentemente, lugar. Ahí están: la biblioteca, la carpeta, la silla, las rodillas, el cenicero, la puerta, siempre en el mismo, *mudos*, con el *Campo de trigo de los cuervos* y la luz ligeramente velada por el humo, titilante, lugar. *No dicen, como quien dice, nada* (*Cuentos completos*, p. 130, je souligne).

Or parmi les objets qui peuplent le récit, il en est deux qui prennent à notre sens une importance particulière. Le premier d'entre eux est la télévision, dont les bruits parviennent au narrateur depuis le salon où les deux femmes la regardent, et qu'il imagine aussi dans chaque appartement ou dans chaque maison de la ville comme une présence absorbante :

¹³ Ce rapport heureux du narrateur maistriem aux objets qui peuplent la chambre est aussi signalé par Florence Lotterie (« Présentation » à Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, *op. cit.*, p. 31) : « Dans la chambre, le narrateur maistriem s'installe ainsi en tranquille épicurien, goûtant à la familiarité de ses objets personnels, le confort de son lit et les saveurs d'un bon déjeuner. [...] Cette relation d'intimité restaure pour le sujet la stabilité de son histoire, personnelle et familiale : de là, par exemple, l'insistance sur le buste du père ou sur les lettres soigneusement rangées. C'est ce que Michel Butor appelle « la convenance de l'ameublement » [...]. C'est pourquoi, contrairement à ce qui se passe chez Sade – où le boudoir est un lieu abstrait – la chambre est ici un personnage à part entière, qui entretient un rapport harmonieux à la conscience du sujet. Il ne s'agit cependant nullement, pour Xavier de Maistre, de procéder à un simple inventaire. La dynamique du texte est celle d'un va-et-vient entre la rêverie et le voyage réel. Car les déplacements physiques du narrateur existent bel et bien, scandés par la rencontre d'objets qui sont autant d'aliments pour la médiation ou l'échappée rêveuse, laquelle peut s'interrompre à la moindre sollicitation réelle de l'environnement. »

Me llegan, desde la sala, peculiares, las voces de la televisión, y subrayándolas, o por debajo, por encima más bien, o detrás, si se quiere, de a ráfagas, la música (*Cuentos completos*, p. 127).

Han de estar oyéndose, allá abajo, en la sala, las voces, peculiares, de la televisión, y detrás de ellas, y debajo, o alrededor, si se quiere, intermitente, la música. Intermitentes, las voces, peculiares, de la televisión, han de estar oyéndose, allá abajo, en la sala, que es otro, con la luz azulada que titila, y ellas dos sentadas desde el atardecer, en la penumbra, lugar (*Cuentos completos*, p. 128).

Han de estar oyéndose, en cada habitación, en cada penumbra, las voces, y por debajo, o por encima, o alrededor, si se quiere, una sola, la música. Ha de ser, para cada uno, con la imagen titilante, y las voces, y por encima, o por detrás, e intermitente, la música, el mismo, para cada uno, y otro, para todos los otros, y uno solo, y el mismo, para nadie, con todos y cada uno de los cuartos y cada una de las luces acero, titilantes, lugar (*Cuentos completos*, p. 129).

Si les autres sont imaginés chacun devant leur poste de télévision, c'est parce que celle-ci propose un monde qui, lui, se « donne » – pour reprendre l'expression de Tomatis – dans la mesure où ses contenus sont digérés d'avance et présentés au spectateur pour le préserver de toute angoisse métaphysique, de tout questionnement. On connaît le rôle que la télévision joue pour Saer en tant qu'élément aliénant par excellence¹⁴. Dans *Lo imborrable*, nous y reviendrons, sa présence sera encore plus importante : elle constitue un véritable outil d'aliénation, et tous les personnages sont définis par rapport à elle. La sœur, par exemple, ne fait guère autre chose que regarder les séries, et pour Tomatis, le fait de passer ses journées devant elle est la manifestation la plus claire d'un désarroi intérieur¹⁵ :

Más que seguro que los que se pasan el día sentados delante denotan con eso que ya están en el último escalón, ya sea porque no quisieron o no pudieron o no los dejaron subir un poco más arriba, ya sea porque si lograron subir un poco, hasta cualquier otro, desde el penúltimo hasta el infinito, a partir de cierto momento empezaron a rodar escaleras abajo otra vez, y ahí quedaron chapaleando, la parte superior dando manotazos en la oscuridad y la inferior metida hasta los tobillos, o las rodillas, o el pecho, o incluso el mentón en el agua negra (*Lo imborrable*, p. 82).

Mais dans « La mayor », la télévision n'est présente qu'en tant qu'objet. D'une certaine manière, elle fonctionne comme une mise en abyme du récit, dans ce sens qu'elle comporte

¹⁴ Voir par exemple, « La literatura y los nuevos lenguajes », *El concepto de ficción*.

¹⁵ Il suffit de penser au rôle joué par la télévision dans *Lo imborrable*. Le personnage de Walter Bueno, auteur du best-seller *La brisa en el trigo*, devient par la suite animateur d'une émission culturelle portant le titre de « Charlas de nivel para todos », dont l'un des invités sera le général Negri.

un monde à l'intérieur d'un monde. Si le monde « se donne » à travers le récit, et qu'un récit comme « La mayor » raconte l'impossibilité de percer le sens de ce monde, en même temps qu'il se propose comme la trace ou le témoignage de cette quête, la télévision apparaît comme une construction signifiante, si simple soit-elle. De manière étonnante, la télévision apparaît aussi au centre de cette description de la ville, comme si, justement, chaque habitant s'y accrochait pour y trouver du sens :

Ha de estar estando, a mi alrededor, iluminada, fría, las calles rectas y desiertas entrecortándose cada cien metros, constante, la ciudad. A mi alrededor, y concéntrica, apretándose, como anillos, la muchedumbre de casas, en uno de cuyos cuartos, en cada una, la misma imagen titila, azulada, tocando vagamente las caras vacías, sin expresión, cambiando, organizada, dada, en la televisión: racimos de mundos dados, dentro de uno, más arduo, que no se da. Ha de estar estando, mientras sube, hacia el cielorraso, parsimonioso, el humo azul, a mi alrededor, indivisa, la ciudad, como un vagón, por decirlo de algún modo, viajando, ¿en qué camino?, ¿y hacia dónde? – en el espacio negro. Han de estar oyéndose, en cada habitación, en la penumbra, las voces, y por debajo, o por encima, o alrededor, si se quiere, una sola, la música. Ha de ser, para cada uno, con la imagen titilante, y las voces, y por encima, o por detrás, e intermitente, la música, el mismo, para cada uno, y otro, para todos los otros, y uno solo, y el mismo, para nadie, con todos y cada uno de los cuartos y todas y cada una de las luces acero, titilantes, lugar: racimos de mundos dados, las casas, los árboles, las terrazas, las calles que se entrecortan cada cien metros, los edificios blanqueados, como huesos, por la luna, los parques negros, los ríos, los bares sucios, todavía abiertos, las siluetas borrosas de los últimos transeúntes que se distinguen más claramente al atravesar, en diagonal, bajo la luz del alumbrado público, las esquinas, los colectivos ocasionales, semivacíos, que pasan iluminados y bramando por las avenidas, con los vidrios de las ventanillas empañados por la helada, los tarros de basura esperando, en el frío, la madrugada, los motores que se escuchan, súbitos, a lo lejos, las calles del centro, más brillantes, por el momento, que las otras, el conjunto pétreo en el interior del otro, más arduo, que no se da (*Cuentos completos*, p. 129).

Les considérations sur lesquelles ouvre cette description nous paraissent infinies. Nous nous bornerons à signaler que l'évocation de la télévision est en réalité comprise dans celle de la ville, que le narrateur imagine à cette heure crépusculaire tour à tour comme une série d'anneaux concentriques, puis comme un wagon voyageant dans le noir. Si l'on se souvient de la situation de confinement du narrateur, une telle description de la ville est un fait une ouverture sur le monde extérieur, ne serait-ce que sur le plan de l'imaginaire. La ville, c'est le lieu de toutes les intrigues, avec ses bars, ses avenues, ses autobus circulant la nuit, mais il est à la fois le même lieu pour tout le monde et un monde différent pour chacun, saisissable et insaisissable en même temps. On peut donc dire que l'espace de la fiction

n'est pas complètement fermé, même si les présences humaines évoquées sont comme fantomatiques, tout aussi fantomatiques que les deux figures féminines dans le salon. L'ouverture est donc double, tant sur l'espace extérieur que sur les autres. Et ce qu'ils partagent tous, c'est le lieu.

Mais de plus, la description s'avère encore plus étonnante si l'on examine son contexte. Assis à sa table de travail, le narrateur vient d'évoquer la fumée de sa cigarette qui monte vers le plafond (« Y el humo del cigarrillo que retiro, en este momento, de entre los labios, sube, parcimonioso, complejo, hacia el cielorraso », p. 128), ensuite il passe au fragment cité, et juste après il revient à la description de ses mains, et ensuite à celle de ce qu'on pourrait appeler son « intérieur » :

Y la mano, al aplastar, contra el cenicero, en la mesa, el cigarrillo, se sacude, desnuda, áspera, sin anillos, la piel llena de hendiduras, las uñas lisas, rosadas, cortas [...]. Nada, como no sea, fluctuante, la creencia, de que algo, un poco más arriba, en la frente, y detrás, imaginariamente, sin ningún fondo, negra, fosforece, de vez en cuando, de unos cuerpos, fugaces, la emoción, el recuerdo, el placer, el deseo, la desesperación, el hambre. Nada que caiga, al exterior, de esas galaxias, del gran espacio negro sin forma, sin sentido, sin dirección, sin nada más que el ir y venir, errabundo, de esas fosforescencias, de esos brillos que rayan, dejando una cola ardiente que se borra, gradual, a su vez, el vacío, o emergen, desde el fondo, si es que hay, por decir así, un fondo, que resplandecen, durante un momento, y después, en el mismo silencio, y con la misma parsimonia, sin dejar rastro, se esfuman, titilaciones rojas, verdes, amarillas, errabundas, violetas, blancas, cuyo mensaje, nadie, aunque escrute, atento, ese mapa estelar, podría, como quien dice, captar – porque no se dicen, ni dicen, de nada, nada. Los resplandores que, a veces, rápidos, se vislumbran, inesperadamente, en el exterior, como suspiros, como una voz, como risas, no vienen tal vez de esos pantanos, de esa mancha. Vienen, nomás, desde fuera, de la membrana que separa, por decir así, del infinito, lo actual (*Cuentos completos*, p. 129).

La richesse métaphorique que ce passage déploie pour décrire le paysage intérieur, selon le modèle d'une galaxie, est certes remarquable. Mais ce qu'il y a d'intéressant aussi, c'est la confrontation avec l'extérieur, dont l'intérieur ne serait séparé que par une « membrane ». Ainsi, le va et vient entre l'immédiat, l'extérieur et l'intérieur a dans ce passage quelque chose de vertigineux. Il s'agit donc d'une sorte d'emboîtement, dans lequel la télévision, que tout un chacun regarde à ce moment-là, constitue un monde inclus dans un autre monde. Seulement le monde présenté par la télévision est comme on le sait digéré pour qu'il puisse être présenté aux plus grand nombre possible de spectateurs. Et ce qui est plus

étonnant encore, c'est que la ville aussi est présentée, imaginée comme enveloppée par le noir, un noir que l'on peut qualifier de métaphysique.

L'autre objet décrit de façon plus ou moins détaillée est le tableau qui pend au mur de la chambre de Tomatis depuis « En la costra reseca » et « Transgresión », cette reproduction du *Champ de blé aux corbeaux* de Van Gogh. Or si toute description relève d'un système, celui de la description du tableau est certes l'un des plus déconcertants, dans ce sens qu'il témoigne de très peu de lisibilité. Si le but de toute description est de rendre *visible* un objet, on constate qu'ici le tableau est plutôt désintégré, à l'image justement des coups de pinceau qui le composent et de la syntaxe du récit¹⁶ :

Y en la pared, sobre el escritorio, con mucho blanco alrededor, detrás del vidrio, el *Campo*, ¿pero es verdaderamente un campo?, *de trigo*, ¿pero es verdaderamente trigo?, *de los cuervos*, y uno podría, verdaderamente, preguntarse si son verdaderamente cuervos. Son, más bien, manchas, confusas, azules, amarillas, verdes, negras, manchas, más confusas a medida que uno va aproximándose, manchas, una mancha, imprecisa, que se llama, justamente, así, porque de otra manera no se sabría, que no es, o que no forma parte, del todo: un límite (*Cuentos completos*, p. 128).

« À mesure que l'on s'approche (*a medida que uno va aproximándose*) » : cette remarque installe la description dans le domaine de la myopie et du détail. Ce n'est pas un champ, ce n'est pas du blé et ce ne sont pas de véritables corbeaux, mais des taches de plusieurs couleurs. Encore une fois, l'illusion de la représentation, picturale ici, est démontée à l'aide d'un tableau qui justement montre son artifice, ces coups des pinceau grossiers, violents peut-être, qui finissent par former une image. Et à mesure que l'on s'en approche, ces taches deviennent confuses. Opacité, illisibilité, incertitude : ces trois termes servent à décrire la description du tableau, mais aussi le récit de Tomatis.

¹⁶ Le lien entre la peinture et la prose narrative de Saer a été évoqué plusieurs fois, notamment à propos du tableau de Rita Fonseca décrit dans *Glosa*. Un autre exemple est celui des tableaux et des sculptures de Bueno le père dans *Lo imborrable*, et des tableaux suprématises de Héctor décrits dans « A medio borrar » et *La pesquisa*.

De la chambre à l'univers, l'espace concentrique

En commentant le monologue intérieur de Molly dans l'*Ulysse* de Joyce, Dorrit Cohn conclut que pour que le monologue intérieur puisse avoir lieu, le monde extérieur doit s'effacer¹⁷. Le contexte idéal de cette modalité narrative est ainsi le noir de la chambre, là où les objets disparaissent quand la lumière est éteinte. C'est dans le noir absolu que le flux de pensées peut avoir libre cours, s'abandonner à lui-même. Au contraire, on peut dire que sous la lumière diurne, la conscience se heurte aux choses, aux lieux, au monde matériel. Elle établit avec eux un dialogue plus ou moins heureux. « La mayor » met en scène une conscience brisée, dans ce sens que le dialogue, la familiarité ou l'harmonie qui caractérisait autrefois le rapport de l'homme aux choses semble désormais impossible. Au lieu de l'intimité, la protection ou le refuge que représente traditionnellement la maison, le confinement, l'espace réduit et (presque) fermé de la maison de Tomatis servent ici à suggérer son état dépressif. Et à l'intérieur de la maison, les objets ne sont pas plus éloquents. Ils seront nommés, mais pas vraiment décrits.

Or si le narrateur ne sort pas physiquement de cet espace, il évoque en revanche, comme nous l'avons vu dans le passage cité plus haut, l'extérieur, et cet extérieur s'avère être d'une étendue considérable. Il s'agit, tout d'abord, du ciel entr'aperçu lors d'un premier passage par la terrasse, et ensuite de la ville toute entière et de l'espace qui l'entoure. Cette espace nommé, évoqué, projeté, dépasse largement celui de la chambre et la maison dans laquelle se trouve Tomatis ; il témoigne d'une conscience non pas temporelle mais spatiale, que l'on pourrait appeler concentrique : la chambre, la maison, la ville et ses rues, et celle-ci entourée du noir, qui suggère l'univers. Enfin, l'espace projeté dans le souvenir est aussi l'espace de la ville. Autrement dit, l'espace intérieur renvoie, paradoxalement, à l'espace extérieur. L'espace déployé dans « A medio borrar » est au contraire, lui, horizontal, dans

¹⁷ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, *op. cit.* p. 252 : « Le procédé le plus ingénieux qu'utilise Joyce est incontestablement celui par lequel il oppose les mouvements désordonnés de l'esprit de Molly à l'immobilité presque totale à laquelle il contraind son corps. [...] Mais Joyce ne se borne pas à donner un corps immobile à cette conscience qui se parle à elle-même ; il donne aussi à ce corps un environnement parfaitement calme. Les impressions sensorielles qui s'inscrivent dans la conscience de Molly sont rares et très espacées : le sifflement des trains [...] ; la lampe à gaz [...] ; les cloches sonnantes l'heure [...] ; l'armoire qui grince [...] ; le sommeil de Bloom [...]. Ces très rares sollicitations du monde extérieur font que le monologue de Molly est « intérieur » non seulement dans le sens technique d'un discours non prononcé, mais aussi, plus littéralement, en tant qu'il se tourne vers les événements du monde intérieur et s'y soumet. Grâce à cette parfaite unité de lieu, la conscience n'est pas ailleurs qu'en elle-même ; elle a en elle-même son centre et sa propre origine, à un degré d'intensité difficile à surpasser. »

ce sens qu'il est créé au fur et à mesure que le récit avance. L'espace est vécu dans ce récit comme déplacement, alors que pour le narrateur de « La mayor » il surgit de l'immobilité. Ainsi, outre l'exploration, apparemment infertile, du présent, le récit de Tomatis décrit deux mouvements, l'un vers l'extérieur, l'autre vers l'intérieur. La maison, la solitude, le soir, le ciel, la lune, la ville, ses rues désertes et ses habitants imaginés devant le poste de télévision, ensuite le noir entourant la ville et finalement l'univers dans le néant : voici la vision de l'univers que propose « La mayor ». Et à l'intérieur de cet univers, un autre univers, semblable, celui de l'intérieur de l'homme, du narrateur.

Dans cette interrogation et cette quête du sens, la vue, ou plutôt le regard, a donc un rôle privilégié. Le verbe « ver », à l'infinitif ou conjugué à la première personne, apparaît ainsi plusieurs fois. Cependant il ne s'agit pas, dans « La mayor », du regard objectiviste de *Nadie nada nunca*, ce regard qui s'attarde sur les objets, le paysage, le corps et les gestes des personnages sous le soleil de d'été calcinant, mais plutôt d'un regard qui interroge les objets, l'espace, depuis une subjectivité assumée et dans une atmosphère crépusculaire. La lumière et son corrélat, le noir, ont par conséquent une place importante. On se rappellera que le récit commence dans la cuisine, vers six heures du soir – un soir d'hiver –, et que celle-ci est éclairée par une lumière intermittente qui plonge, lorsqu'elle s'éteint, les choses dans l'obscurité : « El fluorescente, que titila, imperceptible, hunde y saca de lo negro, alternadamente, en el atardecer, la cocina. [...] Y decía: que la luz del fluorescente, titilando, imperceptible, hundía y sacaba, alternadamente, entera, de lo negro, la cocina (*Cuentos completos*, p. 125-126) ».

Cette obscurité intermittente n'est pas sans importance ; elle semble annoncer celle qui va s'établir complètement à la fin du récit, une fois que la nuit tombe et que le narrateur éteint la lumière. Dans un récit basé dans une large mesure sur les perceptions visuelles du narrateur, l'obscurité représente justement ce chaos qui menace le récit, la possibilité du sens. Et c'est précisément dans le noir, une fois la lumière éteinte et le narrateur couché, qu'aura lieu l'un des événements principaux du récit, c'est-à-dire la naissance d'un souvenir, comme si, pour revenir à l'idée exposée par Dorrit Cohn, la vie intérieure ne pouvait avoir lieu qu'en effaçant le monde extérieur. C'est donc en toute logique que la naissance du souvenir, à la fin, est précédée d'une considération sur ce que voir veut dire, plus au sens épistémologique que physique :

Ahora estoy en la más perfecta oscuridad. No se ve nada, nada, ni adentro ni afuera, lo que se dice nada: y algo, sin embargo, parsimonioso, por decir así, en lo negro, a pesar de la aparente, y no solamente exterior, inmovilidad. Por un momento no pasa, como quien dice, nada, aunque se sepa, ¿desde cuándo?, que algo, en el interior, o en el interior de lo cual titila, por decir así, la negrura, transcurre: en la más ardua oscuridad. Y ver, ahora, pareciera, sí, ver, desde esta nada, si es posible, como antes, como otros, sacar, como un sueño, por decir así, un recuerdo, algo [...]. Ver de ver algo, ahora: algo que, sin ser el comienzo, sirva, sin embargo, para comenzar, o como ejemplo de lo que, comenzando, seguiría. Ver, como quien dice, de ver algo, decía. Ver, aunque los ojos no tengan, en la cuestión, que ver para nada. Estoy, entonces, en la oscuridad, y, mirando, prestando atención, veo subir, lentamente, del pantano, como un recuerdo, el vapor [...] (*Cuentos completos*, p. 141).

Le souvenir qui surgit alors n'est pas cependant constitué comme un récit, au même titre que, par exemple, les souvenirs du narrateur proustien. Dans ce souvenir, Tomatis arrive dans la rue San Martín par Mendoza. Il est midi, un jour d'hiver, et le carrefour est plein de monde. Un homme au chapeau et au manteau gris et à l'écharpe jaune – les couleurs, on peut le voir, sont importantes – lui cède le pas poliment. Un bus qui tourne à ce moment-là est rempli d'étudiants, peut-être de visite dans la ville, et l'un d'eux prend une photo en visant l'angle où se trouve Tomatis. À l'angle opposé, il y a le bar le « Gran Doria » où des hommes sont assis à regarder à travers la vitre. Voilà tout. Or cette scène est décrite avec un soin particulier, presque obsessionnel, à l'image de la chambre, quelques instants auparavant. Le souvenir d'un épisode somme toute banal est décomposé ainsi dans un nombre important de détails : l'orientation et le nom des rues qui composent le carrefour, les commerces, la lumière de ce jour d'hiver, certaines couleurs comme celle de l'écharpe de l'homme. Et pourtant, il serait difficile de dire que ce souvenir est un souvenir, en tout cas dans le sens que l'on donne habituellement à ce terme, c'est-à-dire dans le sens d'un *récit*, d'une anecdote. C'est que l'accent est mis moins sur la narrativité, sur la transmission d'une intrigue, que sur la construction d'un souvenir à partir de bribes d'expérience. C'est ainsi que sa construction est toujours accompagnée d'un questionnement, d'une hésitation à propos de ses éléments. Où sont la rue, l'écharpe, le bar Doria ? Comment se fait-il qu'ils existent à la fois dans mon souvenir et dans la réalité ? Où est le monde de mon souvenir ? Telles sont les questions que pose le souvenir de Tomatis, et qui rejoignent la thématique du monde en tant que construction de sens évoquée au début.

Le confinement de Tomatis n'est certes pas absolu. Non seulement la terrasse de sa chambre ouvre sur un ciel étoilé, mais de plus Tomatis, comme tous les narrateurs immobiles, évoque d'autres endroits, d'autres lieux. Qu'y a-t-il dans ce présent ? Outre l'espace, les objets, le corps, il y a les autres, la conscience d'être au monde, dans cette ville, avec ses avenues, ses rues, ses bars, ses cafés, avec les autres que le narrateur s'imagine, à cette heure-là, face à leur poste de télévision, c'est-à-dire face à ce monde qui, lui, se donne, parce qu'il est constitué en récit. Ainsi, si le narrateur de « La mayor » commence par refuser les souvenirs, la rêverie, le voyage imaginaire, le constat de Michel Butor, selon lequel il n'y a pas d'espace complètement fermé¹⁸, se vérifie aussi dans le récit de Tomatis dans la mesure où celui-ci évoque la ville dont il fait partie, et même l'univers, dans un effet de télescopage. Cela rejoint bien sûr la réflexion de Pichón dans « A medio borrar », selon laquelle une ville serait une abstraction que l'on se permet pour appréhender une réalité. L'immobilité du narrateur de « La mayor » est ainsi relativisée, nuancée par sa conscience de se trouver dans un espace qui le dépasse, celui de la ville et, *in fine*, de l'univers. Mais il y a plus, et cela tient bien sûr au fait que la vie intérieure tient toujours du voyage, du déplacement par la simple évocation d'autres lieux, d'autres gens, que ça soit à travers l'imagination, le rêve ou la mémoire. Nous avons vu que le narrateur de « La mayor » commence par refuser la mémoire, et qu'il se tourne ensuite vers le monde extérieur pour l'interroger mais il n'en tire aucun sens. Cependant on ne tarde pas à s'apercevoir que les frontières entre extériorité et intériorité ne sont pas, pour ce narrateur, si claires qu'on le croit habituellement. Si l'on considère que le corps est la frontière qui sépare dans chacun le dedans et le dehors (cette « membrane » qui sépare « l'actuel de l'infini »), on constate que cette frontière est floue dans le discours de Tomatis. L'étrangeté ne concerne pas seulement le monde extérieur mais aussi, étonnamment, le propre corps. Le refus de l'intériorité se traduit par un traitement du propre corps que l'on pourrait appeler « extérieur », dans la mesure où le narrateur s'y réfère en utilisant des articles définis et non des possessifs, c'est-à-dire de la même façon qu'il nomme les autres objets. L'exemple des

¹⁸ Michel Butor, « Philosophie de l'ameublement », *Essais sur le roman*, op. cit., p. 71 : « Il n'existe pas à ma connaissance de roman qui se passe dans un seul lieu bien isolé. Lorsqu'il y en a l'apparence, en fait, par un certain nombre d'artifices, on saute à d'autres lieux. Ainsi, dans le *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, qui, en principe, se passe entièrement dans une chambre, par l'intermédiaire de la description des objets, de leur histoire, le lecteur passe à d'autres lieux. »

mains, qui viennent comme un détail dans la description de la table de travail, au même titre que les livres, la chemise sur laquelle il y a écrit le mot « paranatellon », est éloquent :

« Y la mano, al aplastar, contra el cenicero, en la mesa, el cigarrillo, se sacude, desnuda, áspera, sin anillos, la piel llena de hendiduras, las uñas lisas, rosadas, cortas, la mano que ha tocado, una y otra vez, ¿y cuándo?, con los dedos rugosos, el hoyuelo, la mano que al tocar el hoyuelo, una y otra vez, no ha tocado, por decir así, nada, no ha sacado, del contacto, nada, ni experiencia, ni certidumbre, no mensaje, ni signo, ni recuerdo: nada (*Cuentos completos*, p. 129). »

Il y a encore celui de la digestion, que l'on peut considérer comme à mi-chemin entre extérieur et intérieur, et dans lequel Michèle Ramond voit justement une sorte de métaphore du mécanisme de la mémoire¹⁹. Plus étonnante encore est la description de l'intériorité, que nous avons déjà citée, selon le modèle d'une « galaxie », ce qui connecte d'une certaine manière avec l'extérieur, le ciel qu'il décrit selon les mêmes termes. Une telle description semble subvertir les codes conventionnels de l'intériorité et l'extériorité en établissant un lien – une correspondance – entre les deux. Tomatis contemple le ciel nocturne et plus tard il parle de son intérieur en termes de galaxie. Mais le rapport du narrateur – de son corps – à l'espace ne s'arrête pas là. Il y a aussi une configuration spatiale qui désigne le sujet comme au centre de la ville et de l'univers :

Está, por decir así, la terraza, el en frío oscuro, y la luna, también, y en acumulación, en desorden, diseminados, los patios negros, y los árboles, las casas, las luces, las estrellas también, frías, verdes, inmóviles, todo adentro, probablemente, de algo, y viajando – errabundeando, se diría, más bien sin ninguna, por llamarla de algún modo, dirección, y sin, por el momento, cohesión, la masa curva que, continuamente, pareciera, se consume, y sigue, sin embargo, igual, y que estando, sin embargo, al parecer, inmóvil, en su lugar, a cada momento, en su lugar mismo, ¿y hacia dónde?, pasa, pareciera, rápidamente en cierto sentido, y se va (*Cuentos completos*, p. 136).

Ainsi, si la solitude du narrateur semble annoncer celle que Tomatis raconte, rétrospectivement, dans *Lo imborrable*, elle débouche aussi sur une réflexion sur les autres, sur le monde que chacun porte en soi. Dans sa désignation de l'espace, le récit de Tomatis procède par expansions, au centre desquelles se trouve l'individu, le sujet. La chambre, la maison, la ville, l'univers, le tout imaginé depuis l'obscurité de la chambre. Peut-être que

¹⁹ Michèle Ramond, « L'effet Saer de la madeleine », Milagros Ezquerro (éd.), *El lugar de/Le lieu de Juan José Saer*, Montpellier, Éditions du C.E.R.S., 2002, p. 309-322.

« La mayor » décrit après tout un mouvement circulaire, une aventure à la fois intérieure et extérieure, un voyage après tout, qui va de la négation initiale de la mémoire à l'émergence d'un souvenir, en passant par l'exploration du lieu. Une préoccupation qui dépasse l'individuel et atteint une dimension que l'on pourrait qualifier de cosmique :

Todo, por el momento, al parecer, sería, se diría, uno: sin nada, sin embargo, particular, y ni un adentro, ni un afuera, ni ninguna, como quien dice, vistosa, alegre, diversidad – el flujo, sin periodos, sin ritmo, sin origen, en el que ahora, por decir así, se deriva, y que sería, pareciera, siempre, el mismo, con sus lunas, sus estrellas, sus manzanas abandonadas, sus terrazas frías, el escritorio, el sillón, la biblioteca, el punto entre el sillón y la puerta, renaciendo, consumiéndose, ¿dónde?, ¿cuándo? y sobre todo ¿por qué?, para llamarlo de algún modo, lugar (*Cuentos completos*, p. 137).

Il est à remarquer, dans cette énumération, la contiguïté d'éléments aussi éloignés que la lune, les étoiles, les rues désertes, la terrasse, et ensuite ce qui se trouve à l'intérieur de la chambre – le bureau, le fauteuil, la porte –, le tout précédant le nom de *lugar*. Le lieu englobe ainsi l'immédiat et le lointain.

***Lo imborrable*, dépression, exil intérieur et récit**

Après « La mayor », c'est donc seulement dans *Lo imborrable*, publié vingt-trois ans plus tard, que Tomatis reprend la parole en tant que narrateur. Pourtant, si ce rôle est le même dans les deux textes, les expériences racontées, ainsi que les moyens mis en œuvre pour le faire, sont radicalement différents. Nous avons signalé l'état d'enfermement ainsi que l'extrême fragmentation du discours qui caractérisent le narrateur de « La mayor ». Ces deux aspects apparaissent inversés dès les premières lignes de *Lo imborrable*, où l'on retrouve Tomatis au milieu d'une balade nocturne, c'est-à-dire dans l'espace extérieur de la ville, avec une étonnante capacité à raconter, une verve retrouvée qui était celle qui le caractérisait dans d'autres récits : tout à tour vulgaire, irrévérencieux, plein d'humour et

d'ironie²⁰. Rien de plus différent, paradoxalement, que le langage et le ton de « La mayor » et *Lo imborrable*. Et lorsque nous apprenons, quelques pages plus loin, que cette balade fait partie, avec l'abstinence d'alcool et l'écriture de sonnets, d'une thérapie qu'il pratique depuis quelques jours afin de surmonter une période dépressive qu'il traverse depuis quelques mois, on ne peut que conclure que fin de l'enfermement, promenades quotidiennes et acte narratif ont, selon toute apparence, partie liée.

Dans *Lo imborrable*, Tomatis sort d'une dépression qui, dit-il, a failli l'emporter dans les eaux noires. À l'origine de cette dépression, il y a sans doute la mort de la mère – dont Tomtais ne s'exprime d'ailleurs pas beaucoup –, mais aussi son troisième divorce, d'avec Haydée, la muse « cacharelo-lacanienne », comme il l'appelle. Il s'agit donc, pour lui, de prendre la parole pour raconter ces mois passés enfermé chez lui – dans la maison maternelle –, absent devant le poste de télévision, avec des somnifères et du vin rouge. Sortir de chez lui, quitter la maison maternelle, ne serait-ce que le temps de ces promenades, c'est pour Tomatis sortir de sa dépression. Mais il s'agit aussi de revenir plus en avant, jusqu'à ses deux autres divorces, et même jusqu'à la naissance, pour constater que son existence est une chute qui l'a conduit jusqu'à « la dernière marche », celle d'où il essaie de s'en sortir à présent. Pour exprimer cette lente récupération, Tomatis se sert d'une métaphore qui rappelle un des actes qu'il accomplissait dans « La mayor », celui de monter la dernière marche. En effet, l'image de Tomatis sortant de la boue, dans la cave d'une maison, est la plus récurrente dans tout le roman :

[A]unque ya no esté en el último escalón del sótano, ese contra el que viene al golpear, chirle y pesada, el agua negra, a causa de los esfuerzos que he debido hacer en los últimos meses para no dejarme tragar, aun cuando no esté ya en el último escalón, moralmente hablando, de la especie humana, aun cuando después de la muerte de mi madre en marzo haya empezado a subir, estoy a pesar de todo todavía en el penúltimo.

²⁰ Juan Carlos Mondragón, « La novela de Carlos Tomatis », *art. cit.*, p. 35-36 : « Dentro de la integral Saer quizá ninguna novela está tan asociada a esas referencias de cercanía humana y a un personaje del ciclo y que, por ese hecho textual, se transforma en pieza de discusión de la que se puede denominar comedia humana saeriana. La distancia de la ficción se fragiliza y la toma de riesgo es más peligrosa. Lo coexistencia del mundo real y el ficticio se adelgaza y el pasaje de una condición a otra es monos dominada. *Lo imborrable* como novela y Tomatis como personaje tienen una función poética, remarcan el lugar del intercambio invisible entre la mirada del lector y la obra de Saer, dicen de la permeabilidad entre el mundo de la novela y el nuestro. [...] Hasta se podría conjeturar que en *Lo imborrable* Saer explora en práctica de relato la compleja relación de un autor con un personaje – mucho más cuando se trata de un recurrente del “elenco estable” como decía el autor –, una estrecha colaboración que casi suprime la convención retórica del narrador como figura intermedia de la cual, por una vez, puede prescindirse en razón de una conexión directa que dinamita los puentes de la función poética del lenguaje. »

Debo ser modesto y reconocer el trayecto cumplido sin triunfalismo, no ya en el último escalón de la especie humana, como en Navidad por ejemplo, o en enero y febrero en que, aparte de somníferos y tranquilizantes podría tomar cuatro o cinco litros de vino por día, y que pasaba el tiempo entero de la vigilia sentado frente al televisor mientras ella iba muriéndose de a poco en la habitación de al lado. No, de ningún modo en el último ya, y no estoy para nada jactándome, sino en el penúltimo. Durante meses y meses estuve en el último: el agua negra barrosa me manchaba los zapatos, las medias, las botamangas del pantalón y un golpecito nomás, un soplo, me hubiera mandado al fondo (*Lo imborrable*, p. 12).

À ce propos de cette métaphore, qui va traverser tout le roman, il est intéressant de rappeler que, tout au long de l'œuvre de Saer, et que ce soit dans des récits à la troisième ou à la première personne, les narrateurs ont recours à des systèmes métaphoriques pour se référer à la vie intérieure des personnages. C'est que, de même que l'extérieur, l'intérieur, qui est l'informe par excellence, a besoin d'être organisé, représenté, pour être raconté. Ces métaphores de l'intérieur ont souvent une connotation négative, en accord avec la vision mélancolique de l'homme et du monde qui prédomine dans l'œuvre. Dans *Responso*, le narrateur nous dit de Barrios qu'il a l'impression d'être le contraire de son ex femme. Dans *La grande*, comme nous l'avons vu, les systèmes métaphoriques pour décrire l'intérieur sont nombreux. Dans *La pesquisa*, ou les abymes évoqués dans « El hombre no cultural », le récit qui ouvre *Lugar*. Ces métaphores ont en commun le noir, la saleté. Le système métaphorique utilisé par Tomatis pour décrire son état intérieur tout au long de *Lo imborrable* est en cohérence avec cette vision pessimiste de l'intériorité, mais il est aussi l'exemple le plus achevé.

Cependant, malgré sa nature de récit d'une crise intérieure, *Lo imborrable* n'en est pourtant pas moins un récit tourné vers l'extérieur, vers les autres, et où le passé cohabite avec le présent. Au lieu de l'univers désert et muet de « La mayor », et malgré le thème de la dépression, *Lo imborrable* n'est pas un récit de solitude mais bien au contraire, un récit peuplé de multiples présences, plus ou moins, drôles, sympathiques ou antipathiques, mais toutes contribuant à dessiner le panorama humain de la vie telle qu'elle se présente à Tomatis à ce moment-là. Deux personnages notamment vont aider Tomatis, à leur insu, à sortir de sa dépression. Le premier, Alfonso, a son propre drame intérieur, que Tomatis décèle du premier coup d'œil dans son aspect physique et dans son regard, tandis que le second, Vilma, est un nouveau personnage féminin – Reina, un ami psychologue de

Tomatis qui la connaît, l'a qualifiée de « vagina dentata » – qui va réveiller sa sexualité endormie.

Cependant, l'espace urbain dans lequel se déroulent les balades de Tomatis n'a rien de l'espace euphorique évoqué par Barco dans « Por la vuelta ». Nous sommes en plein hiver 1980, c'est-à-dire au milieu de la dictature qui gouverne le pays entre 1976 et 1983. Signe des temps, les rues sont désertes, et le récit est plein d'allusions à l'atmosphère de peur qui y règne, à cette violence sourde exercée par les militaires qui peuvent à tout moment faire disparaître des gens au moindre soupçon d'une conduite jugée subversive²¹. On peut donc dire que si le narrateur de « La mayor » tourne le dos à l'extérieur, et avec lui à l'Histoire, celui de *Lo imborrable* se montre au contraire particulièrement conscient du moment historique dans lequel il s'inscrit, ces « temps qui courent » où ses contemporains sont comparés à des reptiles. L'individuel rejoint l'histoire du pays, il est en quelque sorte liée à elle²².

Or sur le plan social, nous avons vu que Tomatis se caractérise par le fait d'être un intellectuel marginal. Lors des quatre jours racontées dans *Lo imborrable*, cette position ne cessera d'apparaître, bien malgré lui, et l'on peut dire que le roman est essentiellement une critique de la culture officielle, avec ces deux moyens de manipulation que sont le système littéraire et la télévision. L'action principale est justement déclenchée par la tentative d'Alfonso de faire de Tomatis l'un des protagonistes de l'entreprise culturelle qu'il projette, et qui consiste, dans un premier temps, en la distribution d'une collection d'ouvrages par la maison de distribution d'Alfonso, Bizancio Libros, et, dans un deuxième temps, en la

²¹ Raquel Linenberg-Fressard, « Santa de ayer y de hoy en la obra de Juan José Saer », *art. cit.*, p. 327 : « La visión de la ciudad ha cambiado radicalmente : si antes era acogedora, animada, euforizante, ahora en *Lo imborrable* se ha vuelto disfórica, replegada hacia sí misma, generadora de angustia. El protagonista, Tomatis, ya no está acompañado, sino que aparece solo durante sus paseos, y cuando los prolonga por la ciudad, a menudo las calles está vacías, porque todos están atrincherados en casa, especialmente cuando cae la noche. » Cependant, si les temps qui courent sont violents, il n'y a pas de récit direct de cette violence. Celle-ci est donc plutôt suggérée par les rues désertes que Tomatis parcourt lors des promenades crépusculaires. Une sorte de panique ambiante règne. À chaque fois qu'une voiture passe, par exemple, c'est la peur de l'enlèvement qui saisit Tomatis. Et lorsqu'il se fait aborder par Alfonso, il appelle le lendemain Reina, juste pour vérifier ses dires. L'une des premières choses qu'Alfonso raconte d'ailleurs à Tomatis c'est la disparition, quelques années auparavant, en 75, de deux de ses vendeurs, soupçonnés de se servir de sa maison de distribution pour distribuer de la propagande pour une organisation clandestine. Une autre fois, la voiture d'Alfonso lui rappelle les voitures du même modèle, mais vertes, qui enlèvent les gens. C'est donc dans un climat d'oppression que le roman se déroule.

²² C'est en raison de ces circonstances que *Lo imborrable* a pu être lu, avec *Responso*, le premier roman publié par Saer, comme un roman politique.

fondation d'une « revue monographique » dont la fonction serait de rétablir les « valeurs nationales ».

Or si, au début du roman, Tomatis est « intercepté » dans la rue par un inconnu qui entend lui proposer de participer à son entreprise culturelle, c'est surtout parce qu'il a publié, huit ans auparavant, un article dans lequel il s'attaquait au « best-seller de la décennie », un roman intitulé *La brisa en el trigo*, par un certain Walter Bueno, devenu par la suite une star de télévision. L'article de Tomatis, qu'il appelle son « brûlot », a suscité un enthousiasme général parmi les intellectuels, mais il est moins une diatribe contre le roman de Bueno que contre tout le régime et sa façon de gérer la culture. Cependant Alfonso semble incapable de voir cette dimension, obsédé comme il est par le roman en lui-même, et notamment par ses nombreuses inexactitudes concernant ses détails réalistes. Ce qui se cache sous cette obsession, c'est une blessure profonde, qui vient d'un élément encore plus « réaliste » du roman, à savoir celui de son argument, qui ne serait que la transcription, à peine maquillée, d'une aventure réellement vécue par son auteur avec la femme d'Alfonso. (Le roman raconte en effet l'histoire d'un couple adultère formé par un jeune professeur remplaçant dans une école rurale et une des maitresses, dont le mari était la plupart du temps absent. L'idylle tourne au drame lorsque le jeune homme décide de partir et que la femme se suicide en avalant des barbituriques.) Transposée sur le plan « réel », celui des personnages, cette histoire est celle de Bueno, d'Alfonso et de son ex femme, qui vivaient en effet dans un village près de Rosario, et ce rapport à peine déguisé entre le livre et la vie ne tardera pas à être découvert par Tomatis.

Dans ces circonstances, il n'est pas étonnant que le lecteur le plus enthousiaste du brûlot de Tomatis soit précisément Alfonso (il en aurait fait des dizaines des photocopies qu'il a distribuées à ses amis), et qu'il lui pense à lui pour diriger la revue monographique qu'il entend fonder dans le but de redresser la culture et les valeurs nationales. Il va sans dire que tout cela provoque chez Tomatis un mélange de surprise, d'amusement et colère, qu'il ne peut pas toujours retenir, comme lorsqu'il découvre le catalogue de Bizancio Libros²³, ou

²³ L'un des objets le plus longuement décrits par Tomatis (*Lo imborrable*, p. 97-102), c'est le catalogue de la maison, composé d'une série d'ouvrages et d'auteurs mineurs présentés par des phrases commerciales qui révèlent la conception de la littérature d'Alfonso.

lorsqu'il lit l'exemplaire de *La brisa en el trigo* annoté par Alfonso, ou encore lorsqu'il se voit proposer le poste de directeur de la revue.

En ce qui concerne le reste de la culture, le paysage n'est pas meilleur. De ce climat de médiocrité, le succès d'un roman comme *La brisa en el trigo*, dont des dizaines de milliers d'exemplaires ont été vendus, est révélateur. Mais il y a aussi la télévision, un média comme on le sait stratégique, notamment dans le contexte d'une dictature. À ce propos, il n'est pas étonnant que le couronnement du succès de Walter Bueno soit de devenir l'animateur d'une émission culturelle dont le but déclaré serait de mettre la culture à la portée de tout le monde, comme son titre – *Entre nosotros. Charlas de nivel para todos* – semble l'indiquer. Si une telle démarche culturelle est en elle-même polémique – et Saer a souvent abordé le sujets des rapports entre médias et culture d'un point de vue plutôt sceptique –, elle devient plutôt sinistre lorsqu'on apprend que l'un des invités à cette émission est ni plus ni moins que le général Negri – surnommé « el carnicero del Paraná » en raison de sa pratique de la torture –, lequel sera évoqué par Tomatis (p. 32-34) en train d'avoir une discussion pleine d'urbanité avec Walter Bueno. Cela est d'autant plus significatif que, comme dans « La mayor » et « A medio borrar », la télévision prend dans le récit de Tomatis la valeur d'un véritable personnage. Mais à la différence de ces deux récits, où elle n'apparaît que comme objet, ou comme activité non commentée, *Lo imborrable* nous permet de mesurer la place qu'elle prend dans la vie de la plupart des personnages, à commencer par sa sœur, qu'on ne voit guère faire autre chose que regarder la télévision.

Tout cela a bien sûr un rapport au récit que nous lisons, lequel se définit comme un acte narratif, littéraire, en marge de ce système où la culture est sujette aux lois du marché et à l'intolérance qui caractérise les régimes totalitaires. Il est donc intéressant de confronter ce récit à tous ces éléments culturels ou pseudo-culturels qu'il contient, non seulement le best-seller de *La brisa en el trigo*, mais aussi le catalogue de Bizancio, avec ses titres, sa logique commerciale, ses slogans et même ses « spécialistes en marketing », dont Julio César Parola n'est qu'un exemple. Peut-être même que la suprême ironie de ce roman consiste dans le fait que Tomatis soit justement invité à prendre part à ce système culturel.

Tomatis et les autres, paysage humain

Nous avons vu que, dans « La mayor », récit de solitude, les autres sont presque absents. Le « otros » du début désigne moins un ensemble de personnages qu'une idée de la littérature. Un peu plus tard, ce « otros » se réfère aux habitants de la ville en général, mais ce ne seront que des silhouettes devant leur écran de télévision. Enfin, dans le souvenir qui remonte à la conscience du narrateur, à la fin, les personnages qui interviennent – l'homme à l'imperméable gris et à l'écharpe jaune, le jeune étudiant à l'appareil photo, les hommes au café le Gran Doria – ont à peine l'épaisseur de véritables personnages ; ce sont comme qui dirait des figurants. En revanche, les premiers paragraphes de *Lo imborrable* commencent par poser l'existence de Tomatis parmi les autres, dans une sorte de résumé existentiel bien connu :

Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años: anochece. Día tras día, hora tras hora, segundo a segundo, desde que, por entre sus labios ensangrentados me expelió, inacabado, a lo exterior, esto no para, continuo y discontinuo, a la vez, el gran flujo sin nombre, sin forma y sin dirección – pueden llamarlo como quieran, da lo mismo – en el que estoy ahora, bajo los letreros luminosos que flotan, verdes, amarillos, azules, rojos, violetas, irisando la penumbra en la altura sobre la calle, en el anochecer de invierno.

Y encima, más que seguro, en estos tiempos, casi todos son todavía reptiles. Pocos, muy pocos, aspiran a pájaro – aquí o allá, entre lo que reptan, babea, acecha, envenena, en algún rincón obscuro, y a veces sin haberlo deseado, por alguna causa ignorada por él mismo, alguno empieza a transformarse, a ver, con extrañeza, que le crecen plumas, un pico, alas, que ruidos no totalmente odiosos salen de su garganta y que puede, si quiere, dejar atrás todo eso, echarse a volar. Desde el aire, si mira hacia abajo, puede ver de qué condición temible proviene cuando percibe lo que a ras del suelo, como él mismo hasta hace poco, corrompe, pica, viborea. Todo eso desgarran, mata, muere, en el susurro, el roce helado, el bisbiseo, con saña trabajosa y obtusa, sin escrúpulos y quizás sin odio, asumiendo, en la naturalidad y hasta en el deber ni siquiera pensado o deseado, la defensa, la multiplicación, la persistencia, el territorio de la especie reptil (*Lo imborrable*, p. 9-10).

Dans cet incipit, les autres, « mes contemporains », c'est-à-dire les semblables de Tomatis aux temps de la dictature, sont désignés par la métaphore animale des « reptiles ». Le rapport du narrateur personnage aux autres, défini par le climat de répression politique et décomposition sociale, est ainsi donné d'entrée de jeu. Tomatis avance isolé dans une société qui, selon lui, ne fait que ramper, et où il n'y en a que très peu qui arrivent à

« voler ». C'est là un système métaphorique qui sous-tend tout le roman, avec celui de la « dernière » et l'« avant-dernière » marche de l'espèce humaine, sur lequel Tomatis construit une sorte d'échelle morale.

Le premier personnage à apparaître, c'est Alfonso, cet inconnu qui l'aborde dans la rue pour l'inviter à boire un verre au bar « d'en face », où les attend Vilma, avec laquelle il forme ce que Tomatis appelle « le dispositif Vilma/Alfonso ». Ce qui est drôle, c'est que Tomatis arrive ici à donner un aperçu certes très subjectif, et pourtant assez convaincant, de l'intérieur d'un personnage comme celui d'Alfonso. Dans ce portrait, l'élément qui permet au narrateur de percevoir la détresse intérieure du personnage, ce sont les yeux, qui contrastent avec l'apparence juvénile de ses vêtements²⁴ :

El tipo que, después de interrumpir mi proyecto mental de redacción – metáfora de mis contemporáneos – me intercepta en la vereda tendiéndome la mano con una sonrisa acaramelada, parece inofensivo, insignificante a decir verdad, pero por el modo en que está vestido se ve a legua que, si tiene problemas, y un brillo afligido en los ojitos parecería traicionar que los tiene, esos problemas no son financieros. Aparte de eso es cincuentón largo, pelado, y entre la nariz ordinaria y la boca que deja ver una dentadura amarillenta, cuando habla o se sonríe se le estremece un bigotito entrecano. El deseo más evidente que despierta su proximidad, es el de darle una cachetada. Pero esa posibilidad fatiga de antemano, porque se tiene la impresión de que el brillo afligido de sus ojos aumentaría, suplicando por recibir la siguiente (*Lo imborrable*, p. 10).

Importa poco lo que él quiere que los otros perciban primero de sí mismo: a pesar de su ropa cara, juvenil, de su sonrisa zalamera y de sus aires joviales de triunfador, el tal Alfonso exhala pura aflicción (*Lo imborrable*, p. 12).

Un peu plus tard, Tomatis va encore une fois insister sur ce que le regard d'Alfonso a de révélateur et d'incongru par rapport à son aspect physique, à l'image qu'il entend véhiculer de lui-même. Et ce qui est intéressant, c'est la dernière phrase (« algo que me refleja »), qui rappelle cette sensation d'« air de famille » qu'Alfonso provoque chez Tomatis, ce quelque chose qui le renvoie à lui-même :

En sus ojitos afligidos brilla de pronto una vacilación húmeda. La ropa que lleva puesta es probablemente más cara que la de los dos Parolas, menos convencional y más juvenil, a pesar de que es más viejo que ellos, pero hay algo, un contraste entre su ropa

²⁴ Ces observations de Tomatis suggèrent que, dans l'impossibilité de pénétrer dans la conscience d'autrui, les yeux fonctionnent souvent comme « miroir de l'âme » dans le récit à la première personne.

y su persona, en el modo de llevarla quizás, o en los estremecimientos de su bigote entrecano o la aflicción constante de su mirada por encima de su campera de cuero y de sus pulóveres de cachemira, que delata el espesor hormigueante de su interior, el carnaval sombrío de los fantasmas que trabajan contra sí mismo. Algo que me refleja (*Lo imborrable*, p. 202).

Pour Vilma, ce sont aussi les vêtements, dans lesquels Tomatis perçoit un décalage avec le reste, qui la rend intéressante :

–Una operación de comando –dice Vilma dirigiéndome, con los ojos entrecerrados para que no se filtre en ellos el humo de su propio cigarrillo, una mirada llena de intenciones. Pero no hay la menor voluptuosidad en esa mirada, sino una especie de humor indolente y un aire injustificado de complicidad, de inteligibilidad mutua, el aire de estar dando a entender todo el tiempo *nosotros sabemos que usted sabe que nosotros sabemos que usted sabe que nosotros sabemos*. El pelo rubio, liso y ceniciento, recogido en desorden en la cima de la cabeza, deja ver el cuello blanco y largo, y la carita fina, que destila cierta cursilería botticelliana, pierde un poco de frescura alrededor de los ojos, donde una arruguita traicionan la inminencia de la treintena. No puedo saber, puesto que está sentada, si es alta o baja, ni qué formas, angulosas o redondas, cubre la ropa cara y de lo más elegante, en tonos marrones, que viene no de Buenos Aires sino tal vez de Londres o de París, y basta echarle una mirada al tapado de piel abandonado sobre una silla para saber que es auténtico, aunque el forro descosido en la sisa muestre que no es del todo nuevo. A pesar de mi desconfianza, por no decir mi repugnancia instintiva hacia los que andan ostentando por la calle la ropa que se han comprado en Londres, en New York o en París, no logro abominar de Vilma Lupo, tal vez porque entre su ropa cara o su actitud hay un hiato, un desfase, incongruencia o anacronismo, que me induce a creer que, si pudiera examinarlos de cerca, descubriría manchas de vino o de café o agujeros de cigarrillos en el tapado de piel o en el púlover de París, y, detrás de sus orejas blancas y delicadas que el pelo rubio recogido en la cima de la cabeza deja al descubierto, rastritos de tierra seca y lustrosa; y cuando miro las uñas de la mano que sostiene el cigarrillo cerca de la cara compruebo que si no muestran una medialuna negra es porque están recortadas y carcomidas obsesivamente a ras de las yemas. Tal vez no es en ese plano donde se manifiesta la incongruencia de Vila y Alfonso; *a pesar de su jovialidad programática, lo negro que bulle en ellos los diferencia a primera vista de la legión de reptiles que únicamente piensa en persistir indefinidamente en el estado más placentero posible*, móradas o amebas flotando en la armonía preestablecida de las esferas audiovisuales del mejor de los programas posibles, la migaja irrisoria que les ha dejado la banda tenebrosa que con manejos turbios, y con el fin de variar para ella sola el programa según la ley de su propio deseo, del que quiere satisfacer hasta los matices más sutiles les birló, con fines comerciales, el cálculo infinitesimal (*Lo imborrable*, p. 19-21, je souligne).

Dans les deux cas, Tomatis se révèle comme un fin observateur, ce qui n'est pas si étonnant car, après tout, on sait qu'il est un grand lecteur de policiers, à tel point qu'il imaginera, bien des années plus tard, une nouvelle aventure de Sherlock Holmes, et qu'il sera un

interlocuteur privilégié pour Pichón dans *La pesquisa*, où il écoute attentivement l'histoire parisienne et propose une deuxième solution à l'énigme. Il est rare que les récits de Saer donnent autant de précisions sur les vêtements des personnages, qui sont pourtant une des meilleures façons de les décrire. On sait aussi à quel point les vêtements seront importants pour l'ex femme de Tomatis et sa mère la pharmacienne. Or malgré ces apparences, Tomatis décèle un fond obscur dans Alfonso et Vilma qui, paradoxalement, les détache du fond de médiocrité ambiante, et c'est cela qui l'attire. Malgré toutes les réserves qu'ils lui inspirent, notamment en ce qui concerne leurs idées sur la littérature et la culture en général, Vilma et Alfonso lui sont sympathiques ; ils lui permettent de rétablir des liens non-hostiles avec les autres, une sorte de réconciliation avec la vie dans une ville comme la sienne. Tous les autres personnages de *Lo imborrable* semblent, plus ou moins, faire partie de ces « reptiles » dont il parle au début ; une certaine complicité avec la dictature, ou du moins une façon de s'en accommoder, les définit. Le cas de Haydée est exemplaire : psychanalyste absorbée par sa mère, aux idées très conservatrices, elle dénoncera une jeune fille, la Tacuara, venue se réfugier dans leur maison, pour des raisons plutôt improbables (« por la nena »), ce qui va précipiter leur divorce.

Mais pour revenir au personnage d'Alfonso, l'une des lignes narratives principales du roman sera justement celle du dévoilement progressif de ce qui se cache derrière son entreprise culturelle et son animosité à l'égard de Walter Bueno. À ce propos, le dialogue qui a lieu entre lui et Tomatis, lors du trajet en voiture de retour de l'aéroport à la ville, après avoir accompagné Parola, est un moment clé. Excédé, Tomatis pose des questions qui obligent Alfonso à (presque) avouer l'aventure que sa femme a eue avec Walter Bueno. Le masque tombe, et il ne faut pas oublier que, juste avant, en buvant un verre au bar de l'aéroport, Tomatis insiste une fois de plus sur la non congruence entre l'image qu'Alfonso veut donner de lui-même et celle qu'il perçoit.

Inversement, pour Vilma et Alfonso, Tomatis est « un personnage », c'est-à-dire une figure publique, un intellectuel, dans laquelle il a dû mal à se reconnaître, et, s'il le fait, c'est toujours avec le scepticisme qui le caractérise :

Viéndolos reírse, comprendo que, por más que me esfuerce, ninguna de mis actitudes desdeñosas y cortantes, ligeramente paródicas a decir verdad, les parecerá un rechazo verídico, ya que me cristalizan en la imagen de un hombre ingenioso, con un sentido

del humor un poco cínico, que afecta todo el tiempo una insolencia calculada, pero que en realidad “tiene un corazón de oro” y que, a pesar de su ironía prescindente y superficial, es en el fondo “consciente de sus responsabilidades y capaz de asumirlas sin vacilar”. Nada de lo que haga de ahora en adelante va a sacarme de ese diseño y todo desvío o contradicción respecto de él sería considerado sería considerado por ellos como una afirmación indirecta, un modo de perfeccionar mi arquetipo con indicios que cuya excepcionalidad será para ellos una prueba suplementaria de pertinencia. Contra la parte exterior de lo sin fondo, pegan una figurita coloreada que presenta una mueca fija, lo bastante ambigua como para que, desde cualquier ángulo que se la observe, da siempre la ilusión de un significado; una lápida bien pulida en la que parece estar grabada una inscripción clara y llena de sentido, pero a la que bastaría dar vuelta con el pie para comprobar cómo, arracimados en el reverso, hierven en agitación ciega, enloquecidos, los gusanos (*Lo imborrable*, p. 50).

Comme on peut le voir, seul le récit à la première personne rend possibles ces rapports d’ignorance entre les personnages. Il est clair que ni Alfonso ni Vilma ne pourront jamais se douter de ce que Tomatis pense réellement d’eux – c’est là un des effets les plus comiques du roman –, mais de plus, ils sont tout aussi loin de pouvoir imaginer son état intérieur.

Or mis a part ces deux personnages, qui vont donc aider Tomatis, plutôt malgré eux, à sortir de sa dépression, le rapport du narrateur aux autres sera toujours distant, ironique, désenchanté, et en tout cas toujours critique. Cela ira parfois jusqu’à la paranoïa de ce que Tomatis appelle le « complot religio-libéralo-stalino-audiovisio-technocrato-disneylandien »²⁵, qu’il décèle notamment dans les contenus télévisuels, mais aussi dans la conduite de certains personnages, comme sa belle-mère, pharmacienne qui incarne la méfiance traditionnelle de la bourgeoisie vis-à-vis de l’intellectuel, qu’elle transmet à son ex femme Haydée, etc. Cela ira, aussi, jusqu’à la caricature lorsqu’il s’exprime à propos des vacanciers à Punta del Este (qu’il appelle « los ganadores »), où Haydée est partie pour

²⁵ Cette expression survient pour la première fois lors de l’évocation de Marta, la deuxième femme de Tomatis, dont on a vu qu’elle s’était suicidée peu de temps après leur séparation. Il est cependant important de signaler que Tomatis se juge avec la même ironie que les autres, comme on peut le voir précisément à la façon dont il décrit le couple d’« intellectuels » qu’il formait avec Marta : « Pensándolo bien ahora, el respeto distante hacia sumodo de ser era de mi parte una crueldad, pero que me cuелguen si no hacía más que plégame a una especie de pacto tácito al que ella misma me había inducido y según el cual, no únicamente para los demás, sino sobre todo para nosotros mismos, debíamos ser “divertidos”, “cultos” e “independientes”. Nos inscribíamos en la categoría “conscientes de la complejidad de las cosas”, diferentes de lo que llamábamos, y los que seguimos viviendo seguimos llamando, la horda o la conspiración religioso-liberalo-estalino-audiovisualtecnocrático-disneylandiana. De no haber existido Haydée, tal vez todavía hoy hubiésemos seguido juntos (*Lo imborrable*, p. 62-62). »

« élaborer » leur rupture²⁶. Cette énumération dessine une société régie par l'idée du succès, mais avec un fond de violence, comme en témoigne la présence du général Negri à l'émission culturelle de Walter Bueno. Alfonso et Vilma ont aussi une idée mercantile de la littérature : il suffit de penser à la description du catalogue de Bizancio Libros, dont le caractère détaillé sert à véhiculer tout le regard ironique que Tomatis porte sur cet objet, ou bien aux spécialistes en marketing que nous avons déjà mentionnés.

Tout cela exprime l'isolement de Tomatis au moment de son récit, et il est significatif que ses amis habituels, Barco, Pichón, Héctor ou encore Marcos Rosenberg, soient absents de celui-ci, ce qui souligne son isolement intellectuel, le climat d'étouffement culturel de la ville, qui peut être vue comme une métonymie du pays. Il n'y a bien entendu aucune victimisation dans le regard que Tomatis porte sur lui-même, mais plutôt une ironie teintée de pessimisme. Ainsi, il ne faut pas oublier que le roman se termine avec l'épisode de la réception à l'hôtel Capri, à laquelle sont présents tous les notables de la ville. Cet épisode signifie son retour définitif au monde, comme le suggère aussi le fait qu'il se remet à boire, et qu'il va vraisemblablement oublier d'aller chercher sa fille, Alicia, comme il était prévu. Ainsi les deux métaphores dont on a dit qu'elles traversent tout le récit – celle d'une société rampante, et celle de la dernière marche – sert aussi à définir ces deux pôles entre lesquels le narrateur oscille : soi-même et les autres.

²⁶ « Para elaborar como se dice la ruptura, Haydée se llevó a Alicia a pasar el verano en Punta del Este – en enero la farmacéutica vino a juntárseles – mezclándose a la muchedumbre y bronceada de los ganadores, psicoanalista y cardiólogos presentes en todos los congresos internacionales, ejecutivos de agencias publicitarias o de empresas extranjeras, pintores que lograron entrar en el mercado norteamericano o japonés, estrellas de cine o de televisión, escritores que, siguiendo los consejos de sus agentes, escribieron un best-seller, editores que obtuvieron los derechos por la autobiografía de algún ex presidente norteamericano, ejecutivos de casas de discos, militares, especuladores, hombres políticos, financistas especializados en el blanqueo de capitales, directores de diarios, corredores de autos, jugadores de tenis o futbolistas, y hasta guerrilleros arrepentidos que, a cambio de una autocrítica, pudieron conservar en sus cuentas suizas los millones de dólares obtenidos unos años antes mediante secuestros y asaltos que ellos llamaban expropiaciones hechas en nombre de la clase trabajadora (*Ibid.*, p. 182). »

Continu et discontinu. Récit au présent et digressions

Du point de vue de sa structure, *Lo imborrable* est le récit, au présent, de quatre jours – de mardi soir à dimanche, au mois de mars 1980 ou 1981 –, au cours desquels Tomatis fait la connaissance de deux nouveaux personnages, Alfonso et Vilma, qui vont précipiter la fin de sa dépression et son retour au monde. Or dans ce récit, les retours en arrière, ainsi que les digressions de tout autre type, sont nombreux, mais il est important d’insister sur le fait que le temps principal est le présent et non pas le passé, ce qui situe le roman dans la catégorie de la narration simultanée, qui est aussi la modalité narrative de « La mayor » ou « A medio borrar ». Cependant, la présence d’une série de titres en indentation qui jalonnent tout le texte rend problématique cette catégorie. Ces titres ont souvent une fonction ironisante ou humoristique, avec parfois des allusions très cultivées, qui rendent compte de l’étendue de la culture d’un narrateur comme Tomatis, et dans la mesure où ils constituent une marque d’écriture, ils représentent un retour du texte sur lui-même, une forme d’autoréférentialité. C’est la raison pour laquelle ce texte appartient à une catégorie unique à l’intérieur de l’œuvre.

Mais pour le reste, le récit de Tomatis part du même élan de raconter le présent qui caractérise bien d’autres narrateurs personnels chez Saer, et qui consiste à mettre en mots non pas leur flux de pensées, ce qui serait plutôt de l’ordre du monologue intérieur, mais ce qu’ils perçoivent du monde²⁷. Or comme la plupart du temps, dans ce roman, Tomatis est en train de se déplacer, de marcher dans la rue, son point de vue est mobile, à peu près comme celui de Pichón dans « A medio borrar », à cette différence près que, au lieu de l’objectivité qui caractérise le récit de Pichón, Tomatis ne se limite pas à rapporter ce qu’il perçoit, mais, bien au contraire, tout est prétexte, pour lui, pour revenir sur le passé, ou bien pour se lancer dans des généralisations sur les sujets les plus divers, dont on peut énumérer l’art, la littérature et la culture en général, la politique, le sexe, l’angoisse existentielle, et même l’univers entier.

Le récit de Tomatis est ainsi profondément digressif par rapport au temps principal, qui correspond donc à ces quatre jours mentionnés plus haut. Sans ces longs retours en arrière,

²⁷ Si cette catégorie est en elle-même problématique, du point de vue de sa justification vraisemblable, elle le devient par moments encore plus, comme lorsque Tomatis raconte ce qu’il est en train de rêver, dans le passage marqué par le titre « MONTAÑA DE SAL » (p. 103).

au gré des associations subjectives du narrateur, le récit des quatre jours serait bien plus court, et on ne connaîtrait ni la dépression, ni les trois mariages, ni l'existence du brûlot ou celle du roman de Bueno. On serait en face d'un récit comme « A medio borrar », où l'on voit défiler l'univers à travers la conscience perceptive de Pichón sans trop connaître ses pensées, ou encore moins son passé. Ici, le quotidien de Tomatis est toujours commenté, c'est-à-dire maquée par une subjectivité assumée, la plupart du temps ironique, cynique ou vulgaire à souhait. Ces sont toutes ces digressions qui créent cet effet de proximité signalé par Juan Carlos Mondragón.

Organisé selon le principe d'une continuité rigoureuse, au présent, le récit de Tomatis est aussi un récit profondément digressif. Parmi toutes ces digressions, on peut distinguer celles, d'ordre narratif, où il revient sur des épisodes de sa vie passée (ses trois mariages ou l'écriture de son brûlot, notamment), et celles, de nature générale, dans lesquelles il s'exprime sur des sujets aussi divers que la littérature et la culture en général, la sexualité, la dictature, le hasard, etcétera. La plupart du temps, ces trois mouvements, du présent vers le passé, puis vers l'énonciation d'un point de vue général, sont complémentaires. Pour ne donner qu'un exemple, lors de la première conversation que Tomatis entretient avec Alfonso et Vilma, au bar d'en face du trottoir sur lequel il marche, il nous raconte les raisons qui l'ont poussé à écrire son article contre *La brisa en el trigo*, et ce sont ces raisons qui le conduisent à nous dire ce qu'il pense de l'« homme commun » (p. 23-27). C'est grâce à toutes ces digressions que, à la fin du roman, le lecteur est un mesure de dresser tout un portrait psychologique du narrateur, avec ses opinions sur la politique, le sexe, le hasard, l'existence de dieu, bref tout ce que l'on désigne communément par l'expression « vision du monde ». Ainsi, le récit de Tomatis nous livre non seulement une expérience, mais aussi, une vision du monde, avec tout ce qu'elle a de subjectif, de puénil parfois, mais une vision qui se distingue de celle de ses contemporains par son sens critique et sa culture, sa capacité à se détacher d'une certaine médiocrité générale.

On peut donc conclure que, tandis que « La mayor » met en scène une conscience solitaire aux prises avec le réel et le présent – ce monde qui ne se « donne » pas, dont il ne tire aucun sens –, doublée d'une expérience de confinement et de solitude, le temps de quelques heures, *Lo imborrable* signifie au contraire le retour de Tomatis au monde, parmi les autres, après une période dépressive qu'il assimile à la « dernière marche » de l'espèce humaine,

celle qui précède le noir absolu, l'indifférenciation. Entre les deux récits, le langage – et avec lui la conscience du narrateur –, est soumis à l'épreuve de la désintégration, avant de redevenir un outil de communication, un moyen d'aller vers soi-même et vers les autres.

Chapitre 6. Pichón Garay et l'expérience de l'exil

Biographie de Pichón Garay

S'il peut paraître étrange de parler de biographie dans le cas d'un personnage de fiction, surtout dans la cas d'une œuvre comme celle de Saer, qui fait de la désillusion à l'égard des catégories traditionnelles du récit l'un de ses principes constitutifs, nous aimerions garder ce terme afin de souligner, par contraste, le caractère fragmentaire d'une figure qui est pourtant, avec Tomatis et Barco, au cœur de l'univers fictionnel de l'auteur. Il n'y a pas, en réalité, de « biographie » de Pichón Garay, au sens que le réalisme littéraire donne à ce terme, pas plus que pour la plupart des personnages de la *zona*, mais seulement des fragments, des tranches de vie que le lecteur doit réunir afin de constituer une trajectoire. Or à la différence de Tomatis, qui accompagne l'auteur dès les premiers textes, et dont on arrive à connaître un côté assez intime grâce à des récits comme *Lo imborrable* ou *La grande*, Pichón est un personnage relativement tardif – il apparaît pour la première fois dans « A medio borrar », texte datant de 1971 –, et sa naissance est liée au départ de Saer en France, même s'il ne s'agit pas, bien entendu, de faire une lecture biographique des textes qui le concernent²⁸. On peut dire que si Tomatis est, comme le dit Juan Carlos Mondragón, l'« agent » que Saer a introduit pour exposer ses idées à l'intérieur de la fiction, Pichón est en revanche celui qu'il a introduit pour parler de l'expérience de l'exil, définie à plusieurs reprises comme un « détour » dans la connaissance de l'immédiat. Son *pathos* romanesque consiste essentiellement en l'expérience de l'exil, autant dire d'un effacement de sa région natale et de sa propre identité. C'est dans cette perspective que nous l'aborderons dans le présent chapitre.

La vie de Pichón fait donc l'objet d'une sorte d'« effacement » ; elle est un vide d'où il ne ressort que quelques événements significatifs comme le départ de la *zona*, l'exil vécu au début comme un vide, le retour au pays natal au bout de vingt ans, et enfin le retour définitif à Paris. On peut, de ce fait, se représenter l'intérieur de Pichón comme un des

²⁸ Tout au plus, on peut dire, avec Valentina Litvan (*art. cit.*, p. 151), qu'il représente la « position d'énonciation distanciée » qui est celle de Saer à partir de 1968 : « Sin ser estrictamente un alter ego del autor, Pichón encarna literariamente la posición distanciada que tiene Saer desde 1968. ». Dans cet article, l'auteure retrace la naissance de ce texte en le comparant à une version antérieure, intitulée « Fragmentos », et rédigée par Saer quelques années auparavant, ainsi que ses liens avec le départ de Saer en France.

tableaux blancs de son ami Héctor, le peintre *suprématiste* qui l'accompagne dans ses derniers jours dans la *zona* et qui, vingt ans plus tard, va l'accueillir dans son atelier lorsqu'il y retourne. Comme dans ces tableaux, le lecteur peut imaginer beaucoup de choses, mais rien n'est précisé²⁹. Tout au plus, quelques marques, comme la douleur du départ, la culpabilité à l'égard du frère disparu, la nostalgie.

Sur le plan fictionnel, la naissance de Pichón a lieu simultanément au départ de la *zona*, ce qui contribue à donner à son exil une dimension existentielle, renforcée par le fait que nous ne connaissons pas les raisons de ce départ. Cette idée est d'ailleurs exprimée directement par Pichón à la fin de « A medio borrar », lorsque, à bord du bus qui le conduit vers l'aéroport, il se représente la ville comme une mère expulsant son enfant au monde :

Y ahora, el colectivo iluminado por dentro arranca, despacio, va, como quien dice, porque soy yo el que está arriba, dejando atrás la estación, las calles del centro, como un nudo de luces rojas, verdes, azules, amarillas, violetas, las esquinas, las casas parejas, monótonas, de una o dos plantas, los parques entreverados en la oscuridad, las avenidas humildes, los barrios diseminados entre los árboles, la ciudad que va cerrándose como un esfínter, como un círculo, despidiéndome, dejándome fuera, más exterior de ella que del vientre de mi madre, y ella misma más exterior, con todos sus hombres y los recuerdos y la pasión de todos sus hombres que se mezclan, sin embargo, en una zona que coexiste, más alta, con el nivel de las piedras (*Cuentos completos*, p.173-174).

Cette dimension existentielle distingue l'exil de Pichón de celui d'autres personnages ayant dû quitter la *zona* pour des raisons précises, et plus ou moins indépendantes d'eux. À cette absence ou effacement de raisons pour le départ il faut ajouter le fait que Pichón a un frère jumeau, le Gato, qui naît donc à la fiction en même temps que lui, et avec lequel il partage évidemment beaucoup de choses, à commencer par le fait que les deux font partie des rares personnages de la *zona* à ne pas avoir de vrai nom, mais seulement ces surnoms qui les

²⁹ Il est intéressant, en effet, de constater que les tableaux de Héctor apparaissent toujours associés à Pichón, un peu comme le *Champ de blé aux corbeaux* l'est à Tomatis. Dans *La pesquisa*, le narrateur nous confie le sens que Pichón attribue à ces tableaux : « Héctor, que está otra vez de gira por Europa, le ha dejado su taller para que se instale en él, el gran galpón blanco y confortable, fresco y ascético, semejante a las monocromías geométricas de su propietario, de las que Pichón siempre sospechó que al viejo amigo que las pinta con probidad exacta y meticulosa le han servido de muralla para ponerle un freno, probablemente ilusorio, a la vez al caos que hormiguea adentro y al que se agita, igualmente infinito y disperso, en el exterior (*La pesquisa*, p. 40). » Or dans « A medio borrar », nous trouvons par exemple ce passage, dans lequel Pichón décrit son intérieur justement comme un mur blanc : « Después me recuesto y fumo, en silencio, con el cenicero en el pecho mirando, sin verlo, el cielorraso. No pienso, propiamente hablando, durante quince minutos, mientras fumo, en nada. Soy, por así decir, el centro, la pared blanca, donde ondulan, como banderas, imágenes (*Cuentos completos*, p. 170). »

relient chacun à un animal différent, et où l'on peut voir une référence à leur rôles respectifs. Pichón, en français « pigeon », est celui qui s'envole pour ne jamais revenir, tandis que le Gato, lui, est un personnage lié à la sensualité, à l'insouciance, comme on peut le voir notamment dans *Nadie nada nunca*, mais aussi dans les propos que Héctor tient à son égard lors des conversations rapportées par Pichón dans « A medio borrar »³⁰.

Une autre chose qu'ils partagent, c'est bien entendu l'aspect physique, ce qui fait que beaucoup de gens les confondent et suggère une problématique de l'identité. Pour Pichón³¹, cette confusion semble faire partie de la représentation qu'il a de lui-même, comme on peut le voir dans les nombreuses allusions à sa propre identité dans le récit. Dans les premières lignes, par exemple, Pichón, qui vient de se réveiller, s' imagine déjà en train de boire un café et de fumer une cigarette au bar de la *galería*, comme il le fait d'habitude, mais il sait aussi que les gens qu'il croquera le prendront sans doute pour son frère :

Dentro de un rato me levantaré, sacaré la ropa de sobre la cama vacía de mi hermano, me vestiré, saldré a la calle para tomar el primer café de la galería, fumando el tercer o cuarto cigarrillo de la mañana, parado al lado del mostrador, mirando en dirección al pasillo, sin hablar, sin percibir el gusto del café ni del humo, hombre de alrededor de treinta años para los que me miran desde afuera, confundido a veces con mi hermano – alguien vendrá seguro a saludarme creyendo que soy él y no yo, el que sé que soy – y a través de los ventanales de la galería veré el sol cayendo sobre las mesas de metal de colores en el patio casi vacío: la jornada (*Cuentos completos*, 145).

Un peu plus tard, dans la même journée, alors qu'il se trouve tout seul dans le bureau, il tombe sur une vieille photographie, prise une vingtaine d'années auparavant, alors qu'ils avaient six ou sept ans, et dans laquelle il est désormais impossible de savoir si c'est lui ou son frère :

Ahora abro el cajón del escritorio del Gato para dejar la nota y veo la fotografía: ahí estamos, en mangas de camisa, sonriendo a la cámara, a los seis o siete años, el Gato o yo, porque ya no se sabe quién es el que aparece, con parte de la casa de Rincón, blanca, atrás, al izquierda, y a la derecha, más lejos, unos sauces y el río. Hay que estar dentro para saber quién es uno, y en esa foto, el Gato o yo, hace una veintena de años,

³⁰ « Durante la comida Héctor dice, creo, que el viaje me hará bien, que me sacaré un poco de mí mismo. Empieza enseguida, y como de costumbre, a hablar del Gato. El Gato, dice, creo, no quiere madurar. Fin previsible del Gato: el manicomio. [...] No solamente madurar: al Gato le hace falta también mostrar interés verdadero y constante por alguna actividad seria (*Cuentos completos*, p. 148). »

³¹ Cela arrive dans le récit avec le peintre que Héctor lui présente au Club Progreso, et qu'il croise le lendemain dans la rue. Un peu plus tard, Pichón se rappelle que, au temps de l'université, il leur arrivait aussi de partager les femmes.

en mangas de camisa, riendo hacia la cámara, estamos fuera. Hay otra foto, idéntica, no una copia, sino otra foto, o quizás una copia, en uno de los cajones de mi escritorio. Algún pariente lejano las sacó, el mismo día, en la misma pose, en el mismo lugar, con diferencia de minutos, y sin la previsión de mi madre, que perdió su juventud sembrando el mundo de pistas que ayudaran a distinguirnos, nos mandó las copias unos meses después (*Cuentos completos*, p. 64).

Une autre photo identique est aussi dans le tiroir de l'autre table, celle de Pichón. Et lors de la soirée organisée par Héctor dans son atelier pour dire au revoir à Pichón, il pense, à propos de l'hostilité d'Elisa, avec qui son frère entretient une relation depuis deux ans, que c'est comme s'il était le négatif du Gato :

Nadie que no nos conozca bien, que no esté habituado a nuestras particularidades más secretas, e incluso a veces ni en esas condiciones, es capaz de distinguirnos, e incluso a veces nosotros mismos miramos las dos fotografías que están en los cajones de nuestros dormitorios y dudamos, nosotros, el Gato y yo, espejo en el que nos contemplamos recíprocamente, idénticos, y ella, que hace por lo menos cinco años que piensa noche y día en el Gato, que se acuesta con él dos o tres veces por semana desde hace por lo menos dos años, no puede estar a dos metros de distancia de mí sin que empiece a irradiar enseguida repugnancia y hostilidad. Es como si yo fuese el negativo del Gato (*Cuentos completos*, p. 154)

Enfin le lendemain midi, alors qu'il croise dans la rue un homme que Héctor lui a présenté la veille, au restaurant, il est étonné de comprendre que celui-ci l'a bien reconnu, lui et non pas son frère, comme il l'avait cru :

Súbito, suave, parado a cincuenta centímetros de mi cara, un tipo, en la solapa de cuyo sobretodo gris hay una escarapela, bien afeitado, de unos treinta años, me palmea el brazo, sonriendo, la cabeza algo inclinada hacia mí y los ojos verdes, entrecerrados: qué es lo que ando haciendo tan pensativo parado en la esquina a las once de la mañana, aunque el solcito valga la pena. Su cara me es ligeramente familiar. Ha de ser, pienso, uno de eso amigos que el Gato hace cada vez que sale de farra con Tomatis o con Héctor, en el club Progreso o en el Copacabana. Uno de esos tipos que creen que el Gato puede haberse olvidado de ellos – el Gato no se olvida de nadie que haya cruzado dos palabras con él, nunca – cuando me confunden con él en la calle y son recibidos de un modo seco. Ahora se ha ido. [...] Llevándome a la boca un pedazo de carne tibia, en el restaurant, en la misma mesa en la que he comido ayer con Héctor, frente a la silla vacía de Héctor, entre ruidos acolchonados, me detengo, sin brusquedad, a mitad de camino, recordando la cara afeitada, los ojos verdes, el sobretodo gris, la escarapela:

acostumbrado al error, a punto de irme, con la valija preparada al lado de la cama, el pasaje de avión, el desgaste, advierto que no haber reconocido en la esquina del banco al pintor que Héctor me ha presentado ayer, fugazmente, en el restaurant, demuestra que no ser tomado por el que soy no es concebible más que como duda y error (*Cuentos completos*, p. 159).

Le regard des autres contredit ainsi une certitude aussi intime que celle de l'identité. Mais d'autre part, malgré leur ressemblance, il est vrai aussi que, au niveau de la personnalité, tout semble les séparer. Héctor, comme on l'a vu, dit du Gato qu'il « ne veut pas mûrir », et que sa fin prévisible est « l'asile de fous » (« el manicomio »). Et l'une des choses que tout le monde répète à propos de lui, c'est que « avec lui, on ne sait jamais ». Quant à Pichón, lui, il semble beaucoup plus calme, en tout cas plus fiable. « Son muy diferentes, dice Alicia (73). » Cette différence est aussi soulignée lors de l'épisode à la maison de Rincón, dans lequel Washington semble déçu de voir Pichón arriver à sa place, car il préfère de loin la compagnie du Gato, alors que Pichón semble éprouver le plus grand respect pour lui. Washington est logé par le Gato, avec Layo et sa famille, les protagonistes de *El limonero real*, qui ont tout perdu dans les inondations. Mais il est en tout cas difficile d'en juger car il ne s'exprime pas beaucoup sur lui-même, et c'est cela qui lui donne un air absent.

Or significativement, le Gato est absent pendant toute la durée du récit. Il est à la maison de Rincón, on ne sait à vrai dire pourquoi, et il n'apparaîtra donc que de façon indirecte, mentionné par les autres, ou à travers des indices qui soulignent justement son absence³², à commencer par la maison où les deux habitent avec leur mère³³. Au début du récit, par exemple, Pichón fait allusion au lit vide de son frère, dans la chambre qu'ils partagent ; deux jours plus tard, ce même lit sera défait, indiquant ainsi que le Gato a dormi à la maison, alors que Pichón passe la nuit à Rincón. Parallèlement, dans *Nadie nada nunca*, où le Gato est un des personnages principaux, alors Pichón, lui, est absent, car il est déjà à

³² Or de cette maison, il n'apparaît dans le récit que quelques pièces, comme le salon où la mère regarde la télévision, la chambre des jumeaux, la pièce où ils travaillent, avec ses deux tables disposées dos à dos, chacune devant une fenêtre. « Cuando llego al cuarto de trabajo enciendo la luz. Están los dos escritorios vacíos, uno frente a cada ventana, de mono que cuando el Gato y yo nos sentábamos a trabajar nos dábamos la espalda. Desde la ventana del Gato pueden verse las terrazas de baldosas color ladrillo, patios con árboles oscuros, el edificio blanco de la municipalidad, contra un resplandor rojizo en el cielo. La mía da a un patio interior, con mosaicos azules y amarillos y macetas alineadas contra la pared. Estoy parado bajo la luz que cuelga del techo, entre las dos ventanas, frente a la biblioteca (63). »

³³ De même que la mère de Tomatis, celle des frères Garay ne sera pas nommée, et elle sera montrée la plupart du temps en train de regarder la télévision. L'absence du père pour de nombreux personnages saériens est analysée par Julio Premat, *La dicha de Saturno*, op. cit.

Paris. À ce propos, l'un des événements les plus importants du récit consiste en réalité en une sorte de non événement, c'est-à-dire l'au revoir manqué de Pichón et du Gato, car alors que le premier se rend à la maison de Rincón, un peu à rebours de la population rurale qui, elle, cherche à atteindre le campement de la ville, le Gato, lui, se rend en ville où il passera la soirée à chercher Pichón avec Tomatis. Le lendemain, Pichón apprend par Tomatis qu'ils l'ont cherché partout, et le Gato lui laisse une note :

Sobre mi almohada hay una nota: No te encontré por ningún lado. No habrás ido a Rincón. Te estuvimos buscando con Tomatis. ¿Qué me contás de la explosiones? Volvé pronto que en una de esas no encontrás nada. Mandame tu dirección en seguida así te escribo. Abrazos. Gato. Otrosí digo: como no nos alcanzaba para pagar la cuenta – comimos en El tropezón –, firmé la boleta con tu nombre. No te preocupes que Tomatis va a pasar a pagar apenas cobre. Más abrazos (*Cuentos completos*, p. 168).

Avec le temps, cet au revoir manqué prendra un aspect dramatique, car le lecteur sait qu'ils ne se reverront pas : le Gato et Elisa vont être enlevés par l'armée quelques années plus tard, et Pichón ne reviendra au pays qu'au bout de vingt ans, ce qui ne manque pas d'affecter sa relation avec Tomatis, comme on le verra dans *La pesquisa*. Ainsi, à cet « effacement » même avant son départ, il faudra ajouter la culpabilité plus tard.

Enfin, reste à signaler que la naissance de Pichón à la fiction est aussi une naissance en tant que narrateur, étant donné que c'est lui-même qui fait le récit de ses derniers jours dans la ville, en accomplissant cette opération d'auto-engendrement qui, d'après Milagros Ezquerro, est à la base de tout récit à la première personne³⁴. Peut-être faut-il voir, dans le début de « A medio borrar », qui commence justement au moment du réveil, dans une pièce inondée par la lumière d'hiver, une métaphore, aussi, de cette naissance. Naissance en tant qu'être de fiction, naissance en tant que narrateur et départ en exil – qui est une autre forme de naissance, finalement – sont ainsi les trois opérations accomplies simultanément par Pichón dans « A medio borrar ».

³⁴ Milagros Ezquerro, *Théorie et fiction*, op. cit., p. 215 : « On a déjà vu que le narrateur en première personne suppose une instance double narratrice/actancielle. Le JE institue et raconte l'existence d'un MOI. Les deux faces de cette première personne s'impliquent mutuellement, et s'érigent ensemble dans la dépendance l'une de l'autre. Mais cette interdépendance suppose, en échange, une indépendance totale vis-à-vis de toute instance régissante autre, puisque l'instance double est auto-suffisante. On a en somme affaire à une sorte d'auto-engendrement, dans et par l'écriture, d'une instance double JE/MOI, régissante/régie, narratrice/actancielle. C'est une instance d'écriture, qui n'a pas d'existence en dehors d'elle. »

Le départ et le cataclysme

Outre la problématique de l'identité, le départ de Pichón est marqué par un événement d'une importance majeure pour la population locale, à savoir les inondations qui menacent la ville et qui ont déjà englouti une bonne partie de ses environs, comme on peut le voir dans l'épisode où Pichón se rend à la maison de Rincón, en empruntant plusieurs moyens de transport aquatiques pour traverser des routes qui sont normalement terrestres. Cette séquence (*Cuentos completos*, p. 159-163) représente par ailleurs un voyage dans le voyage, un voyage à rebours, car pour atteindre la maison, Pichón doit aller à l'encontre de la population rurale, qui a été évacuée et relogée par l'armée. L'homme qui conduit le bateau, une fois à Rincón, donne la mesure de la catastrophe : « Él, dice, no es del pueblo sino del norte, de más allá del Leyes, donde prácticamente no queda tierra seca. A San Javier, desde la ciudad, dice, se va en lancha; al pedo han parapetado el terraplén con bolsas de arena, porque el agua se filtró igual (*Cuentos completos*, p. 162) ».

C'est aussi à cause des inondations que l'armée a commencé à pratiquer, sur le chemin de la côte, une série de brèches destinées à empêcher les eaux d'emporter celui-ci. Les brèches sont pratiquées en faisant exploser de la dynamite. Les premières ont eu lieu la veille du jour où commence le récit, et l'une des premières choses que Pichón fait, c'est justement aller voir, avec Héctor, en voiture, les brèches ouvertes de l'autre côté du pont. Cet épisode revient d'ailleurs avec une étrange insistance, car Pichón et Héctor seront filmés et photographiés depuis un hélicoptère qui survole l'endroit : Pichón se verra donc à télévision deux jours plus tard, puis dans la photo du journal qu'il achète à la gare routière, juste avant de partir. Enfin, les explosions reprennent juste au moment où Pichón est en train de monter dans le bus qui l'emmène à Buenos Aires. C'est donc l'une des dernières choses qu'il entend :

Es exactamente cuando pongo el pie en el estribo, el pie derecho en el estribo, alzando con la mano izquierda el bolso azul en el que he guardado el diario, que suena, súbita, lejana, la explosión. Vibran los vidrios, los metales, fugaces, del colectivo. Atravieso, como quien dice, entre un murmullo de comentario discretos, el pasillo, buscando mi

asiento. Hay como un eco, vago, de la explosión en mi cabeza (*Cuentos completos*, p. 173)

El dueño del bar me dirige la palabra, de un modo vago, habitual en él, debido, creo, a que nunca está seguro de si habla conmigo o con el Gato. Habla de las explosiones, dudando de los resultados: hubiesen debido esperar, dice, que el agua alcance un punto más alto pero – mira el patio vacío, por encima de mi cabeza – ¿quién puede asegurar cuál ha de ser el punto más alto? ¿Qué se puede tomar como referencia? Hubo la inundación del año cinco, la del veintisiete, la del sesenta y dos; fueron todas de las grandes. Ninguna alcanzó la misma altura, todas diferentes. Se queda callado. Cuando suben, despacio, durante meses, enterrando, bajo un agua oscura, provincias enteras, estos ríos de agua confusa ganan no únicamente nuestras tierras, nuestros animales, nuestros árboles, sino también, y tal vez de un modo más seguro y más permanente, nuestra conversación, nuestro coraje, nuestros recuerdos. Sepultan, inutilizan nuestra memoria común, nuestra identidad (*Cuentos completos*, p. 76).

Ces deux éléments – inondations et explosions – apparaissent dans la plupart des conversations que Pichón rapporte et contribuent ainsi à donner une ambiance de cataclysme ou de catastrophe au récit de ses derniers jours. Sur le plan symbolique, Pichón part donc en laissant derrière lui une ville, une région entière, menacées de disparition par les eaux, comme si son départ en exil, qui est une seconde naissance, impliquait justement la disparition de sa région natale.

Absent de soi-même

Ce qui est paradoxal, dans « A medio borrar », c'est l'absence d'une dimension émotionnelle ou affective au sujet du départ, et cela en dépit du fait qu'il s'agit d'un récit à la première personne. Les pensées ou sentiments de Pichón sont en effet presque absents ou, lorsqu'ils se manifestent, ont trait à des questions d'ordre plutôt abstrait. Ainsi, lorsque Héctor lui demande, au restaurant, si « ça va lui manquer » (« si va a extrañar »), il répond qu'il passera plutôt son temps à s'étonner de penser à un endroit qui continue à exister sans lui :

Y más que extrañar, le respondo, después, cuando me pregunta cómo me sentiré en el extranjero, me ocuparé en extrañarme de concebir una ciudad en la que he nacido y vivido cerca de treinta años que seguirá viviendo sin mí, y después digo que una

ciudad es una abstracción que nos concedemos para darle un nombre propio a una serie de lugares fragmentarios, inconexos, opacos, y la mayor parte del tiempo imaginarios y desiertos de nosotros (*Cuentos completos*, p. 149).

Cette idée est plus ou moins la même que celle qu'il formule lorsqu'il revient sur son passage par une des pièces de la maison et que, en constatant l'immobilité des choses, il conclut qu'elles sont plus réelles que lui. À la soirée à l'atelier de Héctor, à la même question posée par Raquel, il répond tout simplement « non », et d'ailleurs des événements comme cette soirée organisée par Héctor, ou la visite ratée à Rincón, pour retrouver le Gato, seront racontées sans le moindre commentaire. Plus éloquent encore est le fait que Pichón décide d'avancer l'heure de son départ – à dix heures plutôt qu'à minuit – et ce, sans prévenir ses amis, qui ont prévu d'aller à la gare routière pour lui dire au revoir. Tout se passe donc comme si Pichón refoulait ses sentiments à propos du départ³⁵.

Cette absence d'émotions semble indiquer une certaine distanciation vis-à-vis du réel, comme si, malgré le contact avec la ville et les autres, et le récit ininterrompu de perceptions, Pichón était déjà à moitié absent ou « effacé », exilé de lui-même. Nous avons déjà souligné la dimension existentielle de l'exil de Pichón. Ce n'est donc pas un hasard si le récit commence au moment du réveil, lorsque Pichón constate avec étonnement la permanence du monde autour de lui, sa propre permanence dans ce monde et que la perspective d'une nouvelle journée s'offre à lui³⁶. Dans ce réveil, la lumière fait figure d'élément existentiel, car c'est grâce à elle que le monde prend à nouveau son aspect extérieur. À ce propos, on notera que les trois premières phrases du texte finissent chacune par un mot clé – « la vigilia », « la jornada », « divorcio » – et expriment de la sorte l'étonnement d'être à nouveau réveillé :

Una columna oblicua de luz que entra, férrea, por la ventana, y que deposita, sobre el piso de madera, un círculo amarillo, y en su interior un millón de partículas que rotan,

³⁵ On peut, dans ce sens-là comparer l'attitude de Pichón à celle de Meursault dans *L'étranger*. En revanche, d'autres personnages expriment leurs sentiments, comme par exemple la mère, qui ne retient pas ses larmes, ou encore Tomatis, qui dit à Pichón, en plaisantant, de laisser tomber l'idée de ce voyage « absurde » : « Bueno, Pichón, dice Tomatis, por última vez : desistí de ese viaje absurdo. Te prometo, a cambio, para lavar tus pecados, agua, mucha agua (*Cuentos completos*, p. 169). »

³⁶ Pour Dorrit Cohn (*La transparence intérieure*, *op. cit.* 274), le moment du réveil est le moment le plus naturel pour débiter un monologue intérieur : « L'intérêt qu'il y a à situer le commencement du monologue au moment de l'éveil matinal est d'autant plus grand que le procédé permet de définir la configuration spatiale, temporelle, aussi bien que personnelle du locuteur : c'est le moment où la conscience, un instant désorientée, rassemble tous les fils qu'elle avait laissé échapper durant le sommeil ».

blancas, mientras el humo de mi cigarrillo, subiendo desde la cama, entra en ella y se disgrega despacio, en esta mañana de mayo: la vigilia. Dentro de un rato me levantaré, sacaré la ropa de sobre la cama vacía de mi hermano, me vestiré, saldré a la calle para tomar el primer café en la galería, fumando el tercer o cuarto cigarrillo de la mañana, parado al lado del mostrador, mirando en dirección al pasillo, sin hablar, sin percibir el gusto del café ni del humo, hombre de alrededor de treinta años para los que me miran desde afuera, confundido a veces con mi hermano – alguien vendrá seguro a saludarme creyendo que soy él y no yo, el que sé que soy –, y a través de los ventanales de la galería veré el sol cayendo sobre las mesas de metal de colores en el patio casi vacío: la jornada. Contemplo, ya desembarazado de la perplejidad de estar todavía vivo y despierto otra vez, el cuarto dividido en dos por la columna de luz oblicua, y veo los muebles, mi propia ropa, la cama de mi hermano, la luz misma, el humo: divorcio (*Cuentos completos*, p. 145).

À partir de ce début, le texte est essentiellement diurne, contrairement à « La mayor » qui, comme on l’a vu, se déroule dans une lumière crépusculaire et, surtout, dans la lumière artificielle de l’intérieur de la maison. Le récit de Pichón est en effet envahi par une lumière froide qui annonce l’hiver. Cela conditionne aussi le fait que le narrateur sera tourné la plupart du temps vers l’extérieur. Cependant, la lumière est associée par Pichón à un sentiment de « divorce », selon le mot qu’il emploie, et que l’on peut traduire comme une séparation entre le sujet et le monde qui caractérise l’état de veille, une rupture entre soi-même et le monde. Certes Pichón quitte la ville le soir, dans le bus de dix heures plutôt que dans celui de minuit, et la ville semble ainsi plus fantomatique, plus irréelle, mais les moments de la journée semblent plus nombreux, plus longs, non pas sous la lumière intense et estivale dans laquelle baignent, par exemple, les personnages de *Nadie nada nunca*, mais dans une lumière froide du mois de mai. Ce sentiment revient plus tard, alors que Pichón attend le bateau qui va l’emmener à Rincón :

Hay algo más que recupero, por un momento, en el sabor de esa ginebra tomada en el sol tibio que ya empieza a declinar, más que mis años ya perdidos, más que un cierto olvido y una cierta inmovilidad, un cierto reparo, y es, mezclada al olor del agua y al olor de la pobreza, algo invisible y férreo como una raíz, un alimento, una relación preexistente mediante la cual mi divorcio no es la separación de dos partes distintas que coexisten, enemigas, dentro de mí, sino el fin de un matrimonio con algo que por falta de una palabra mejor designo como el mundo. Astillas, como quien dice, rayan el cielo (*Cuentos completos*, p. 161).

Ici aussi, il est important de constater que la lumière vient juste après l’énonciation de ce sentiment existentiel. Le récit est donc installé dans la veille, le jour, c’est-à-dire sous appel

de l'extérieur et de la conscience diurne. Si, pour suivre le raisonnement de Dorrit Cohn, dans le monologue intérieur le monde extérieur tend à disparaître au profit d'une intériorité sans entraves³⁷, dans un récit comme « A medio borrar » au contraire, c'est l'intériorité qui disparaît, mais peut-être qu'il vaut mieux dire qu'elle accueille le monde extérieur, qu'elle est façonnée par celui-ci. Paradoxalement, l'intériorité est ici extériorité. « A medio borrar » est donc un récit qui exprime l'exil par des moyens non directs : extériorité, effacement de la vie intérieure qui exprime un exil intérieur, lumière diurne envahissant tout le récit. Avant son départ, Pichón est un personnage coupé du monde, de lui-même, et ce sentiment d'exil, d'être en dehors de soi même s'exprime par le regard extérieur qu'il porte sur lui-même et sur le monde dont il fait partie. Dans le passage souligné, par exemple, Pichón se projette quelques instants plus tard ; il se « voit » lui-même au bar de la *galería* tel que les autres le verront : homme d'environ une trentaine d'années accoudé au comptoir, que l'on confond souvent avec son frère jumeau. À partir de là, les exemples d'un regard extérieur porté sur lui-même vont se multiplier. On peut donc conclure que l'extériorité est liée à l'identité par le fait d'avoir un frère jumeau, avec qui les gens le confondent.

L'écriture et le déplacement : le personnage narrateur comme sujet qui regarde

L'une des nombreuses différences entre « A medio borrar » et « La mayor », c'est que le premier a un rythme beaucoup plus rapide. Fait également au présent, il comprend trois jours pendant lesquels Pichón dit au revoir à ses amis et sa famille – Héctor, Raquel, Tomatis, Washington, le Gato et leur mère –, à des lieux habituels – le bar de la *galería*, la maison familiale de Rincón –, et en général à toute la ville dont il déclare pourtant qu'il ne s'agit que d'une « abstraction que nous nous concédons ». Ce départ a lieu comme on l'a vu à un moment critique, car la région est menacée par de fortes inondations et que l'armée pratique des explosions à la dynamite afin d'ouvrir des brèches qui empêcheraient l'eau de détruire le pont.

³⁷ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, p. 20-23.

Comme on peut le voir, à la différence du confinement et la solitude de « La mayor », Pichón reste rarement enfermé tout au long de ces trois jours, et il ne cesse de voir d'autres gens, de saluer des amis et des connaissances dans la rue, d'avoir des conversations plus ou moins longues avec eux et de les rapporter avec plus ou moins d'exactitude. Du point de vue narratif, « A medio borrar » met ainsi en œuvre une poétique du déplacement qui semble correspondre à la définition énoncée par Tomatis dans *Cicatrices*, dans la mesure où elle place le temps comme substance commune à la conscience et à la littérature³⁸. En effet, malgré l'importance accordée à la réflexion sur l'espace, on peut dire que « A medio borrar » est essentiellement un récit fait de temporalité, d'une temporalité ininterrompue, dont la continuité est assurée par le flux de perceptions d'une conscience narratrice dont le récit s'étend le long de trois jours. Il ne s'agit pourtant pas d'un récit de flux de conscience, mais plutôt de ce que nous avons appelée, avec Dorrit Cohn, la narration simultanée, et qui se distingue du premier par le fait qu'elle se propose, non pas de fixer les pensées intérieures du narrateur personnage, mais plutôt les événements extérieurs qu'il perçoit, au fur et à mesure qu'il les perçoit. Ce n'est donc pas un récit introspectif, mais plutôt « extrospectif ». Tout le long de son récit, Pichón agit essentiellement comme un « sujet qui regarde », mais de plus, si l'on considère qu'il est constamment en train de se déplacer, on peut conclure que son récit tient beaucoup de ce que l'on a appelé récit cynégétique.

De même que « La mayor », « A medio borrar » est donc un récit où le narrateur semble absent de lui-même, mais au lieu du questionnement des objets incessant de Tomatis, dans lequel stagne l'action de son récit, Pichón est tourné vers l'extérieur, ce qui permet une suite d'événements, un discours retrouvé, et ce, malgré le fait que Pichón s'abstienne la plupart du temps de rapporter ses pensées intimes. En cela, « A medio borrar » représente un progrès dans le sens de la syntaxe en tant que moyen de la construction du monde, et cela est à notre avis lié au fait que le narrateur n'est pas ici confiné ni en solitude, mais qu'au contraire il ne cesse de se déplacer et de rencontrer d'autres personnages, ce qui est après tout logique puisqu'il s'agit bien de dire au revoir à sa région natale. Ainsi, au lieu de l'obscurité et l'espace fermé de la chambre qui caractérisent « La mayor », ce sont la lumière du jour et le monde de la veille, en mouvement.

³⁸ Nous suivons ici les réflexions de Valentina Litvan, « 'A medio borrar' en el origen' : de Saer a Saer », *art. cit.*, p. 143-158.

Passé immédiat, réflexivité du récit

Ce qu'un texte comme « A medio borrar » déploie, c'est donc une continuité au présent, à la première personne, dans laquelle le récit donne l'illusion d'avancer au fur et à mesure des perceptions du narrateur personnage, le long de trois jours. Ce n'est donc pas voyage en tant que trajectoire d'un point à un autre qu'il met en scène, mais plutôt en tant que flot de perceptions et, par là, conscience du devenir, de la temporalité qui est notre façon d'être au monde, la forme que prend l'expérience³⁹. Le récit de Pichón va s'étendant comme le sédiment que laissent les perceptions du narrateur et qui, par la voie de l'écriture, restent. Dans cette continuité, le passé n'a pas beaucoup de poids : quelques souvenirs du séjour parisien de Héctor, les histoires racontées lors de l'*asado*, ou encore l'ébauche biographique de Washington Noriega. Le passé semble ainsi un territoire fermé, tout aussi bien que l'avenir, ce qui est pour le moins étonnant dans un récit marqué par l'imminence du départ. Ces anecdotes ou histoires qui circulent parmi les personnages nous semblent avoir un effet de réflexivité dans la mesure où il s'agit de micro-récits dans un récit infiniment plus vaste et plus complexe qui les englobe, mais qui contraste avec eux par l'effacement de l'anecdotique. Il y a le « flot de souvenirs européens de Héctor », qu'il raconte pour une énième fois à Pichón lors de leur repas au restaurant, ou bien toutes ces histoires que les quatre personnages qui restent à la fin de la soirée à l'atelier d'Héctor – Héctor, Alicia, Pichón et Raquel – commencent à se raconter :

Y después, lento primero, tímido, pulido y perfecto por la continua repetición, como el pie de un santo de mármol alisado por los besos de interminables peregrinos, en un orden que varía cada vez menos, el chorro de recuerdos europeos de Héctor, su permanencia en París durante tres años, en la rue des Ciseaux primero, en la rue Gassendi después, sus veraneos en Italia, sus exposiciones en Londres, en Amsterdam, en Copenhague. En una de ellas estuvo Matta, el surrealista chileno, que lo vinculó con Breton. Había estado en casa de Breton varias veces, había traducido textos surrealistas que Edgar Bayley trató de hacer publicar en una revista que justo dejó de aparecer.

³⁹ Dans l'article cité, Valentina Litvan développe l'idée du temps comme substance commune à la conscience à la littérature. Elle éclaire le lien intime entre conscience, perceptions, temporalité et devenir dans l'écriture de Saer.

Cuando salimos del restaurant, el chorro de recuerdos continua, monótono (*Cuentos completos*, p. 149).

Se necesita ese hartazgo, ese abandono, ese olvido, esa muerte, para que empiece, gradual, como un sol, levantándose, trazando una parábola con un cenit y un nadir, con su misma periodicidad, el tiempo de las historias que se mezclan, se confunden, se superponen, se corrigen, perfeccionándose, falseándose, en una madrugada fría y en un galpón iluminado, de paredes blancas, calentado con estufas eléctricas. El Gato, que una vez en la escuela de Bellas Artes, había hecho pedazos un calco de la Venus de Milo; la vez que el Gato y yo teníamos la misma mujer, y nos acostábamos con ella una semana cada uno, haciéndole creer que éramos una sola persona; la versión que el Gato había inventado, según la cual la mujer también tenía una hermana melliza, que se turnaba con ella para recibirnos; el tipo que el año pasado se tiró por la ventana de los tribunales, desde el despacho del juez, mi primo; la época en que Héctor y la lesbiana hacían copias de cuadros célebres y los vendían en el Pont des Arts; historias de Washington. Fijas, cerradas, las barajamos como naipes durante horas. Pasan de boca en boca, como consignas. Se han como quien dice pulido tanto, lo mismo que piedras, sus contornos son tan precisos, se distinguen tan claramente unas de otras, que es como si, en cierto momento, dejaran de ser historias, algo que ha pasado en el tiempo y en el espacio, para convertirse en objetos, en algas, en floraciones. Es fácil, porque ya están en el pasado. Pero lo que está ocurriendo en el tiempo, lo que está ocurriendo ahora, el tiempo de las historias en el interior del cual estamos, es inenarrable⁴⁰ (*Cuentos completos*, p. 157).

Ces deux exemples rendent explicite le contraste entre les histoires racontées par les personnages, à jamais fermées, achevées, pouvant ainsi circuler entre les gens, et ce réel dans lequel le narrateur et les autres se trouvent submergés, et qui est justement en train d'être transformé en récit par Pichón. D'un côté, le passé à jamais refermé, maîtrisé, réduit à une série d'anecdotes : de l'autre, le présent et sa complexité. Ce qui est effacé dans toutes ces histoires, c'est la part d'expérience individuelle, le flot de pensées et des perceptions qui traversent un individu ; ce qui doux ou rugueux, noir ou éblouissant, la matière, le devenir. Dans ce sens-là, les souvenirs de Héctor sont comme les souvenirs européens du Mathématicien dans *Glosa*, dont il ne reste, justement, que l'aspect anecdotique, de telle sorte que l'on peut parler d'un genre narratif qui serait celui de l'anecdote, extra littéraire, qui est en fait l'un des plus fréquents dans la vie quotidienne. L'anecdote est par excellence le passé, ce qui ne présente plus aucun danger, aucune

⁴⁰ Ce qui frappe dans cette réflexion, c'est sa proximité avec celle du même personnage dans *La pesquisa*, au milieu de l'histoire parisienne.

menace. Le présent est au contraire le domaine de l'incertitude que l'on essaie de neutraliser en se racontant, justement, des histoires.

Dans une démarche différente, Pichón revient à plusieurs reprises sur le passé immédiat afin de s'interroger sur ce qui reste après son passage par les lieux qu'il habite, un peu comme on se retourne, après une longue marche, pour considérer le chemin parcouru. Ce que Pichón observe alors, ce n'est pas une distance mais seulement des lieux vides de son passage, dont seule la mémoire peut rendre compte. Il constate avec étonnement que la plupart du temps, les lieux que nous habitons sont vides de nous, plus réels peut-être que les ombres qui les traversent. Le narrateur de « A medio borrar » semble non seulement étonné d'être vivant, comme il l'exprime au début, mais aussi de la permanence du monde malgré son absence. Cela peut être une pièce, une rue, mais aussi la ville entière. Le récit est fait de temporalité, mais paradoxalement, il fait le constat d'une sorte d'immobilité. Un exemple souvent cité est celui où Pichón revient son passage par la chambre qu'il a toujours partagée avec le Gato, et se demande ce qu'il reste de ce passage :

Ahora que estoy yendo en el taxi en dirección al taller de Héctor, pienso que ya no estoy en el cuarto con los dos escritorios, en el dormitorio con las dos camas, ni interceptando con mi cuerpo la pantalla de televisión al atravesar el living, ni parado en el bar de la galería. Ya no estoy tampoco en el lugar que estaba mientras iba pensando, porque el taxi corta la noche helada y va dejando atrás las esquinas cada vez más oscuras. Más que el haber estado un momento parado entre los dos escritorios, bajo la luz, o atravesando el living, interceptando la imagen azul acero de la pantalla de televisión, me llama la atención el hecho de que el living y el cuarto de los escritorios sigan estando en su lugar, vacíos de mí, en este mismo momento. De este mundo, yo soy lo menos real. Basta que me mueva un poco para borrarne (*Cuentos completos*, p. 169).

Ces retours du narrateur sur son expérience ne sont en réalité qu'une des formes que prend la réflexivité dans le récit. On pourrait également citer le retour sur certains événements qui semblaient avoir été racontés une fois pour toutes, créant ainsi un effet de dislocation entre l'événement et le récit qui en est fait, ce qui entame justement le pacte de lecture purement réaliste, dans lequel à un événement correspond un et seulement un récit. Le premier de ces retours correspond à un événement antérieur à la chronologie principale du récit, à savoir les explosions ayant eu la veille du premier jour, et dont il sera question à plusieurs reprises. Elles ne seront présentes qu'en tant que souvenir ou, plus précisément, anecdotes.

La première évocation survient dès les premières pages du récit, lorsque Pichón, à peine réveillé, raconte à Héctor, au téléphone, qu'au moment de la première explosion, lui et Tomatis étaient en train de franchir la porte de la salle de jeux du club « Progreso », et qu'au moment de la seconde, « sur la table, dans le secteur couvert du tapis vert jouait, en haut, l'as contre le roi et en bas, la dame contre le cheval » :

Llegando, remota, la voz de Héctor me pregunta si he oído anoche las explosiones, y uso mi voz por primera vez en el día respondiendo que cuando sonó la primera estábamos pasando con Tomatis exactamente por el hueco de la puerta de la sala del club Progreso, y que cuando sonó la segunda, jugaban, sobre la mesa, en el sector cubierto de paño verde, arriba el as contra el rey y abajo la sota contra el caballo. Exactamente como en la realidad, dice Héctor [...] (*Cuentos completos*, p. 145).

Cette même anecdote, pourtant si simple, reviendra plusieurs fois, aussi bien dans la bouche de Pichón que dans celle de Héctor, qui la racontent à d'autres personnages qu'ils rencontrent : au peintre de Buenos Aires qu'ils croisent au restaurant où ils vont déjeuner quelques heures plus tard, à Raquel, à un des invités à la soirée de départ. Cette répétition nous semble avoir pour effet de mettre à nu le mécanisme par lequel ces deux instants sont ainsi façonnés, transformés en anecdote, c'est-à-dire en un récit rassurant et stable, dont les personnages disposent à leur guise.

Des nouvelles depuis l'étranger

Après le départ raconté dans « A medio borrar », la vie de Pichón fera donc l'objet d'un effacement qui contraste avec ce que nous savons, par exemple, d'un personnage comme Tomatis. Nous aurons des nouvelles de Pichón dans quelques-uns des « Argumentos », dans *Nadie nada nunca*, où il envoie un livre au Gato, et un peu plus tard dans *Glosa*, *Lo imborrable* et *Las nubes*. Ce ne seront justement que « des nouvelles », c'est-à-dire des informations sporadiques et pour la plupart anecdotiques, sa vie parisienne ne faisant pas l'objet d'un véritable récit. Elle appartient à un de ces blancs qui traversent la plupart des personnages saériens. Dans *Glosa*, qui est pourtant le roman de la dispersion, Pichón n'a qu'une place réduite : on le voit marcher, un jour de 1979, aux côtés du Mathématicien le

long du boulevard Saint-Germain, après être allés à l'Assemblée nationale où les députés socialistes leurs ont promis de l'aide concernant la situation politique argentine. Il aurait juré que le Mathématicien se trouvait à cette soirée lointaine de 1961, à la maison de Basso à Colastiné. On le voit aussi dans *Las nubes* marcher dans les rues d'un Paris écrasé par la chaleur estivale, avant de commencer à lire le récit du docteur Real retrouvé par Soldi. Il sera professeur à la Sorbonne, aura une femme, Babette, et des enfants. Dans *Lo imborrable*, Tomatis fait part d'une expérience vécue par Pichón, semblable à la sienne : pendant dix-huit mois, lors d'une année sabbatique, il se serait enfermé chez lui, sans voir personne ni répondre à ses lettres, à faire des mots croisés⁴¹.

Mais pour revenir aux textes de « Argumentos », si on prend comme point de départ celui intitulé « Me llamo Pichón Garay », l'un des plus courts – à peine trois paragraphes, dont le dernier est composé d'une seule ligne –, et aussi le premier à nous donner des nouvelles de Pichón à Paris, on notera que l'énonciation du nom, cet élément essentiel de l'identité, se fait à trois reprises, la première dans un endroit aussi important que le titre, la deuxième dans la phrase qui ouvre le texte, enfin la troisième dans l'énoncé-paragraphe final, cette fois-ci accompagnée d'une remarque en italiques, « *es un decir* », qui peut être lue à la fois comme un clin d'œil de l'auteur au fait qu'il s'agit bien d'un masque⁴², et comme une façon de suggérer un effacement de l'identité suite à l'expérience de l'exil. De plus, si Pichón commence par faire état de sa situation actuelle en énonçant son nom et son domicile : « Me llamo Pichón Garay. Vivo en París desde hace cinco años (Minerve Hotel, 13, rue des Écoles, 5ème) », il évoque ensuite une visite de Tomatis, l'été précédent, ainsi que l'atmosphère de souvenirs dans laquelle celle-ci l'a laissé plongé, comme si le présent, sa vie à Paris, avaient été absorbés par cette apparition du passé et du pays natal qu'est Tomatis. On fera également remarquer que l'affirmation du nom se fait seulement une fois à l'étranger, car elle est absente, en tout cas de façon directe, dans « A medio borrar ».

⁴¹ « Hay muchas maneras de entrar en ese sopor, del modo más inesperado. Pichón Garay, por ejemplo, que vive en París desde hace años – un día me escribió una carta que empezaba diciendo *Ocupo un puesto subalterno en un lugar subalterno: soy profesor en la Sorbona*, y después, durante dieciocho meses, no supe más nada de él. Su propia madre, su hermano mellizo incluso, con los que se carteaba en forma regular, quedaron sin noticias. Pero fue por ellos que me enteré más tarde de que había tenido un año sabático, se había encerrado en su departamento sin leer, sin ver a nadie, sin responder a las cartas que recibía, y se había dedicado exclusivamente a hacer palabras cruzadas (*Lo imborrable*, p. 83) ».

⁴² Dans son article « Le Paris argentin de Juan José Saer » (Ada Savin, *Villes d'exil*, op. cit. p. 207), Raquel Linenberg-Fressard nous apprend que l'adresse donnée par Pichón au début du texte est aussi celle de Saer à l'époque de son arrivée en France.

Encore une fois, l'idée de naissance, de la séparation du frère et de la terre natale se fait entendre.

Dans un autre « argumento », intitulé « En el extranjero », c'est la voix de Tomatis qui nous fait part de quelques réflexions de Pichón depuis son exil. Le texte débute ainsi une correspondance imaginaire entre les deux personnages que nous ne laisserons plus de suivre, quoique par intermittences et par fragments, jusqu'à *La grande*. C'est d'ailleurs par le biais de cette correspondance imaginaire qu'un texte comme celui du docteur Real dans *Las nubes* est introduit. Or ce qui est intéressant dans ce texte, c'est qu'il mélange à la fois deux voix et deux points d'énonciation, car s'il est pris en charge par Tomatis, il n'y a pas de marques typographiques qui nous permettent de distinguer nettement ses phrases de celles de Pichón. L'ici et l'ailleurs se confondent, se superposent. Les propos de Pichón nous parviennent à travers Tomatis, et l'une des phrases écrites par Pichón, « Dichosos los que se quedan », fait écho à une autre, prononcée par Tomatis le jour du départ de Pichón (« Dichosos los que se van », disait Tomatis

Un autre « argumento », « Discusión sobre el término zona », met en scène un bref épisode datant d'avant le départ de Pichón, consistant en une discussion entre Pichón et un autre personnage, nommé Lalo Lescano, à propos de ce qu'il faut entendre par le terme *zona*. La scène se situe donc avant le départ de Pichón et elle est encadrée par une série de précisions à propos des circonstances dans lesquelles elle a lieu. Or parmi les détails que nous fournit ironiquement le narrateur, il y a celui des origines de la famille de Pichón, qui est l'une des plus anciennes de la ville, ce qui ne saurait nous laisser indifférents⁴³. L'enracinement profond de la famille ne fait que rendre l'exil de Pichón plus significatif, et il ne faut pas oublier que Pichón sera chargé, vingt ans après son départ, et après la disparition de son frère, de revendre la maison familiale de Rincón, cette maison blanche, près du fleuve, si importante dans des textes comme « A medio borrar », *Nadie nada nunca* et *La pesquisa*. L'effacement est ainsi définitif. Et pour revenir au texte, Lalo explique, à l'appui de quelques exemples, que dans notre façon de diviser l'espace, qu'il soit urbain ou rural, il y a toujours des zones non définies, des vagues, que les frontières entre les quartiers ne sont

⁴³ « *Protagonistas*: Lalo Lescano, y Pichón Garay. Han nacido el mismo día del mismo año, 1940, pero mientras que miembros de la familia Garay sostienen descender del fundador de la ciudad, Juan de Garay, el día en que Lalo Lescano nació unas vecinas tuvieron que hacer una colecta para mandar a la madre de Lalo al hospital ya que su padre, que era mozo en un restaurant, se demoró muchas horas antes de volver a su casa, se supone que en las carreras de caballos (*Cuentos completos*, p. 184) ».

pas étanches. Pichón clôt la discussion d'un « no comparto » qui contraste avec les arguments du premier. Sa position à lui se passe d'arguments, elle relève du domaine de l'affectif.

Bien que très courts et au contenu narratif presque absent, ces trois « argumentos » révèlent donc une face affective du personnage qui était absente, comme on l'a vu, de « A medio borrar ». Fait révélateur, Pichón ne reprendra plus la parole en tant que narrateur qu'au moment de son retour au pays, événement raconté dans *La pesquisa*, ce qui confirme sa fonction de relais de l'auteur chargé de raconter l'expérience de l'exil : si la vie de Pichón à Paris fait l'objet d'un silence narratif, le retour, en revanche, est l'autre grand épisode de sa trajectoire. Or comme nous allons l'étudier plus en détail dans notre troisième partie, cet événement fait l'objet d'un récit double : d'une part, il est pris en charge par un narrateur impersonnel qui nous fait part des émotions de Pichón au sujet du retour. D'autre part, et encadré par cette voix, Pichón raconte à ses amis une étrange histoire policière où il ne joue que le rôle de témoin plus ou moins direct, mais dans laquelle il n'est pas difficile de lire le récit voilé de son expérience dans la société qui l'a accueilli, ou plus précisément la critique de celle-ci.

Conclusion de la deuxième partie

Dans cette deuxième partie, nous avons donc procédé à un parcours rapide, et certes superficiel, de quelques-uns des principaux narrateurs personnels dans l'œuvre. Nous avons ensuite relevé deux principes structurants, celui de l'immobilité, d'une part, et du voyage, de l'autre, d'une importance majeure pour la poétique de l'auteur, et qui apparaissent notamment dans cette période d'une intense remise en question des procédés de représentation réaliste, dans des récits comme « La mayor » et « A medio borrar », mais aussi dans des romans comme *Cicatrices* ou *Nadie nada nunca*.

Dans le cas de Tomatis, nous avons vu que, malgré le fait qu'il apparaît dès les premières fictions en tant que personnage, il ne prend la parole pour raconter que dans un texte emblématique, « La mayor », où il apparaît dans une position de semi-immobilité, qui relève surtout d'une sorte d'enfermement, que l'on peut qualifier d'existentiel dans la mesure où ses causes et sa véritable nature ne seront pas précisées. Depuis cette position, Tomatis ne procède pas à un « voyage intérieur », ce qui est normalement le cas des narrateurs qui se trouvent dans une telle position, et si l'on entend par « voyage intérieur » une activité remémorative ou imaginative. En effet, ce que Tomatis commence par faire, c'est par nier la possibilité d'établir un récit à partir des souvenirs, dans une claire allusion au narrateur proustien, pour procéder ensuite à une interrogation obsédante du réel, des objets, dont il ne tire apparemment aucun sens. Cependant dans cette interrogation, le lecteur finit par trouver un sens, qui est justement celui de cette négativité dans laquelle s'établit un nouveau rapport de la conscience narratrice au réel. Et si au début l'intériorité et avec elle la mémoire étaient niées, nous avons par la suite constaté un mouvement d'ouverture, débouchant sur une étrange correspondance entre le dedans et le dehors du narrateur, qui s'exprime dans une série de descriptions des deux aspects, et qui finit aussi par s'exprimer dans un souvenir.

Nous avons ensuite vu que « La mayor » trouve une sorte de continuation dans *Lo imborrable*, l'autre récit pris en charge par Tomatis, où il revient sur une situation d'enfermement au passé, qu'il fait correspondre à une crise dépressive, ce qui semble éclairer d'un jour nouveau le texte précédent. Cependant si, au niveau diégétique, le

narrateur est le même, nous avons constaté un changement radical en ce qui concerne sa pratique narrative, qui devient ici plus traditionnelle, dans la mesure où elle a recours au récit de souvenirs, mais aussi à la digression pour exprimer la vision du monde du narrateur. D'autre part, si dans *Lo imborrable* Tomatis semble avoir surmonté la crise dépressive dont il fait le récit, sa situation est pourtant celle d'un exil intérieur, dans la mesure où son récit fait également état d'un contexte de profonde dégradation sociale et politique, où il apparaît bien isolé en tant qu'intellectuel.

Dans le cas de Pichón Garay, l'autre narrateur personnel que nous avons abordé, nous avons vu qu'il est le personnage chargé de raconter cette expérience, l'exil, qui figure parmi les plus importantes dans l'œuvre, non pas en tant que transposition fictionnelle de l'expérience de l'auteur, mais en tant que véritable condition existentielle et métaphore de la position de l'écrivain. C'est ainsi que dans « A medio borrar », l'exil n'est pas représenté de façon directe – il s'agit en réalité des trois derniers jours de Pichón dans la *zona* –, mais selon un ensemble de procédés scripturaux qui tendent à souligner ce qu'il appelle « la fin de son mariage avec le monde ». D'autre part, si nous avons inclus ce récit dans la catégorie de récit de voyage, c'est seulement de façon métaphorique, car s'il est une expérience de voyage qu'il raconte, c'est surtout celle d'une écriture narrative liée à la conscience en tant que temporalité, à un registre des événements extérieurs depuis l'intérieur d'une conscience qui sert ainsi de point de vue mobile. Ainsi, plus que d'une simple technique narrative, une telle utilisation du narrateur personnel nous semble constituer une véritable poétique.

III. Troisième partie. Les narrateurs au second degré : un monde d'affabulateurs

Introduction de la troisième partie. D'une remarque faite à *Lord Jim*

Mais, puisque dans la création romanesque, et dans cette recreation qu'est la lecture attentive, nous expérimentons un système complexe de relations de significations très variées, si le romancier cherche à nous faire part sincèrement de son expérience, si son réalisme est assez poussé, si la forme qu'il emploie est assez intégrante, il est nécessairement amené à faire état de ces divers types de relations à l'intérieur même de son œuvre. Le symbolisme externe du roman tend à se réfléchir dans un symbolisme interne, certaines parties jouant, par rapport à l'ensemble, le même rôle que celui-ci par rapport à la réalité (Michel Butor, « Le roman comme recherche »).

L'un des multiples détails fournis au lecteur par le narrateur de *La vuelta completa*, ce sont les livres qu'Ángel Leto emprunte à la bibliothèque de Giménez et qu'il fait tomber en descendant de la voiture, lorsque celui-ci le ramène en ville. Ce sont le *Baudelaire* de Sartre et *Lord Jim* de Joseph Conrad. Si le premier pourrait être un clin d'œil à la filiation existentialiste du roman en général, et notamment à certains de ses dialogues, nous aimerions voir dans le second une allusion à une pratique littéraire qui prendra une place importante tout au long de l'œuvre, y compris le roman en question, à savoir celle du récit dans le récit, notamment dans sa version orale. Nous rappellerons en effet qu'une partie importante du roman de Conrad est constituée par le récit qu'un de ses personnages, Marlow, adresse à un groupe d'hommes réunis autour de lui un soir dans un hôtel, et que cette structure fut l'objet de quelques remarques lors de sa parution en 1899. Les critiques dénonçaient le fait qu'il était assez invraisemblable qu'un homme puisse parler aussi longtemps sans que ses interlocuteurs l'interrompent, ce à quoi l'auteur a répondu par une note qui accompagne aujourd'hui la plupart des éditions du roman, dans laquelle il justifie, sur un ton ironique, la vraisemblance du procédé. Malgré sa longueur, nous aimerions citer les deux premiers paragraphes, car ils nous semblent particulièrement pertinents pour notre sujet :

Quand ce roman parut en librairie pour la première fois, l'idée se répandit que je m'étais laissé emporter par mon sujet. Certains critiques prétendirent que l'œuvre, au départ, était une nouvelle, et qu'elle avait ensuite échappé au contrôle de son auteur. Un ou deux d'entre eux décelèrent des preuves internes de ce fait, qui parut les amuser. Ils dénoncèrent les limites de la structure du récit, et firent valoir qu'on ne pouvait raisonnablement croire qu'un homme ait pu parler tout ce temps, et d'autres hommes l'écouter si longtemps. C'était bien peu croyable, dirent-ils.

Après y avoir réfléchi pendant quelque seize ans, je ne suis pas tellement sûr qu'ils aient eu raison. On a vu des hommes, tant sous les tropiques que dans la zone tempérée, veiller la moitié de la nuit en se racontant des histoires de marins. Ici, il est vrai, il s'agit d'une seule histoire, mais elle comporte des interruptions qui permettent quelque détente, et pour ce qui est de l'endurance des auditeurs, il faut accepter le postulat que l'histoire était vraiment intéressante. Cette présupposition est absolument nécessaire. Si je n'avais pas cru que l'histoire fût vraiment intéressante, je n'aurais jamais entrepris de l'écrire. Quand aux possibilités d'ordre purement physique, nous savons tous que certains discours prononcés au Parlement ont occupé plus près de six que de trois heures ; or toute la partie du récit qui constitue le récit de Marlow peut se lire à haute voix d'un bout à l'autre, me semble-t-il, en moins de trois heures. En outre – bien que j'aie strictement banni du récit tout détail insignifiant de cette nature – on peut penser qu'il y a sûrement eu des rafraîchissements ce soir-là, un verre d'une eau minérale quelconque pour aider le narrateur à poursuivre son récit¹.

On pourrait certes adresser la même remarque à plusieurs récits de Saer, mais il va de soi que ce vieil artifice littéraire repose sur un accord avec le lecteur concernant sa vraisemblance. Il s'agit, encore une fois, de cette fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité » dont parlait Coleridge, qui s'applique ici non pas à l'ensemble de la fiction mais à un de ses principes constructifs. Dans l'œuvre de Saer, le même procédé revient dans plusieurs fictions, avec des effets différents et ce, depuis les premiers textes publiés². Le cas le plus étudié et le plus remarquable est celui de *La pesquisa*, roman dans lequel Pichón Garay, de retour pour un court séjour dans la ville après vingt ans d'absence, adresse à ses amis Tomatis et Soldi le long récit d'un tueur en série parisien, récit qui prendra, chose plutôt inhabituelle, plus de pages que ne le fait le récit qui l'encadre. Bien que spectaculaire, ce recours n'est pourtant pas nouveau. Nous avons déjà vu, à propos de récits comme « Algo se aproxima » et *La vuelta completa*, un personnage conteur, Barco, raconter lui aussi à ses amis des histoires qui sont comme autant de messages envoyés au

¹ Joseph Conrad, *Lord Jim*, traduit de l'anglais par Henriette Bordenave, Paris, Gallimard, 1982, p. 11-12.

² Dans son analyse de l'histoire racontée par Barco dans « Algo se aproxima », Nicolas Lucero (*Zona y exterioridad: personaje, narrador y diálogo en la obra de Juan José Saer, op. cit.* p. 55) signale le caractère fondateur de cette pratique : « Las historias que circulan de modo desparejo entre los amigos será una línea importante a seguir a lo largo de la obra de Saer desde "Algo se aproxima". En su juventud, esas historias de variada invención y tendencia digresiva, son generalmente de raigambre satírica. En el futuro, sin embargo, el modo de lectura que habrán de solicitar es el de la alegoría, con sus sentidos inciertos. »

lecteur à propos de la façon dont le récit fonctionne. Ces deux récits sont donc comme une pratique fondatrice, qui reviendra de temps en temps dans les textes postérieurs, en prenant à chaque fois des formes différentes.

Ainsi, après avoir étudié les deux principales formes du narrateur dans quelques textes du corpus de l'auteur, nous aimerions nous concentrer à présent sur un phénomène structurel assez fréquent dans l'œuvre, à savoir le recours au récit dans le récit, et plus particulièrement dans sa variante orale. Plusieurs personnages de la *zona*, en effet, prennent la parole pour raconter des histoires, ce qui revient à dire que le pouvoir de la parole n'est pas l'apanage exclusif d'une seule instance. Ce procédé, qui est en réalité vieux comme la littérature, implique bien sûr une mise en scène de l'acte narratif au niveau des personnages, aux circonstances bien précises et elles aussi récurrentes – souvent des repas ou des promenades –, ainsi que des réactions de la part des narrataires. Il implique aussi, bien évidemment, des rapports plus ou moins complexes avec le récit cadre, que nous nous proposons d'étudier. Une telle pratique renvoie bien entendu à un modèle comme celui de *Don Quichotte* et ses histoires intercalées, qui constituent, comme souvent chez Saer, des parodies ou des réécritures d'autres genres. Certes, parmi les personnages de la *zona*, cet univers traversé de part en part par la littérature, on trouve non seulement des conteurs mais aussi des écrivains, des poètes ou des philosophes, avec des œuvres réelles ou imaginaires, rapportées la plupart du temps sous forme de fragments. Mais il est vrai aussi que, dans la plupart des cas, les figures d'auteur sont souvent celles d'écrivains qui échouent dans la pratique littéraire ou qui y renoncent, de telle sorte que l'on a rarement accès à leurs écrits. (Paradoxalement, le seul cas où l'on a un accès plus ou moins direct à l'œuvre est celui d'un auteur anonyme, celui de *En las tiendas griegas*, le roman retrouvé de *La pesquisa*, ainsi que de quelques autres textes dont il est question dans « En línea ».)

Plus largement, le recours à la mise en abyme est l'un des traits fondamentaux de la littérature moderne, une littérature consciente de sa nature et de ses mécanismes de signification³. Dans le cas de Saer, nous connaissons la place que la littérature occupe dans son œuvre en tant que sujet de réflexion. D'autres arts comme la peinture ou la musique y jouent aussi un rôle important, mais il nous paraît évident que c'est la littérature qui l'emporte sur celles-ci. Comme il a déjà été signalé maintes fois, bien plus que de peintres

³ Voir Michel Butor, « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 7-20.

ou de musiciens, la *zona* est un univers fictionnel peuplé de lecteurs, d'écrivains (poètes, romanciers ou philosophes), d'éditeurs, de conteurs. La littérature y apparaît sous toutes ses formes, qu'il s'agisse d'œuvres réelles ou imaginaires, rapportées entièrement ou à l'état de fragment, ou encore dans des versions orales plus ou moins résumées, et sans que cela implique toujours un récit dans le récit à proprement parler.

La fiction du manuscrit retrouvé est aussi un recours souvent utilisé par Saer. Il suffit de penser aux récits du mousse de *El entenado*, à celui du docteur Real dans *Las nubes*, à *En las tiendas griegas* dans *La pesquisa*, ou au texte intitulé *El movimiento precisionista*, rédigé par un « Témoin anonyme » dans *La grande*. Comme nous l'avons signalé dans la première partie, dans ce roman Saer va jusqu'à imaginer un ensemble de groupes d'avant-garde locaux, avec leurs principes et les revues autour desquelles ils était regroupés, selon une démarche non exempte d'ironie qui resitue cette façon si particulière de vivre la littérature qui était celle de la première moitié du XX^e siècle, dans laquelle l'appartenance à un groupe était aussi importante que la pratique littéraire elle-même. Dans ce roman, Soldi et Gabriela sont les personnages chargés de déterrer les anciennes querelles locales, de reconstituer les groupes et leurs principes organisateurs. Et comme il se doit, chaque groupe aura sa revue et ses réunions, son gourou et ses acolytes.

Or plus que des œuvres dans l'œuvre, les textes de Saer que nous nous proposons d'étudier mettent en jeu le récit en tant qu'acte narratif dans sa variante orale, indépendamment du fait qu'il existe ou non une version écrite. Il s'agit de textes réels ou imaginaires, dont la plupart du temps nous n'avons que des versions orales, comme c'est le cas des deux récits de Barco dans « Algo se aproxima » et *La vuelta completa*, ou qui n'existent parfois qu'à l'état de projet, comme celui du récit policier en vers dont Tomatis fait part à ses amis dans « Recepción en Baker Street ». Ou bien, comme l'histoire policière racontée par Pichón Garay dans *La pesquisa*, pour laquelle aucun statut littéraire n'est revendiqué par le personnage narrateur, et cela malgré le fait que de toute évidence il s'agit d'une création d'une grande densité et d'une grande valeur esthétique. Dans tous ces cas, la narration est vécue par les personnages comme un véritable partage, souvent aussi comme une construction en commun, dont le sens n'est pas indépendant du contexte. En tant que « scène primitive » de la narration, ces récits constituent une véritable mise en abyme de l'acte littéraire comme acte de communication entre deux instances. Nous avons choisi

d'étudier ces cas de récit dans le récit car il nous semble qu'ils mettent en jeu une thématique commune, celle du statut problématique de la fiction et ses liens, d'une part, avec le réel et l'expérience et, d'autre part, avec ces formes codifiées que l'on appelle les genres littéraires. Ils sont donc l'une des formes d'autoréférentialité dans une œuvre qui, comme nous l'avons déjà signalé, se caractérise par un degré d'auto conscience très élevé. C'est sans doute l'une des plus naïves et directes, du moins en apparence, car nous allons voir qu'elle donne lieu à des effets de sens très complexes, et qu'elle est un moyen de signification privilégié pour ce que Butor appelle le « symbolisme du roman »⁴, c'est-à-dire les liens entre l'œuvre littéraire et le réel.

⁴ Michel Butor, « Le roman comme recherche », *Essais sur le roman, op. cit.*, p. 7-14.

Chapitre 7. Une pratique fondatrice

Barco, personnage conteur

L'un des éléments qui font de « Algo se aproxima » un récit fondateur d'une poétique, d'une pratique littéraire, c'est l'inclusion d'un récit dans le récit qui fonctionne à la fois comme une mise en abyme du récit principal et comme une réflexion plus générale au sujet de l'écrivain. En tant que mise en abyme du récit principal, le récit de Barco constitue le reflet inverse de celui-ci, dont nous avons vu qu'il se présentait comme un registre objectif des aspects extérieurs de l'histoire, avec une tendance du narrateur principal à s'effacer derrière ce discours en apparence neutre. Le récit de Barco, au contraire, est non seulement plein d'humour et d'ironie, mais de plus, il est fait selon le mode de la digression, qui a pour effet de montrer le narrateur dans toute sa subjectivité. Mais une autre façon dont le récit de Barco met en abyme le récit principal, c'est sa façon de s'installer dans le domaine de l'ambiguïté, entre le réel et la fiction, comme c'était déjà le cas du micro-récit de Rey dans « El asesino ». Barco déclare s'être inspiré de Pavlov pour l'inventer, mais un peu plus tard il dit qu'elle est vraiment arrivée, et qui plus est à quelqu'un qu'il connaît, à un habitant de la ville. Comble du réalisme, elle pourrait même être en train d'avoir lieu au moment où il la raconte, ce qu'il dément aussitôt en déclarant qu'une telle façon d'introduire l'histoire n'est pas sans rappeler Cervantès :

–Nada de inmundicias en la mesa –dijo Barco– o me veré obligado a relatar la fábula del anónimo español del siglo XIII y el poeta estreñado. Palabra que es verídico.
–Acaba de decir que le fue inspirado por Pavlov – dijo él –. Tomá nota.
–No sólo digo que es verídico – dijo Barco con aire triunfal – sino también que le sucedió a una persona que ustedes conocen. Y no sólo digo que le sucedió sino que todavía, en este mismo momento en que Miri trae el asado y vos alzás la copa para tomar un trago de este vino y no de otro, le está sucediendo. –Hizo un giro picaresco con los ojos: – ¡Pavada de estilo! ¿No recuerda a Cervantes? (*Cuentos completos*, p. 507)

Ces affirmations, prononcées comme d'habitude par Barco sur le ton de la plaisanterie, suggèrent une idée qui ne cessera de revenir dans des textes postérieurs, à savoir celle qui se réfère au statut de la fiction : qu'une histoire soit « vraiment » arrivée ou non ne change

rien à sa réalité en tant que récit¹. Il s'agit surtout de faire ressortir la question de la vraisemblance, en montrant le caractère indépendant de tout récit de fiction. Ce n'est pas autrement, semble vouloir dire le narrateur à travers l'histoire intercalée de Barco, que le récit principal procède par rapport à la réalité, c'est-à-dire en empruntant des éléments de celle-ci, tout en laissant place au fictif, à l'imagination. Dans ce sens-là, la note² de l'auteur au début du recueil est éclairante : si certains récits qui composent le livre relèvent de la pure et simple transcription d'événements quotidiens (« la mera selección de hechos cotidianos »), il ne faut pourtant pas voir en eux un reflet trop direct du réel – de l'expérience de l'auteur – dans la fiction³. Cette « sélection » d'événements quotidiens, comme on le sait, n'est jamais innocente ; d'une manière ou d'une autre, elle est à la base de tout récit de fiction, et elle est déjà une entrée dans la fiction.

En tant que réflexion sur la figure de l'écrivain, nous avons signalé aussi que l'histoire de Barco semble poursuivre les propos que les deux protagonistes de la conversation, Barco et Tomatis, avaient tenus à ce sujet. Tout commence, en effet, par une question posée par Barco à Tomatis (« ¿como va esa novela ? »), à partir de laquelle le sujet de l'écrivain s'installe définitivement dans la conversation. Tomatis, lui, se plaint de ce que l'écrivain ne sera jamais un « homme public dans ce pays », et déclare vouloir écrire un roman qui échappe aux attentes du public, tandis que Barco, lui, donne une vision certes très peu romantique de l'écrivain, dans laquelle il souligne la part d'affabulation qu'il y a dans tout récit.

Escritores. ¡Qué receta! Un cuarenta por ciento de timidez, un veinte por ciento de percepción equívoca que permite amplificar el espectro de la palabra, un diez por ciento de mitomanía y un treinta por ciento de exhibicionismo. Revuélvase, póngase a hervir y después sírvase a tímidos mentirosos que exhiben delicadamente lo que ellos creen que es una genialidad, cuando no se trata más que de un desorden perceptivo (*Cuentos completos*, p. 506).

¹ Saer s'occupe de la question dans l'essai qui donne son titre au premier recueil de textes critiques, *El concepto de ficción*, op. cit. p. 9-17.

² « Estos cuentos han sido escritos entre los años 1957 y 1960. El método varía del primero al último yendo de la invención pura, de pretensión simbólica, hasta la mera selección de hechos cotidianos (*Cuentos completos*, p. 421, je souligne). »

³ Dans un essai beaucoup plus tardif (« El escritor argentino en su tradición », *Trabajos*, p. 67), Saer s'exprime encore une fois sur la question des rapports entre l'expérience personnelle et la création : « Cada escritor construye su literatura, por íntima que sea, con el mundo que tiene a su alcance; la tajada de vida empírica que alimenta su imaginación es la savia secreta que justifica cada uno de los signos que estampa sobre el papel. »

Il démythifie ainsi la figure romantique héritée, pour lui substituer une autre, plutôt désabusée, qui sera celle aussi du protagoniste de son histoire. Et non seulement il propose cette définition, en forme de « recette », mais de plus il déclare ouvertement son refus de devenir un écrivain lui-même, tout en racontant une histoire qui relève de l'invention, ce qui fera dire à Tomatis qu'il a « un competidor en [su] propia casa »⁴. Curieusement, ce sera encore Barco, et non pas Tomatis, le personnage qui « écrit » dans « Por la vuelta », texte qui se présente sur le plan fictionnel comme le fragment d'une sorte de journal intime. En ce qui concerne l'histoire en tant que réflexion, il est important de préciser qu'il ne s'agit nullement d'une réflexion « sérieuse », qui est le ton sur lequel réfléchit Tomatis, mais plutôt d'une réflexion pleine d'humour et d'ironie, installée depuis le début dans l'ambiguïté. Elle relève aussi d'une écriture intertextuelle, parodique, ce qui constitue également un trait fondateur, car la plupart des récits intercalés chez Saer auront aussi un caractère parodique. On peut donc dire que cette histoire est un véritable faisceau de significations, un endroit textuel qui concentre plusieurs lignes de sens.

Mais avant d'aller plus loin, nous rappellerons les principaux éléments de l'histoire. Comme le titre donné par Barco l'indique, le protagoniste de l'histoire est un poète dont le problème – le drame, selon ses propres mots – est ni plus ni moins qu'un problème de constipation. Barco continue ainsi sa démythification de la figure de l'écrivain, et en général de l'intellectuel, et il le fera en citant d'autres cas célèbres :

- Nada del otro mundo – dijo Barco-. La gente muy sensible sufre del estómago. El plexo solar, como dijo Lawrence, creo, o algo parecido. Tensión nerviosa, creo. Escritores, poetas, filósofos: ninguno va de cuerpo como es debido. Uno de los riesgos más importantes a que se expone la aventura del espíritu: el desorden intestinal. Un hombre con diez libros publicados requiere un especialista para él solo.

[...]

- Ustedes lo conocen. Vos lo conocés. Pocha y Miri no sé. –Se rascó la mejilla.- Poeta local. Tiene un libro en prosa también. Su drama íntimo muy pocos lo conocen, y yo entre esta selecta minoría. Es un hombre de difícil deposición; está detenido en una etapa primitiva. A pesar de eso es un buen padre de familia y un funcionario brillante. Los tribunales, creo (*Cuentos completos*, p. 513).

⁴ Dans « Por la vuelta », Barco s'exprime encore une fois avec condescendance à propos de la condition d'écrivain de Tomatis : « No hace falta aclarar que considero a Tomatis un flor de muchacho, inclusive con talento para la literatura. (Por otra parte, para hacer una buena literatura no hace falta mucho talento : basta un poco de mala suerte) (*Cuentos completos*, p. 307). »

Un peu plus tard nous apprendrons qu'il s'agit aussi d'un homme connu dans la ville – un homme public, le contraire justement de ce que Tomatis vient de dire –, d'où l'anonymat gardé par Barco. Le poète aurait souffert de ce problème depuis l'âge de vingt ans, jusqu'au jour où, de visite chez un ami, celui-ci lui fait écouter plusieurs disques – Brahms, Beethoven, Stravinsky⁵ –, dont un « anonyme espagnol du XIII siècle, enregistré en l'an 24 », qui a pour effet – c'est du moins ce qu'il croit – de résoudre son problème. Le poète emprunte le disque à son ami, mais une fois chez lui, lors d'une dispute entre sa femme et la femme de ménage, Cora, celle-ci brise le disque.

Comme Nicolás Lucero le signale⁶, l'histoire pourrait lue comme une critique à une façon conservatrice d'incarner la littérature – et la culture en général – par cette classe sociale aisée et cultivée que représentent le poète et sa femme, qui est justement le contraire de la position de Barco et Tomatis. En effet, le récit multiplie les références à la position du poète et de sa femme, notamment avec le détail de la promenade rue San Martín, en saluant tout le monde, ce qui fait de lui un homme public. Et le fait que ce soit précisément Cora, la femme de ménage qui, dans un accès de colère contre ses patrons, qui brise le disque, semble encore avoir ce sens-là.

Or si la lecture de Nicolás Lucero nous semble tout à fait pertinente, il est vrai aussi que l'histoire met l'accent sur un aspect plutôt inhabituel du poète, qui est celui d'un dérèglement d'ordre physique, ce qui rappelle étrangement Tomatis, dans la mesure où lui

⁵ Il est intéressant de rappeler que, au début du récit, Barco se réfère au *Sacre du printemps* dans des termes qui vont rejoindre la critique de la classe intellectuelle renfermée dans l'histoire de Barco : « Un poco después reconocieron la « Consagración de la Primavera », en la radio de la Universidad. Barco se quejó diciendo que estaba pasada de moda. – Eso estaba bien cuando la clase media anhelaba el poder – dijo. Ahora se siente representada. Para qué quiere música. Todo el mundo ya sabe que no es la chusma peronista. Vamos, no sean mierdas y saquen eso (*Cuentos completos*, p. 501-502). »

⁶ Nicolás Lucero, *Zona y exterioridad*, op. cit. p. 56-57 : « En la viñeta satírica del poeta estreñido hay un intento de postular la zona saeriana en oposición crítica y burlesca a lo que podría llamarse la “ciudad letrada” de su época (sociedades de escritores, conservadurismo hispánico en la lengua, poses de cultura). Se busca redefinir una idea de la literatura como espacio de diálogo contra esa otra ciudad. Muchos detalles de la parábola abundan en este sentido. La caminata del poeta estreñido con su mujer, después de misa, es a lo largo de la avenida San Martín, saludando a diestra y siniestra. La caminata de Baro y Tomatis ocurre, en cambio, después de las cuatro de la madrugada por la costanera y la zona de puerto. Contra la sociabilidad propia de los espacios culturales institucionales, los dos amigos estuvieron “media hora sobre el puente colgante [...] oyendo el incesante rumor del agua”. Contra la molición de la biblioteca del poeta, Saer opone las charlas irreverentes y apasionadas sobre autores (Dostoievski, Lawrence, Cervantes). El episodio de la venganza de la sirvienta Cora pide ser leído también como una crítica social de la institución literaria y de las jerarquías sociales que la noción existente de “cultura” implica y refuerza. No hay prácticamente línea en esta extensa fábula que no pueda ser leída con este sesgo crítico. »

aussi est présenté par Barco sous l'aspect des multiples dérèglements dont il souffre⁷. D'autre part, s'il est vrai que le choix du disque, cet anonyme du XIII^e siècle, semble faire référence au conservatisme linguistique du type d'intellectuel représentée par le poète, on pourrait y voir aussi une allusion à une période de la littérature désormais révolue, celle de l'exemplarité, que les récits intercalés de Cervantès – et tout *Don Quichotte* en réalité – mettent aussi en crise. Si le disque est brisé, et que le poète ne peut plus recoller les morceaux, comme le suggère naïvement Pocha, c'est que la littérature semble avoir perdu ce pouvoir d'exemplarité qu'elle avait dans les temps pré-modernes. Et il est intéressant d'observer que l'autre histoire racontée par Barco, celle de *La vuelta completa*, met également côte à côte ces deux aspects de la littérature, car si d'une part elle emprunte son univers et son système descriptif à une logique pré-moderne – ces moines franciscains caractérisés par leurs défauts –, de l'autre elle a pour protagoniste un personnage ayant un conflit typiquement existentialiste.

Dans tous les cas, l'histoire de Barco se présente comme une réflexion à l'intérieur de la fiction, ce qui inaugure une pratique récurrente. À partir de cette première occurrence, le recours au récit dans le récit sera l'une des formes principales de l'autoréflexivité chez Saer. Il s'agit donc d'une activité comparable à la réflexion menée par l'auteur dans ses essais critiques sur la littérature, avec cette différence importante que la pensée critique est ici transformée en récit, en littérature, et que c'est donc au lecteur d'effectuer le travail qui consiste à mettre en lumière les rapports entre le texte et son image reflétée. Cela est particulièrement évident dans le cas du roman anonyme *En las tiendas griegas*, retrouvé parmi les papiers de Washigton Noriega, à la mort de ce personnage racontée dans *La pesquisa*.

La fable du couvent franciscain, une fable existentialiste

Un autre cas de récit inséré raconté par Barco est celui de *La vuelta completa*, un texte donc assez proche dans le temps de « Algo se aproxima ». Il s'agit de celle que nous appellerons

⁷ « – ¡Véanlo! – exclamó –. Encima de que ya no queda desorden personal de que él no sufra, juega al héroe masoquista y se hace cargo del funcionamiento del Orden Diferenciado de las Letras, con mayúsculas, y existiendo como un objeto particular dentro del mundo de los objetos. –Volvió a sentarse y murmuró con un tono de melancólica reconvencción: – ¡Ético de mierda! (*Cuentos completos*, p. 504)

« l'histoire du couvent franciscain », étant donné qu'elle se déroule à l'intérieur du couvent franciscain bâti dans la ville au XVI^e siècle, ce qui ne fait en réalité que rendre l'artifice littéraire plus évident, car nous allons voir que l'histoire de Barco est très loin de toute ambition historisante. En ce qui concerne son contexte, l'histoire est racontée par Barco à Pancho dans la deuxième partie, lors de la ballade qu'ils entreprennent tous les deux, la journée de samedi, depuis le centre-ville jusqu'au pont suspendu. Ce déplacement inspire à Barco les considérations qui introduisent son histoire, portant sur les rapports idéologiques, culturels, voire anthropologiques, du centre à la périphérie, lesquels se traduisent par une critique de l'eurocentrisme et la peur de l'autre, une préoccupation qui, comme on le sait, nourrira des textes comme *El entenado* ou *La pesquisa* à travers les thèmes du cannibalisme, la folie ou le tueur en série :

-¿Sabías que a nuestra pobre ciudad la anduvieron llevando de un lugar a otro durante diez años? – dijo, y después de un momento, volviendo a mirar el camalotal, agregó: Sí, sabías. Bueno. Así fue la cosa. Entre nuestro viejo amigo el río y los pobres indios, que buscaban de vez en cuando un poco de alimentación, por una parte, y los gallegos, por la otra, hubo gresca durante mucho tiempo. La cosa es que los indios y el río ganaron. Casa por casa, arcón por arcón, espada por espada, rosario por rosario, después de muchos años la trajeron hasta aquí, y aquí la dejaron. Donde habían estado antes, el río roía las playas y los indios la conciencia. Además, en el sur iban a estar más cerca de la repartija. La literatura, hecha casi siempre por conquistadores, no por conquistados y oprimidos, se ha empeñado en mostrarnos a sus víctimas como criaturas extrahumanas; así, creemos que entre los primates y los africanos, o los camellos y los beduinos, o los perros y los calchaquíes, no hay ninguna diferencia, y que el hecho de no descender en cuanto a civilización y cultura del tronco grecolatino vuelve a los hombres feroces y bestiales. Es casi el mismo sentimiento que experimentamos al sospechar que seremos más fácilmente robados o asesinados si vivimos en un suburbio y no en el centro de la ciudad. La desconfianza hacia el campo, los barrios, todo eso, tiene su explicación en los prejuicios de una cultura aristocrática demasiado arrogante como para reconocer su carga de culpa secreta (*La vuelta completa*, p. 211-212).

L'histoire de Barco commence ainsi par une double digression, non seulement par rapport à l'histoire principale, mais aussi par rapport à l'histoire qu'il est sur le point de raconter, digression qui, à bien y regarder, n'en est pas vraiment une, car l'espace commenté – le fleuve, la périphérie – aura par la suite un rôle important dans l'histoire. D'autre part, cette digression a ceci de particulier qu'elle raconte la fondation de la ville, qui est encore une forme d'autoréférentialité, étant donné qu'elle raconte ainsi les origines de cet espace qui

sera celui de toute l'œuvre. Dans ce sens-là, on peut dire que l'une des fonctions du récit est d'opérer une sorte de fondation fictionnelle de la ville.

L'histoire de frère Bonifacio a lieu dans la région du littoral au XVII^e siècle, c'est-à-dire au milieu de la colonisation et son corolaire idéologique qui fut l'évangélisation. Il racontera donc la double fondation de la ville – vaincue une première fois par le fleuve et les indiens, puis fondée à nouveau non loin du premier emplacement – et il qualifiera le couvent franciscain de « *baluarte ideológico* ». Le récit se situe donc dans l'une des périodes de l'histoire argentine les plus présentes dans l'œuvre de Saer, abordée notamment dans « Paramnesia » et *El entenado*.

En ce qui concerne l'histoire à proprement parler, au ton mi-plaisant, mi-sérieux, elle peut être divisée, en raison de sa structure assez simple et classique, en plusieurs parties. La première correspond à la présentation de sept personnages type, des moines franciscains habitant le couvent et caractérisés par une « faiblesse » ou « défaut » correspondant à chacun des sept péchés capitaux : avarice, gourmandise, luxure, paresse, colère, etc. Dans cette partie, l'histoire présente toutes les caractéristiques de la fable, et Barco ne manque pas de signaler son caractère artificiel :

–Es necesario aceptar la convención. La convención es un fenómeno humano. Además es una historia adecuada a la época en que se desarrolla. Hay que crearla a pesar de sus incongruencias.

–Perfecto –dijo Pancho. –Parece divertida.

–En eso gasto mis ocios. –dijo Barco. Lo es por supuesto. Además, es verdad de una punta a la otra. Carlitos Tomatis la consideraría una burda imitación, pero yo creo que en eso reside su encanto (*La vuelta completa*, p. 214).

Ce qui vient ensuite, c'est l'introduction de frère Bonifacio, « héros » de l'histoire, selon le mot de Barco : il est le huitième et le plus jeune des moines, le plus vertueux aussi, car il n'a aucune des faiblesses de ses confrères. Son conflit intérieur n'est autre que le manque de foi et, par conséquent, une sorte de nihilisme, ce qui n'est pas sans rappeler les discussions des personnages du récit principal à propos, elles aussi, de l'existence de dieu. À partir de l'exposition du conflit de frère Bonifacio, l'histoire prend un ton plus sérieux (ou apparemment sérieux), qui va atteindre son paroxysme lors de la situation qui va donner au héros l'occasion d'extérioriser son conflit : l'arrivée d'un tigre transporté jusqu'au couvent par un *camalotal*, à cause d'une crue du fleuve. Alors que tout le monde

fuit le tigre, qu'ils réussissent à enfermer dans le réfectoire, frère Bonifacio y voit l'occasion de demander un miracle qui lui donnerait des raisons de croire ; il demande alors à être enfermé avec le tigre et prononce devant celui-ci, qui s'est endormi entretemps, discours plein de résonances existentialistes, ce qui semble encore une fois faire référence aux conflits exposés dans le récit principal. Cependant la gravité du moment est tournée en dérision par l'issue de l'histoire, d'un réalisme sans concessions: le tigre se réveille et, indifférent aux tribulations de frère Bonifacio et à sa démarche donquichottesque, le dévore sur le coup.

Une fois le récit fini, le lecteur pourrait s'attendre à une réponse à la question « *que nous apprend cette fable ?* » Mais cette réponse n'est pas donnée, en tout cas pas par le personnage narrateur et son narrataire, qui pourraient cependant le faire, comme il arrive dans *La pesquisa*, où les trois personnages assis à table – Pichón, Soldi et Tomatis – discutent sur le sens de l'histoire parisienne. Ce manque de « conclusion » ou de « morale de l'histoire » est d'ailleurs le même qui caractérise le récit de Barco dans « Algo se aproxima ». Et globalement, l'histoire de frère Bonifacio semble avoir un faible impact sur son destinataire, Pancho, qui dira pour tout commentaire : « *no me gusta el tono en la última parte* », en faisant sans doute allusion au ton solennel du discours de frère Bonifacio. En ce qui concerne les rapports entre les personnages du récit principal et ceux du récit second, bien entendu, les traits « moraux » des premiers sont bien plus complexes, et il serait inutile de chercher à les réduire à une « faiblesse » : on passe d'un type de récit à un autre, et c'est ce contraste qui est intéressant. Or l'appellation ironique de Rey pour Ángel Leto (« *franciscano de la nueva generación* »), ainsi que le nom du personnage principal (Pancho=Francisco=franciscano) nous permettent d'établir un certain parallèle entre les deux séries de personnages⁸. Et il est vrai aussi que la recherche d'absolu et les

⁸ Pour Raquel Linenberg-Fressard (« Santa Fe de ayer y de hoy en la obra de Juan José Saer », *art.cit.*, p. 326), la clé du lien entre les personnages principaux et ceux de l'histoire de Barco serait à trouver dans les propos de Rey, qui se réfère ironiquement au groupe de Tomatis par l'expression « franciscanos de la nueva generación » : « El historiador Jacques le Goff, en su notable libro sobre San Francisco de Asís, subraya con nitidez que éste proponía en el fondo un nuevo orden social, sin clases, o por lo menos en el que cada uno hubiese recibido según su labor, y no su autoridad o rango. No es de extrañar pues que, en La vuelta completa, el personaje de César Rey, un ex comunista desengañado, que se las da de cínico y en realidad es presa de una desesperación que lo llevará al borde del suicidio, designe satíricamente a los izquierdistas más jóvenes como « los franciscanos de la nueva generación » o le pregunte con sorna a Leto si lee los *Fioretti*. Como se puede ver, estas burlas cobran todo su sentido a través de una referencia local que alude indirectamente a unos edificios y una leyenda que forman parte constitutiva de Santa Fe. » Cependant il n'est pas certain que le groupe de Tomatis puisse être défini par une position politique, car comme on l'a vu il se

questionnements d'ordre métaphysique sont présents dans les personnages de l'histoire principale, comme il apparaît dans de nombreux dialogues et, en ce qui concerne le personnage de Pancho, comme on l'a vu dans les cas de monologue rapporté.

D'un autre point de vue, si l'on considère frère Bonifacio comme un représentant des colonisateurs, on peut dire qu'il est confronté à la présence d'un tigre, symbole d'une nature sauvage, comme s'il devait lui arriver ce qui arriva aux premiers explorateurs de la région, qui furent dévorés par les indiens colastiné. On pourrait penser également à un clin d'œil relatif à cet épisode de *Don Quichotte* où le chevalier, avec la témérité qui le caractérise, demande qu'un lion soit libéré pour pouvoir le combattre (I, XVII). La comparaison ne rend que plus dérisoire le destin et le conflit de frère Bonifacio dans la mesure où, pour lui, le tigre ne reste pas indifférent, mais le dévore d'un seul geste. L'ironie serait donc ce qui relie cette histoire au texte cervantin et qui donnerait une clé de lecture. Ainsi, ce texte sérieux qu'est *La vuela completa* renferme en lui-même son opposé, plein d'humour et d'ironie, véritable carrefour intertextuel et l'un des foyers idéologiques du roman.

Comme on peut le voir, si l'histoire de frère Bonifacio, longue d'une vingtaine de pages, entretient des rapports plus complexes avec le récit principal que celle de « Algo se aproxima », elle présente cependant plusieurs points en commun avec cette dernière. Elle est sans doute un moment privilégié du roman, une sorte d'endroit spéculaire par contraste, dans ce sens que les traits du récit cadre et du récit encadrant ne font, en effet, que s'accroître l'un face à l'autre⁹. Tout d'abord, le style digressif de Barco ne cesse de mettre en évidence, par la voie du commentaire, les artifices de l'histoire et sa propre façon de raconter : la charge idéologique de l'espace (espace de la ville, de la périphérie, du couvent), la simplicité réductrice des caractères des sept premiers moines, et même le terme de *héros*. Barco est donc bien un narrateur conscient, bavard et ironique, dont le discours contraste avec celui, objectiviste, dysphorique, presque sans commentaires, du narrateur

caractérise justement par l'absence d'un choix politique concret, à la différence de la génération précédente, où l'on trouve Marcos Rosenberg, l'avocat communiste.

⁹ Pénélope Laurent, *Unité, cohérence et fragmentation dans l'œuvre de Juan José Saer, op. cit.* p. 390 : « Ce récit de Barco agit de façon « contagieuse » sur le récit-cadre, non pas que ce dernier soit invraisemblable, mais il montre que la voix narratrice du récit-cadre (qui est aussi, en dernière instance, celle du récit de Barco) pose le problème des lois de l'illusion, de façon oblique mais non moins ironique. Par ce problème de vraisemblance, ici battu en brèche, le récit de Barco montre que le réalisme est une convention et que ce qui importe dans un récit de fiction est sa propre logique interne. »

principal. D'autre part, son récit accorde au lecteur tout ou presque tout ce que le récit premier lui refuse : tension, suspens, commentaires. Surtout, une structure classique avec un début, un déroulement et une fin : en cela, il est aussi l'exact revers de l'histoire principale. Il s'agit donc d'un récit qui, par la voie de son narrateur extrêmement bavard, montre son code. Il ne s'agit pas d'un pur divertissement, mais d'une véritable mise en abyme du récit principal, par le biais de laquelle l'ironie, liée à la parodie, est introduite dans le roman.

Enfin, à bien y regarder, le genre parodié dans l'histoire de frère Bonifacio est multiple, d'où son effet déconcertant : *exemplum*, conte philosophique, roman existentiel. Le côté satirique de la description des sept moines, caractérisés par quelques traits physiques liés à leurs « faiblesses » qu'ils essaient de dissimuler, fait penser au conte philosophique, mais le conflit existentiel de frère Bonifacio, déchiré entre vertu et nihilisme, peut être qualifié d'existentialiste¹⁰. Enfin, un événement invraisemblable comme l'apparition d'un tigre transporté par un *camalotal*, qui va précipiter le dénouement de l'histoire, semble tourner en dérision le conflit du héros. Mais il ne faut pas oublier que les questionnements du héros sont aussi ceux des personnages principaux, bien que résolus de façon différente selon le cas.

La fin de frère Bonifacio, avalé par le tigre, semble exprimer encore une fois, pour le récit moderne, la fin de l'exemplarité. Frère Bonifacio représente donc le désir de transcendance rongé par le doute et finalement confronté à une réalité où la foi est brisée. Cela est confirmé dans le récit principal par le fait que Pancho n'arrive à tirer aucune leçon, aucun exemple de l'histoire. Les huit moines de la fable nous renvoient à un système de caractérisation pré-moderne, rappelant celui de l'exemplum médiéval. Seul le conflit de frère Bonifacio appartient à une dimension clairement existentielle, car il mêle la foi, le doute, l'angoisse existentielle et le néant. Son acte est aussi clairement donquichottesque : il oppose un certain idéalisme à un monde dominé par des passions plus élémentaires, où la foi est vécue de façon fort relative par les autres moines. Son acte de foi, téméraire s'il en est, se voit récompensé par le retour d'une réalité sans concessions.

Ainsi, sous leur apparence purement divertissante, ce que les deux récits de Barco problématisent, ce sont les limites entre le réel et la fiction, mais aussi la filiation littéraire

¹⁰ Un intertexte possible nous semble être le roman court de Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*.

de tout récit de fiction, quel que soit le genre, ou le sous-genre, qu'il prétend aborder. Les deux histoires incluent des éléments en principe « réels » – le couvent franciscain, où selon Barco la table avec les marques des griffes du tigre serait encore conservée¹¹, le poète en question, que tout le monde connaît – que Barco avance malicieusement comme autant de preuves irréfutables de la réalité de ses récits. Or en même temps, Barco rend aussi visible leur caractère codifié et, par conséquent, leur nature parodique et intertextuelle. Il ne s'agit donc pas de simples « anecdotes amusantes », insérées dans le texte pour divertir le lecteur, mais des histoires qui proposent un dialogue, sur le ton de l'ironie, avec la tradition littéraire. C'est ainsi que la pratique du récit dans le récit permet d'articuler la réflexion sur la nature de la fiction, de ses rapports avec le réel, et la pratique parodique, deux des formes de l'autoréférentialité les plus présentes dans l'œuvre.

¹¹ Raquel Linenberg-Fressard (« Santa Fe de ayer y de hoy en la obra de Juan José Saer », *art. cit.*, p 325) souligne le caractère « véridique » de certains éléments de l'histoire, dont l'anecdote du tigre : « Muy importante también con relación al pasado histórico de la ciudad son la Iglesia y el Convento de los Franciscanos, fundados a fines del siglo XVII y ubicados a orillas del río, dos cuadras al sur de la plaza de Mayo. Suelen contar tradicionalmente los santafesinos que uno de los monjes tuvo que habérselas con un tigre que penetró en el convento con ocasión de una crecida del río que lo había levado hasta ahí encima de un camalotal. Varias versiones corren de la anécdota, y en la novela, Barco, amigo de Pancho, se la cuenta burlonamente a su manera [...]. »

Chapitre 8. Le récit impossible du Mathématicien

Le récit du Mathématicien

Pour étrange que cela puisse paraître, nous aimerions considérer le Mathématicien comme un narrateur au second degré. Son cas est particulier à plus d'un titre, à commencer par le fait qu'il ne raconte pas à proprement parler une histoire, mais un événement que l'on peut qualifier, non sans quelques réserves, d'anecdotique, dans la mesure où il s'agit d'une soirée à laquelle la plupart des personnages de l'univers saérien ont participé. Or nous savons bien que la littérature de Saer est faite, dans une bonne mesure, de ces événements qui ne dépassent pas quelques heures, mais qui sont élevés, par le travail de l'écriture, au rang de véritable intrigue, de *fable*. Il suffit de penser à d'autres *asados* dans l'œuvre, comme celui de « Algo se aproxima », ou à celui du chapitre final de *La grande*, ou encore au repas de *La pesquisa*, autour duquel s'organise tout le roman. Cependant, la particularité de cet événement est celle d'être raconté par un personnage qui ne l'a pas vécu. Et de plus, le récit de la soirée est inséré dans celui d'un autre événement fort anecdotique, comme nous l'avons vu, c'est-à-dire cette promenade de quarante-cinq minutes que font Leto et le Mathématicien, le long de la rue San Martín.

Du point de vue du moment de la lecture, ces deux événements sont donc parallèles, mais tandis que le premier est fait par le narrateur démiurge que nous avons étudié dans la première partie, le second est celui, titubant et constamment interrompu par le premier, de ce narrateur délégué qu'est le Mathématicien. Le récit de la promenade est au présent, temps de la création démiurgique, tandis que le second est fait au passé, un passé hésitant qui va s'avérer, malgré les efforts du Mathématicien, invérifiable. Et c'est, croyons-nous, la suprême ironie de ce roman et de son narrateur, que de laisser ses personnages tenter cette reconstitution sans intervenir pour « clarifier » les choses, pour donner une version « officielle » de cet événement qui les intéresse tant, car il semble résumer leur univers social.

Ce parallélisme textuel entre les deux récits suppose une discontinuité et, par là, une sorte de fragmentation, notamment en ce qui concerne le récit de la soirée. Celui-ci est

constamment interrompu par le récit principal, qui raconte non seulement l'avancée des deux personnages, mais aussi leurs pensées et, chose encore plus étonnante, toutes les péripéties de la réception de Leto (distractions, représentations mentales plus ou moins exactes). C'est pourquoi, à l'heure de parler de récit inséré, il faut avoir présent à l'esprit que cette insertion fait l'objet d'un éclatement rare, d'une distribution extrêmement fragmentée ou morcelée. Insertion qui est donc aussi imbrication, et qui fait le récit avancer lentement, à l'inverse de la continuité et la fluidité avec laquelle sont racontés les autres récits insérés.

Le Mathématicien raconte donc cette soirée d'anniversaire à laquelle ni lui ni son interlocuteur, Leto, n'ont pu assister, mais dont il dit posséder, un peu naïvement, une « version complète, en technicolor, copie neuve et sous-titrée »¹. Il compare de la sorte son récit à un film qui serait pareil pour tout le monde, en oubliant qu'il s'agit en réalité de la version d'une version, celle que Botón lui a raconté la soirée le samedi précédent, alors qu'ils se rendaient au club nautique. Cette croyance en une correspondance exacte entre récit et événement n'est pas sans rappeler l'obsession réaliste d'Alfonso ou l'idée de la peinture de Bueno le père, les deux personnages de *Lo imborrable*, ou encore celle du principe fondateur du *precisionismo*, le mouvement d'avant-garde créé par Mario Brando dans *La grande*. Pour tous ces personnages, il existe ou devrait exister un rapport d'*univocité* entre le langage, qu'il soit pictural ou écrit, et ce qu'il est chargé de représenter. Or sous cette conception, il n'est pas difficile de voir une obsession, quelque chose qui relève, justement, de l'irrationnel. L'exemple d'Alfonso est à ce titre éloquent ; son obsession pour le réalisme du roman est un transfert de celle qu'il éprouve pour le réalisme de l'intrigue. Dans le cas du Mathématicien, le désir de reconstitution, que l'on peut aussi qualifier d'obsessionnel, serait une sorte de compensation au fait de l'avoir ratée. C'est en tout cas un des paradoxes de ce personnage qui croit à une connaissance positive du monde et se propose même de résumer le réel en une formule mathématique. L'importance accordée à cette soirée par le Mathématicien est encore soulignée par le fait qu'il ait considéré sérieusement la possibilité de prendre un vol depuis Francfort juste pour pouvoir y être, ou bien par le contraste avec ses commentaires au voyage en Europe qu'il vient de

¹ « Yo también me lo perdí. Ese día estábamos visitando fábricas en Francfort. No podía tomar un jet desde Francfort para venir porque no tienen vuelos directos a Rincón. *Pero tengo la versión completa, en technicolor, copia nueva y subtitulada* (Glosa, p. 30, je souligne). »

faire, dont la brièveté contraste avec l'acharnement obsessionnel qu'il met à reconstituer la soirée. Le Mathématicien prodigue ces « instantanées » de voyage, dépourvues de toute expérience subjective, trois fois au cours de sa promenade, à Leto, à Tomatis et à son cousin Méndez Mántaras. C'est un peu l'inverse, car elle est réduite à une liste de villes – une « ristra de ciudades » – que le personnage répète à qui veut l'entendre sans y mettre beaucoup de sa propre expérience. Le contraste est donc révélateur : tandis que l'expérience réellement vécue est réduite à une série d'instantanées, la soirée est l'objet d'une série de projections affectives, qui se traduisent par le désir de reconstitution.

Le Mathématicien est ainsi un personnage à ranger aux côtés de Morvan (*La pesquisa*) ou peut-être aussi de Bianco (*La ocasión*), dans la mesure où le rationnel prend en lui une importance excessive, mais qui est toutefois dépassé par l'irrationnel. Ce n'est pas un hasard si son goût des systèmes rationnels fait à Leto penser à des figures de l'irrationnel telles que le loup-garou ou le célèbre tueur en série Jack l'Éventreur :

« Bien mirado, hay pocos reproches que hacerle », piensa Leto. [...] « Salvo, piensa Leto, salvo cuando se vale, sin darse cuenta él mismo, estoy seguro, de sus dichosos axiomas, postulados y definiciones. Entonces le aparece en la mirada algo semejante a lo que venía con la luna llena al hombre lobo o en presencia de las putas ajadas a Jack el Destripador (*Glosa*, p. 27).

Chose curieuse, la reconstitution du Mathématicien se veut une version « corrigée » de celle de Botón, étant donné le penchant de celui-ci pour l'exagération, l'affabulation et, somme toute, le mensonge. Le Mathématicien prétend donner une version « expurgée », « corrigée » de celle de Botón, enclin à toute sorte de « déformations » dont l'exagération, l'omission, la partialité voire le mensonge tout court :

Introduciendo una variación refinada, el Matemático comenta que, a decir verdad, la versión que Botón le ha dado de los acontecimientos exige, teniendo en cuenta la personalidad de Botón, una corrección continua destinada a trasladar los hechos *del terreno de mito al de la historia*, pero Leto, en ese momento, por debajo de la imagen persistente de un patio en la costa, en un anochecer de invierno, lleno de rostros conocidos y desconocidos que se entreveran vagamente, Leto, digo, ¿no?, casi sin darse cuenta, y aunque siempre sea la misma, está pensando otra vez en Isabel, en la enfermedad incurable (*Glosa*, p. 45).

Ramener les faits du domaine du mythe à celui de l'histoire : telle est la tâche que le Mathématicien se propose et qui préfigure le thème de *En las tiendas griegas*, le roman anonyme de *La pesquisa*, à savoir l'opposition entre le Soldat Jeune et le Soldat Vieux, opposition qui rend problématique cet autre événement qu'est la guerre de Troie vue par deux personnages différents. C'est ainsi que, depuis le début, le Matemático ne cessera de signaler ce qui à son avis constitue les excès de Botón, son penchant pour les affabulations, et qu'il finira par s'exprimer ouvertement sur ce qu'il appelle le caractère mensonger de ses récits (p. 215-216).

Or pour peu que nous suivions le récit du Mathématicien, on comprend que la soirée se décompose en une série de détails entre lesquels il est difficile de trancher. Des détails plus ou moins futiles, depuis l'arrivée des premiers invités jusqu'à la fin de la soirée, au petit matin, mais qui suggèrent le caractère inépuisable de tout événement dont on essaierait de rendre compte, comme dans le paradoxe de Zénon. On comprend donc que tous ces détails sont loin de pouvoir être ramenés à une version unique, car il est évident qu'ils font tous l'objet d'une organisation, d'une sélection, d'une orientation qui en disent long sur les intérêts et du narrateur et du récepteur. Dans ce sens-là, et étant donné son goût prononcé pour ce genre de discussions, pour les démonstrations mathématiques, les syllogismes, bref tout ce qui relève de la raison abstraite, il n'est pas étonnant que le point principal, la clé de voûte si l'on peut dire, du récit du Mathématicien soit la discussion aux allures philosophiques lancée par Cohen, à propos du prétendu piétinement de cheval de Noca, le personnage chargée d'apporter les poissons pour la soirée, dont il s'agirait d'élucider la part d'instinct.

Les autres versions

Pour comprendre que cette mise en relief du débat est liée aux obsessions du Mathématicien, il suffit de comparer sa version de la soirée avec le souvenir que d'autres personnages en ont gardé. Pour Tomatis, la réunion ne fut qu'un « rejuntao de borrachones, pistoleros y cabareteras » (p. 113), et en ce qui concerne la discussion qui intéresse tant le Mathématicien, il affecte d'abord de ne pas s'en souvenir et donne ensuite

une version complètement différente de celle de Botón. Nous assistons ainsi à une sorte de réécriture de l'événement qui, comme nous le verrons, n'est pas dépourvue de l'humour si particulier qui caractérise ce personnage.

D'après Tomatis, plusieurs points invalident la polémique. Tout d'abord, Noca est bien connu pour ses affabulations, de telle sorte qu'il est plus que probable que le piétinement de son cheval n'ait été qu'une invention pour justifier son retard. Quant à la polémique en elle-même, il s'agirait d'un faux débat lancé par Cohen, qui affecte de s'intéresser à ce genre de questions à cause d'un complexe d'infériorité intellectuelle vis-à-vis de sa femme :

[E]n primer lugar que el caballo de Noca haya tropezado o no es un hecho inverificable por toda la eternidad, porque las fabulaciones de Noca son conocidas en la costa entera, desde la ciudad hasta San Javier y más al Norte todavía, y las razones que lo inducen a elaborarlas, de índole pragmática o artística según los casos, pero siempre estimuladas por el vino abocado, pueden variar hasta el infinito; existen por lo tanto muchas probabilidades de estar discutiendo a partir de algo que nunca sucedió. Además, si él se acuerda bien Noca la habría dado esa explicación, motivada por la demora de los pescados, a Basso, el dueño de la casa, fuente, como es sabido, más que discutible, en razón de su total incapacidad para el manejo de cualquier clase de criterio de verdad, a causa de su pretendido orientalismo, mal leído y peor interpretado; y por último, si la memoria no le falla, el que lanzó la polémica fue Cohen, mientras preparaba el fuego, y ya se sabe que Cohen tiene una tendencia particular para exponer problemas que se presentan como fundamentales nada más que porque adopta formulaciones que le parecen sutiles y expresiones que él supone muy entendidas para exponerlo; y todo eso, porque Silvia, su mujer, es más inteligente que él cosa que él soporta a duras penas (*Glosa*, p. 119-120).

Enfin, des trois moustiques de Washington, Tomatis assure que ce ne fut qu'une façon détournée de suggérer aux autres que leur discussion était un simple « délire », ou bien, à l'en prendre au sérieux, une façon détournée de réfléchir à son propre destin (p. 121-123). Encore une fois, là où le Matemático ne voit qu'abstractions et concepts, Tomatis décèle des motivations secrètes, voire des tensions d'origine conjugale, comme dans le cas de Cohen. C'est ainsi que dans sa version, la plupart des éléments de la discussion – le piétinement du cheval, les trois moustiques par lesquels Washington propose de les remplacer – sont soumis au doute. Noca avait-il dit la vérité sur son retard ? Pourquoi Cohen avait-il lancé un sujet de débat si alambiqué ? Que voulait au juste suggérer Washington en proposant de remplacer le cheval par des moustiques ? Bien que marquée par une vision noire, la version des Tomatis introduit le doute sur celle de Botón, une part

d'incertitude que le Matemático refuse malgré tout d'accepter. Certes, sa version est, de toutes celles qui circulent dans le roman, la moins objective, la plus influencé par l'état dépressif dans lequel se trouve Tomatis à ce moment-là, mais il faut toutefois lui accorder une certaine validité, qui est celle d'être l'une des versions possibles de la soirée.

Quant à la version de Pichón (p. 136-139), elle a ceci de particulier qu'elle vient seulement dix-huit ans après l'action principale de *Glosa*, en 1979, c'est-à-dire au début des années noires de la dictature et de l'exil européen de Pichón, à Paris, et du Mathématicien, à Uppsala. Elle articule donc l'événement à l'histoire. Mais à la différence du souvenir de Tomatis, elle est plutôt positive, même si elle a ceci d'ironique que Pichón n'arrive même pas à se souvenir que le Matemático était absent ce soir-là. Pichón rapporte en revanche des nouveaux détails, comme celui d'une subtile comparaison de Washington entre le yoga et l'utopie fouriériste, et la fin de soirée, au petit matin :

Y hubiese jurado que el Matemático también era de la partida al amanecer, cuando ya muchos se habían ido a dormir o vuelto a sus casas y únicamente quedaban seis o siete arracimados alrededor de la estufa y del brasero en el interior de la casa, tomando mate – Basso, Barco, Beatriz, Silvia Cohen, él, Pichón, ¿no? – mientras Washington, fresco y pausado, empezó a comparar, quién sabe por qué atajos de la conversación, los *mûdra* del Hatha Yoga con la utopía fourierista, argumentando que los *mûdra*, que obligan al cuerpo humano a adoptar posiciones antinaturales y a realizar actos fisiológicos considerados a priori como imposibles, refutan el fatalismo biológico, del mismo modo que la sociedad concebida por Fourier, en la que todo es deliberado y construido racionalmente en oposición a la autorregulación espontaneísta liberal, desmorona el fatalismo social que pretende fundamentar la opresión en una naturaleza humana dada de una vez y para siempre. Pichón, de los mosquitos, del caballo de Noca, casi ni se acordaba, pero a esa discusión alrededor de la estufa, en el alba helada, todavía la tenía presente (*Glosa*, p. 137-138).

Le souvenir de Pichón relativise encore une fois l'expérience empirique au profit d'un autre type de mémoire, faite d'impressions et d'une discrimination affective des éléments. Un autre détail qui ne manque pas d'ironie est le fait que dans le récit de Botón, et par conséquent dans celui du Matemático, cette dernière idée de Washington, sans doute plus intéressante que celles des trois moustiques, est passée presque sous silence.

Enfin, une autre version est, bien évidemment, celle du Mathématicien, faite, comme on l'a vu, à partir du récit de Botón, mais somme toute différente de celle-ci en raison de ses diverses « corrections » et de l'accent mis sur la discussion autour du cheval de Noca et des

trois moustiques de Washington. Le Mathématicien croit posséder la clé de l'énigme, mais celle-ci nous est voilée par la distraction de Leto qui ne l'écoute pas (p. 209-210).

En résumé, la version du Mathématicien cohabite avec celle de Botón, par moments plus proche du mythe ; avec celle de Tomatis, plus négative et médisante qu'il ne faudrait ; et avec celle de Pichón Garay, rapportée plusieurs années après, et dont le temps a fini par effacer des détails aussi importants que l'absence du Mathématicien, ce qui ne manque pas d'ironie vu l'importance que celui-ci attache à ce détail. C'est ainsi que les versions se juxtaposent sans qu'aucune ne soit plus « fiable » que l'autre. Et ce qui devient évident, c'est le refus du narrateur, pourtant omniscient sur d'autres aspects, de donner une version « définitive »².

Récit de la réception d'un récit

Enfin, il n'est peut-être pas tout à fait exact de dire que ce sont les deux personnages principaux qui, dans *Glosa*, s'efforcent de reconstituer la soirée de Washington Noriega. On peut dire que Leto n'est que le récepteur plus ou moins passif de la reconstitution que le Mathématicien entreprend à partir de la version de Botón. Il se laisse imposer ce sujet, et le récit de cette réception est d'ailleurs l'un des nombreux fils narratifs du roman. La conscience réceptrice de Leto sert ainsi de mise en abyme de toute conscience réceptrice, avec ses efforts pour se représenter une scène dans tous ses détails, ses absences.

Ainsi, *Glosa* ne thématise pas seulement la production d'un récit à partir d'autres récits, mais aussi sa réception par ce narrataire silencieux qu'est Leto, partagé entre son désir d'écouter le récit de la soirée et les pensées obsédantes concernant le suicide de son père. Les conditions de cette activité réceptrice sont rapportées de façon détaillée et constituent ainsi l'un des fils conducteurs du récit principal, et nous verrons que Leto, à l'instar de tout récepteur, et par conséquent de tout lecteur, est tout sauf passif.

² D'après Gabriel Riera (« Fidelidad al acontecimiento – De la narración en Saer (historia, memoria y trauma en *Glosa*», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXIX, n° 57, Lima-Hanover, 1er semestre de 2003, p. 98), cela est une marque de négativité : « Aunque este narrador tiene ciertas prerrogativas del clásico narrador omnisciente, hacia el final del relato se acentúan las diferencias con respecto a aquél, ya que el relato, en lo que concierne a la historia del cumpleaños de Washington, es inconclusivo y, por ende, no afirma ningún tipo de saber definitivo sobre “lo que pasó”, o bien exhibe un “no-saber”. Esta es, si se quiere, la dimensión negativa de *Glosa*.

Leto essaie de se représenter les détails de la soirée que le Mathématicien lui raconte – une tonnelle, l’aspect physique des participants –, bien que la plupart des choses dont il est question lui soient inconnues. Il est donc obligé de recourir à son imagination, faite pourtant de bribes d’expérience. Le résultat est approximatif, intermittent, mais finalement non moins « réel » ou « véridique » que celui du Mathématicien. Les mécanismes de la représentation sont donc mis à nu par ce biais : expérience, mémoire, imagination sont activées par le récit. Et malgré les efforts d’objectivité du Mathématicien, la représentation de Leto a, elle aussi, une part importante d’affabulation, en raison notamment de l’expérience fragmentaire que le récit de la soirée appelle :

« Sin embargo, es la versión de Botón la que, por entre las objeciones sociológicas definitivas aunque desinteresadas del Matemático, Leto adopta y retiene : el Noca mítico buscando, con pericia inmemorial, por el río salvaje, los últimos amarillos, prevalece en desmedro del trashumante de clases a causa de la movilidad social que produce la urbanización creciente de la región del litoral (*Glosa*, p. 44) ».

Et puis, deux problèmes bloquent la réception de Leto : d’un côté, il n’écoute que d’une oreille ce que son interlocuteur lui raconte, plongé qu’il est dans ses souvenirs familiaux ; de l’autre, il se trouve en situation de désavantage par rapport à son interlocuteur, car il connaît moins de détails de façon empirique et qu’il est par conséquent obligé de se représenter des éléments – l’aspect physique de Botón³ et de quelques autres personnages, la maison de Basso, etc. – qu’il n’a jamais vus. Ceci pourrait être vu comme une métaphore de toute lecture en tant que processus de représentation et, d’un autre côté, cela soulève encore une fois la question du « réalisme » dans la mesure où les deux représentations en jeu – celle, en partie empirique⁴, du Mathématicien, et celle, imaginaire, de Leto – semblent tout à fait valables. Cela semble aussi tourner en dérision l’obsession de vérité chez le

³ À propos de Botón : « Los dos se lo representan: el Matemático rubio, crespo, con el bigotito rubio, comiendo su tableta de chocolate para compensar el desayuno que no ha podido tomar en razón de haberse levantado demasiado tarde, los ojos casi transparentes a causa del azul tan claro, recién bañado y peinado, disponiéndose a pasar el fin de semana en Diamante, y Leto morocho, impreciso, la piel oscura, picada de viruelas, con el pelo bien lacio y un poco rebelde, de una dureza casi metálica, sin que Leto sepa, ni se haya planteado nunca el problema, ya que no lo ha visto nunca, por qué encadenamiento de asociaciones desconocidas que evoca la palabra Botón, sumadas a las características que atribuyen a su titular, se lo imagina de esa manera (p. 64) ».

⁴ Si le Mathématicien n’a pas été présent à la soirée, il connaît en revanche la maison de Basso, ainsi que tous les visages de ceux qui y étaient. C’est pourquoi sa représentation subjective serait plus « exacte » que celle de Leto.

Matemático, car finalement l'imaginaire se confond avec l'expérience. C'est en tout cas le bilan que semble en faire le narrateur principal :

El cumpleaños de Washington, los mosquitos, el caballo de Noca, la mesa tendida bajo el quincho imaginario, persistentes y cambiantes a la vez, que desfilan en un orden complejo que les es propio, constituyen ahora un fajo de recuerdos más intensos, significativos, y no obstante más enigmáticos, podría decirse, que muchos otros que, por provenir de su propia experiencia, deberían ser más fuertes y más inmediatamente presentes en su memoria. Y sus distracciones pasajeras, la opacidad de ciertas alusiones, al parecer evidentes para Tomatis y para el Matemático, en lugar de diluir esas imágenes, las vuelven más nítidas [...]. Sin advertir su aspecto fabuloso, Leto los examina, los hace durar – o acepta, pasivo, su persistencia – en el círculo blanco de la atención, del mismo modo que un viajero, proyectando las imágenes artificiales de su desplazamiento reciente, tratando de poseer todo lo que ha escapado a su experiencia en el momento en que las sacó, se demora un poco estudiando, más que en las otras, los detalles de algunas de sus diapositivas. La mañana entera, con su cuerpo inconcluso que la atraviesa desplazándose sobre las baldosas grises, y el yo impalpable y ubicuo que lleva adentro, desaparecen detrás de las imágenes que, ya casi definitivas, son, aunque vengan de la memoria, intemporales, y más indestructibles, podría decirse, que el aliento y la carne que las contienen. En todo caso, ya están entretreídas con ellos, a pesar de que provienen de ese hálito impalpable, articulado y sonoro que, durante varias cuerdas, ha venido a diseminarse en la transparencia exterior a través de los dientes blancos y regulares y de los labios bien delineados, como los de un superhéroe de historietas, del Matemático. Hasta la muerte, ciertas asociaciones, con mayor o menor fuerza, las harán volver, tan dependientes las unas de las otras que a partir de cierto momento ya no sabrá que es lo que ha recibido primero, si la imagen o la asociación, y en algunos casos, prueba de lo indisolublemente unidas, como se dice, que están, actuarán una sobre la otra sin ni siquiera llegar a la conciencia, en forma de brillos fugaces, de latidos, de amagos sin nombre y sin figura que arrugarán un poco los pliegues, por usar alguna palabra, de su ser – su ser, ¿no?, o sea lo inconcebible hecho presencia continua, grumo sensible atrapado en algo sin nombre, como en un remolino lento del que formase también parte, espiral de energía y sustancia que es al mismo tiempo el vientre que lo engendró y el cuchillo, ni amigo ni enemigo, que lo desgarró (*Glosa*, p. 222-223).

Le récit du Mathématicien laissera des traces indélébiles dans la mémoire de Leto, des traces qui iront jusqu'à se confondre avec l'expérience, et peu importe s'il rate la fin de la fameuse discussion pseudo-philosophique. Le Mathématicien découvrira, bien des années plus tard, la vanité de ses efforts en écoutant la version de Pichón Garay, qui n'arrive même pas à se souvenir si le premier était présent à la soirée ou pas :

Desde el día anterior, muchas de esas imágenes recubiertas habían reaparecido gracias, no a sus propios recuerdos, sino a los de Pichón – Pichón, ¿no?, que a pesar de los privilegios de la experiencia, no está menos perdido en la incertidumbre engañosa que él, que en aquellos días se había despreciado un poco por haber estado en Francfort,

privándose de ese modo de atrapar, en un punto preciso de lo que es, la sucesión rugosa del acaecer con la red de sus cinco sentidos (*Glosa*, 140).

C'est aussi ce qui se passe avec les souvenirs du voyage en Europe que le Mathématicien vient de faire, et dont il donne à plusieurs reprises le même résumé, purement énumératif et dont toute expérience personnelle est exclue :

*No, hablando en serio ahora, dice ahora el Matemático, es una experiencia que se debe hacer – y lo que él llama experiencia son esos recuerdos que, aunque frescos y coloridos, no son más accesibles a su propio ser que un paquete de tarjetas postales de Amsterdam, de Viena, de Capri, de Cadaqués, de San Gimignano. Siena es una imagen rojiza, elevada en la bruma caliente del atardecer; París, una lluvia inesperada; Londres, un problema de alojamiento y unos manuscritos en el Museo Británico. Mientras lo escucha, Leto va poniendo imágenes en los nombres que resuenan en la mañana tibia, y esas imágenes, que forma con recuerdos heterogéneos salvados de experiencias dispares y sin relación real con los nombres que escucha, no son ni más ni menos pertinentes y satisfactorias que los recuerdos del Matemático, incapaces de volver más accesible la cosa aun cuando vengan de lo que el Matemático podría llamar su experiencia (*Glosa*, p. 24-25).*

En conclusion, la tentative de reconstitution du Mathématicien, marquée par une confiance absolue dans la capacité du langage à exprimer l'expérience, peut être vue comme une métaphore de tout acte narratif considéré dans sa négativité : la part d'incertitude, l'érosion des événements en une multiplicité de détails et de versions montrent que raconter est une tâche virtuellement infinie, comme une nouvelle manifestation du paradoxe de Zénon. Cela est d'autant plus vrai que le narrateur principal évite de donner une version définitive de la soirée, ce qui le rapprocherait du Mathématicien. Elle ouvre aussi la voie au vieux problème de la vérité du mythe et de celle de l'histoire. Ce qui s'oppose, ce sont des récits différents du même événement. Cette version « complète, en technicolor, copie neuve et sous-titrée » dont rêve le Mathématicien n'existe pas.

On voit bien que malgré sa confiance absolue dans la capacité de la raison à appréhender le monde, le Mathématicien n'est pas moins en proie aux forces de l'irrationnel qui l'atteignent comme elles atteignent tout individu. En tant que personnage, il est un carrefour de tensions et de contradictions au même titre que Leto ou Tomatis, comme le montrent le récit de l'Épisode, l'importance qu'il attache à son pantalon blanc ou le fait d'avoir conservé le poème de Tomatis comme une sorte de talisman pendant des années. C'est le sens de l'Épisode, cette « blessure narcissique » qui marque sa mémoire et refait

encore surface ce matin-là. Ce sera aussi le sens de la séquence proleptique de l'avion qui le conduira, quinze ans plus tard, à l'exil en Suède.

À la différence des récits de Barco, dont on a vu qu'ils posaient la question des rapports entre le réel et la fiction sur le ton de l'humour, le récit du Mathématicien se présente comme un récit « sérieux », dans ce sens qu'il prétend à la « vérité », dont Saer écrivait justement qu'elle ne saurait être réduite à ce qui est vérifiable⁵. Une conséquence de cela est le fait qu'il ne se présente pas comme une création littéraire, chose que les récits de Barco ne revendiquaient qu'à moitié. Malgré ceci, la reconstitution de la soirée établit une relation intertextuelle, certes indépendante des desseins du Mathématicien, avec un récit comme *Le Banquet* de Platon, où deux personnages reconstituent, eux aussi, le banquet où il fut question de l'amour. On voit bien que cette relation parodique est, encore une fois, déformante, introduisant de nombreux éléments qui s'inscrivent comme des failles ou des fissures dans l'intertexte, et dont l'une des plus remarquables consiste dans le fait que, à la différence du dialogue platonicien, le dialogue entre le Mathématicien et Leto propose finalement peu de certitudes. L'accent n'est donc pas mis sur la transmission d'un savoir positif, mais sur celle d'un événement qui s'effrite dans la multiplicité des approches que l'on en fait. Quoi qu'il en soit, cet événement, malgré son caractère en apparence anecdotique, n'est bien entendu pas si insignifiant ; s'il s'agit d'un des nombreux « asados » représentés dans l'œuvre, il relève cependant d'une signification et d'une charge affective particulières : non seulement il réunit un nombre important de personnages de l'univers de l'auteur, appartenant à plusieurs générations, mais de plus il est l'un des derniers avant cette époque qui va être caractérisée par l'exil, la mort et la dispersion. Après tout, le Mathématicien et Leto ont bien raison de regretter de l'avoir manqué.

⁵ Juan José Saer, *El concepto de ficción*, op. cit., p. 11 : « Puesto que autobiografía, biografía, y todo lo que puede entrar en la categoría de *non-fiction*, la multitud de géneros que vuelven la espalda a la ficción, han decidido representar la supuesta verdad objetiva, son ellos quienes deben suministrar las pruebas de su eficacia. Esta obligación no es fácil de cumplir: todo lo que es verificable en este tipo de relatos es en general anecdótico y secundario, pero la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor abandona el plano de lo verificable ».

Chapitre 9. Le récit de Pichón

Le récit de Pichon

Personnage à moitié « effacé » de la *zona* en raison de son exil parisien, Pichón est pourtant le narrateur au second degré le plus important dans l'œuvre de Saer. Son récit, qui retrace l'histoire d'une longue série de meurtres commis sur de vieilles femmes dans le dixième et le onzième arrondissements parisiens, occupe les trois quarts du roman intitulé *La pesquisa*, où il est inscrit dans l'épisode le plus vaste de son retour au pays natal, vingt ans après son départ. Adressé à deux autres personnages, Tomatis et Soldi, lors d'un dîner dans un restaurant de la ville (un « patio cervecero »), il n'est pourtant pas le seul cas de récit inséré, car il cohabitera avec le résumé oral, fait par Soldi, d'un roman anonyme qui aurait été retrouvé parmi les papiers de Washington Noriega, le poète et ancien militant anarchiste dont on fêtait les soixante-cinq ans dans *Glosa*. Malgré leur nature fort différente, il s'établit entre les deux récits seconds un système de vases communicants que la critique a signalé à plusieurs reprises¹.

Inséré dans l'épisode de son retour à la *zona*, le récit de Pichón a de quoi étonner le lecteur, car contrairement à ce que l'on pourrait attendre, il ne s'agit pas d'un récit de voyage, comme qui dirait le récit de ses aventures dans ce pays pourtant si riche en mythologies où il habite depuis longtemps, un peu à la manière dont le font d'autres personnages du groupe d'amis après leurs séjours respectifs en Europe. À titre d'exemple, on se souviendra que, dans « A medio borrar », Héctor racontait à Pichón ses souvenirs européens, que celui-ci appelle « el chorro de recuerdos europeos de Héctor », ce qui laisse supposer que ce n'est pas la première fois qu'il les entend. Ces souvenirs rejoignent les mythes de la capitale française, avec ses artistes, sa vie bohème, son prestige culturel, mais à force d'être ressassés par Héctor, ils semblent à Pichón vidés de l'épaisseur de l'expérience, amassés à jamais en tant qu'anecdotes. Ce phénomène est encore plus flagrant dans *Glosa*, où le Mathématicien rapporte, lui aussi, une série de souvenirs de son récent voyage à travers les

¹ Voir par exemple Milagros Ezquerro, « Entre Escila y Caribdis », *El lugar/le lieu de Saer, op cit.*, p. 51-59.

principales villes européennes, souvenirs qui ont la particularité d'être vidés de toute expérience personnelle, étant donné que son propriétaire préfère consacrer toute son énergie à rapporter un événement dont il a été, paradoxalement, absent.

À la différence de ces deux personnages, ce que Pichón rapporte, au bout de vingt ans d'exil parisien, c'est plutôt cette histoire policière d'où il est absent, dont il assure cependant avoir été le témoin plus ou moins direct, et dans laquelle il projette, en tant que narrateur, une série de critiques à la société où elle se déroule. C'est ainsi que, dans ce roman où le récit policier se superpose à celui du retour, le premier est en partie détourné de sa fonction principale, et qu'il est en quelque sorte investi de la fonction du récit de voyage que son narrateur, Pichón, adresserait en guise de témoignage à ses amis restés au pays. C'est la raison pour laquelle ce récit nous invite à regarder de plus près sous la dénomination de policier, afin de voir dans quelle mesure il apporte quelque chose du voyage de Pichón.

Mais avant d'aller plus loin, il convient de rappeler les circonstances dans lesquelles a lieu ce retour. Au niveau de la fiction, le retour de Pichón a lieu dans un contexte délicat en raison d'une certaine distanciation vis-à-vis de son vieil ami Tomatis, qui lui reproche secrètement de ne pas être venu lors de la disparition de son frère jumeau, le Gato, et de sa maîtresse Elisa, survenue au temps de la dictature militaire, peu de temps après les jours racontés dans *Nadie nada nunca*. Alors que Tomatis et Héctor, le mari d'Elisa, ont tout fait pour essayer de les retrouver, Pichón, lui, a refusé de rentrer au pays, en disant qu'il avait désormais une famille qui dépendait de lui. Le reproche de Tomatis trouve une correspondance dans un sentiment de culpabilité chez Pichón, qui est sans doute l'un des éléments qui sous-tendent son récit². Mais en outre, si les raisons annoncées du voyage sont celles de revendre les derniers biens immobiliers de la famille, à savoir la maison de repos de Rincón et l'appartement de la mère en centre-ville – des endroits chargés de sens, où se déroulaient *Nadie nada nunca* et « A medio borrar » –, Pichón est également motivé par un désir intime de revoir son pays, ce qui fait de son voyage une sorte de quête intérieure que le récit principal de *La pesquisa*, pris en charge par un narrateur de type omniscient, se charge de raconter, tout comme les sentiments non exprimés entre les deux amis. C'est

² Voir la lecture de Pénélope Laurent, *Unité, cohérence et fragmentation*, op. cit. p. 433-438.

donc dans un contexte marqué par la culpabilité et par la douleur de la disparition de son frère qu'a lieu le retour de Pichón.

Quant aux circonstances précises de son énonciation, le récit a lieu lors d'un dîner dans un de ces restaurants que les habitants de la ville appellent « patio cervecero », et qui se trouve être, dans une sorte de clin d'œil à l'épisode final de « A medio borrar », face à la gare routière, que Pichón continue à appeler « la nueva terminal de ómnibus ». Les personnages attablés sont donc Pichón, Tomatis, et un nouvel ami de celui-ci, Soldi, jeune homme issu d'une famille riche de la ville, féru de littérature, et responsable des recherches concernant le roman retrouvé³. La scène a lieu le soir du vingt-six mars, et elle fait suite à une journée particulièrement intense, car c'est celle que les trois amis ont choisie pour faire une excursion dans les fleuves de la région, en empruntant le bateau que le père de Soldi a mis à leur disposition, mais aussi pour aller voir la copie du roman anonyme à la maison de Washington. Le récit de cette journée, de caractère par conséquent rétrospectif, occupera la plupart de la deuxième partie du roman, mais il y aura également un bref retour sur les préparatifs du voyage de Pichón, ainsi que sur les premiers jours de son séjour, pendant lesquelles, nous dit le narrateur, Pichón aurait éprouvé une certaine déception concernant ses attentes ; il aurait eu du mal à éprouver ce qu'il attendait. Ses promenades dans les rues de la ville, tôt le matin ou le soir, à cause de la chaleur extrême, font penser par contraste à celles de « A medio borrar ».

Lors de cette scène de repas – encore une dans l'univers de Saer –, le narrateur principal adoptera tour à tour le point de vue de chacun des trois convives, il rapportera leurs pensées intimes, et c'est grâce à ce procédé que nous connaissons les tensions secrètes qui sous-tendent l'acte narratif auquel ils participent. Il s'agit donc d'une véritable mise en scène de la narration, dans laquelle l'acte de raconter joue le rôle de conducteur des tensions. Et si le rôle de narrateur revient principalement à Pichón, les deux autres personnages ne se priveront pas de faire des commentaires à l'histoire, en modifiant de façon importante son sens, aussi bien aux yeux du lecteur qu'à ceux de Pichón lui-même. Nous allons voir à présent l'histoire parisienne de plus près.

³ Il apparaîtra également dans *Las nubes* et *La grande*, ainsi que dans quelques nouvelles de *Lugar*.

Histoire parisienne

L'histoire racontée par Pichón a comme protagoniste le commissaire Morvan, l'homme chargé de diriger l'enquête sur ces meurtres commis dans le dixième et le onzième arrondissements de Paris, ayant pour cible exclusive de vieilles femmes vivant seules, et opérés selon un rituel particulièrement cruel, incluant des sévices sexuels ainsi que le dépeçage du corps après le meurtre. Le récit de Pichón est divisé en deux parties, qui correspondent à la première et à la troisième partie du roman. Dans la première, au moment où le récit de Pichón commence, vingt-sept femmes ont été déjà tuées, tandis que dans la seconde, il y en aura deux autres, avant que l'histoire ne se conclue sur la détention d'un homme que tout semble inculper, et qui n'est autre que Morvan lui-même.

Cependant les choses sont loin d'être si simples, le récit de Pichón présentant de nombreux écarts à la norme d'un policier classique, et surtout, de nombreux points d'indétermination. Le plus important de ces écarts est sans doute le fait de se concentrer, plus que sur l'enquête en elle-même, sur le personnage de l'enquêteur qui va se révéler, dans l'une des solutions possibles, le coupable⁴. C'est ainsi que la première partie du récit est consacrée, après une séquence digressive sur la population qui est la cible des attaques, à présenter l'univers personnel de Morvan, avec son histoire familiale, son existence ascétique et solitaire, son amitié avec Lautret, l'autre commissaire chargé de l'enquête, ainsi que son cauchemar récurrent.

L'histoire familiale de Morvan est marquée par l'abandon de sa mère qui aurait fui avec un officier de la Gestapo juste après son accouchement. Ce secret lui est révélé tardivement, à l'âge adulte, par son père, un ancien militant communiste et résistant, qui se suicide peu de temps après. Il existe donc un doute sérieux sur l'identité du père de Morvan, qui fait de lui soit le fils d'un officier allemand, soit celui d'un résistant.

Dans son rêve récurrent, Morvan erre dans une ville inconnue, crépusculaire, peuplée d'étranges temples qui obligent leurs fidèles à courber le dos. Détail important, les billets qui circulent dans cette ville portent les effigies de quatre monstres féminins de la mythologie grecque, Charybde, Scylla, Gorgone et Chimère.

⁴ Il s'agit là d'un élément qui relie en quelque sorte l'histoire de Pichón au mythe oedipien, dont Saer disait qu'il était le premier des récits policiers.

Quant à l'amitié avec Lautret, on peut dire que tout oppose les deux personnages, car tandis que Morvan est un homme taciturne et solitaire, menant une existence d'autant plus solitaire qu'il vient de divorcer d'avec sa femme, Caroline, Lautret est au contraire un homme charismatique et extraverti, qui n'hésite pas à employer des méthodes dures qu'il a apprises dans son ancien poste à la Mondaïne. C'est d'ailleurs lui qui intervient devant les médias pour communiquer à propos de l'enquête, de sorte qu'il jouit d'une certaine popularité parmi la population parisienne voire nationale. De plus, il entretient une relation avec l'ex femme de Morvan, de sorte qu'au moment où l'enquête et les crimes se déroulent, Morvan est complètement seul.

Le point d'inflexion entre les deux parties est une scène dans laquelle Morvan nous est présenté dans son bureau de la place Voltaire, tout seul en train de regarder par la fenêtre la neige qui tombe, la veille du soir de Noël, juste avant les deux derniers meurtres. Ce moment est raconté à deux reprises, au début de chaque partie, et il contient une allusion, en apparence gratuite, au mythe de la nymphe Europe violée par Zeus transformé en taureau.

Après le long portrait de la première partie, la seconde fait donc avancer l'action à partir de la scène initiale. Le reste du récit est celui des deux derniers meurtres, les seuls d'ailleurs à pouvoir être identifiés par des détails plus précis, le premier par le lieu du crime – il est commis rue de la Folie-Regnault –, le second par le nom de la victime, une certaine madame Mouton. Le dénouement est préparé par une scène qui peut être vue comme le début d'un piège tendu à Morvan par Lautret pour le rendre responsable des crimes. Cette scène est en réalité la suite immédiate de la scène initiale, et elle consiste en la visite que ses trois collègues – le commissaire Lautret et les inspecteurs Juin et Combes – rendent à Morvan pour lui communiquer leur soutien suite à une lettre du Ministère qui compte opérer des « modifications » dans l'équipe au vu des résultats nuls obtenus en neuf mois d'enquête. Ces changements consistent surtout à remplacer Morvan par Lautret à la tête de l'équipe, mais celui-ci déchire la lettre en mille morceaux devant les autres, avec cependant une expression dont Morvan peine à comprendre le sens.

C'est juste après cet épisode que Morvan va se promener dans les rues du quartier, mais peu à peu la ville réelle devient la ville du cauchemar, et qu'un nouveau meurtre a lieu. Dans la scène de crime, Morvan découvre un morceau de papier blanc, qui se trouve

appartenir à la lettre du Ministère que Lautret a déchirée la veille. L'assassin ne peut donc être qu'un des quatre hommes qui se trouvaient dans son bureau à ce moment-là, c'est-à-dire lui-même, Lautret, Combes ou Juin. Morvan écarte vite l'hypothèse de la culpabilité des deux derniers, non seulement parce que leur vie familiale rend impossibles les nombreuses absences que requièrent les meurtres, mais aussi parce que les crimes témoignent d'une intelligence hors normes, que les deux hommes ne lui semblent pas posséder. Il n'y a donc que Lautret ou lui qui peuvent être coupables.

Le dénouement de l'histoire a lieu le lendemain, c'est-à-dire la veille de Noël. Morvan reçoit l'appel de madame Mouton, à qui Lautret aurait promis de passer la voir le soir même afin de vérifier les consignes de sécurité. Comme Lautret est absent, Morvan se propose d'aller la voir lui-même. La visite se déroule normalement, jusqu'à ce que, après avoir bu une coupe de champagne, Morvan se réveille dans la salle de bains de l'appartement, complètement nu et couvert de sang. C'est dans cet état que le découvriront un peu plus tard ses collègues, à côté du corps mutilé de madame Mouton. Sa culpabilité est établie. Les journaux ne tarderont pas à trouver une formule sensationnaliste – « le monstre de la Bastille » – pour le nommer, et les psychiatres de conclure à l'explication psychologique : les meurtres des vieilles dames, qui avaient l'âge qu'aurait dû avoir sa mère à ce moment-là, traduiraient la relation d'amour-haine qui le lie à cette dernière. Ils auraient été commis dans un état somnambulique, qui correspond à ses cauchemars.

La double solution

Cependant à côté de cette explication, qui fait appel au vraisemblable psychologique, il y aura aussi celle proposée par Tomatis, et qui consiste à voir en Lautret le responsable de tous les crimes, ainsi que du piège tendu à Morvan chez madame Mouton, et tout cela, dit Tomatis, rien que pour le plaisir de tuer, de mentir et de remplacer son ami en toute impunité. Cette solution correspond aux règles du policier, dans lequel c'est le meilleur ami le coupable.

Quoi qu'il en soit, le récit de Pichón ne fournira pas d'éléments décisifs dans un sens ou dans l'autre, et c'est sans doute une de ses qualités que d'être fait de façon à ce que cette

indétermination fondamentale puisse subsister. Comme pour le récit du Mathématicien dans *Glosa*, le narrateur principal se gardera bien d'intervenir pour donner une solution, un récit définitif, et comme dans l'histoire racontée par Barco dans *La vuelta completa*, il y aura des points en commun entre le récit enchâssé et le récit enchâssant. L'histoire parisienne est en quelque sorte une histoire d'amitié entre Morvan et Lautret, tout comme, au niveau principal, l'amitié entre Pichón et Tomatis joue un rôle important, bien qu'à peine suggéré par le narrateur principal. Ensuite, l'incertitude concernant le père de Morvan ainsi que celle des crimes est aussi celle qui entoure le roman anonyme retrouvé par le groupe d'amis, et toutes ces énigmes resteront entières. Et de plus, Pichón et Soldi trouveront un lien entre leurs récits respectifs, qui est celui de poser le problème de « la vérité de l'expérience » et de « la vérité de la fiction ». D'une certaine façon, cette problématique était déjà implicite dans les multiples versions de la soirée de Washington qui circulent dans *Glosa*. Pichón insiste sur le fait que l'histoire a réellement eu lieu, et il cite comme preuve les journaux de l'époque, mais Soldi ne manque pas de lui faire remarquer que cela est superflu.

Récit et critique. Le mythe de la raison et du progrès

À bien y réfléchir, ce n'est peut-être pas un hasard si le genre choisi pour raconter le long voyage de Pichón de façon oblique est le policier. Tout d'abord, le policier est comme on le sait le genre le plus tardif et l'un des plus vivants dans les sociétés capitalistes, comme celle où se déroule l'histoire et au sein de laquelle habite Pichón depuis si longtemps. Né d'un élan positiviste, d'une foi exagérée dans les capacités de la raison à expliquer le monde, il exprime aussi la part d'ombre du progrès, le revers de la société rationnelle qui lui a donné naissance, cette contradiction entre raison et déraison. C'est ainsi qu'à travers le récit d'une série de crimes particulièrement violents, Pichón dresse un portrait de la société où ceux-ci se déroulent. À plusieurs reprises, sa voix se fait entendre pour exprimer ouvertement un point de vue critique sur les comportements sociaux, sur la réification des consciences, sur le contrôle exercé par les institutions, sur la réduction des individus à des purs nombres. Il en résulte une vision profondément pessimiste, comme dans cette tirade qui précède le récit

du dernier meurtre, lequel a lieu précisément la veille de Noël, et dont la victime s'appelle madame Mouton :

Previstos rigurosamente de antemano por cuatro o cinco instituciones petrificadas que se complementan mutuamente – la Banca, la Escuela, la Religión, la Justicia, la Televisión – como un autómata por el perfeccionismo obsesivo de su constructor, el más insignificante de sus actos y el más recóndito de sus pensamientos, a través de los que están convencidos de expresar su individualismo orgulloso, se repiten también, idénticos y previsibles, en cada uno de los desconocidos que cruzan por la calle y que, como ellos, se han endeudado en una semana por todo el año que está por comenzar, para comprar los mismos regalos en los mismos grandes almacenes o en las mismas cadenas de marcas registradas, que depositarán al pie de los mismos árboles adornados de lamparitas, de nieve artificial y de serpentina dorada, para sentarse después a comer en mesas semejantes los mismos alimentos supuestamente excepcionales que podrían encontrarse en el mismo momento en todas las mesas de Occidente, de las que después de medianoche se levantarán, creyéndose reconciliados con el mundo opaco que los moldeó, y trayendo consigo hasta la muerte – idéntica en todos – las mismas experiencias concebidas por lo exterior que ellos creen intransferibles y únicas, después de haber vivido las mismas emociones y de haber almacenado en las memoria los mismos recuerdos (*La pesquisa*, p. 124).

Lors de la scène charnière dans le bureau de Morvan, le narrateur glisse également une critique des valeurs que les quatre hommes présents partagent en fin de compte, et qui les rendent à leurs propres yeux incapables de commettre les monstruosités représentées par les crimes. Ces valeurs sont en réalité celles de la civilisation occidentale, et Tomatis ne pourra s'empêcher de relativiser les jugements de Pichón par une remarque humoristique comme à son habitude :

Extraños y familiares a la vez, eran sin embargo más sensibles a lo familiar que a lo extraño de cada uno. Y sus disidencias con el mundo en el que habían crecido eran todas de orden superficial, ya que en ningún momento, ni siquiera en los años turbados de la adolescencia, habían dejado de pensar y de sentir que el orden de ese mundo era inmutable. Daban por sentado que pertenecían a cierta civilización, y ese hecho era para ellos indiscutible, como las formaciones geológicas o la circulación de la sangre, y si alguien les hubiese dicho que el africano analfabeto que, abandonando su tribu, trata de entrar clandestinamente, después de semanas de privaciones en el vientre oscuro de un barco, en alguno de los países que dicen pertenecer a esa civilización, es más europeo que millones y millones de europeos, se hubiesen sentido, y no dudo ni un solo momento de su sinceridad, perplejos o indignados. Habiendo sido moldeados durante siglos para considerarse como el núcleo claro del mundo, todos sus extravíos eran descartados cuando formulaban su propia esencia, lo que, por cierto, se olvidaban de hacer cuando definían la de los otros. Los cuatro respetaban la habilidad técnica, el éxito profesional, la destreza física y practicaban la solidaridad corporativa, el relativismo moral, y los fines de semana en el campo. Y si Morvan, o cualquier otro,

debido a sus características personales, se apartaba de esas normas, o hacía únicamente desde un punto de vista práctico, porque en lo íntimo de sí mismo seguían pareciéndole las leyes naturales de la existencia (*La pesquisa*, p. 72-73)

Ces critiques rejoignent, préparent en quelque sorte, celles de Gutiérrez dans *La grande*, à cette différence près qu'elles s'inscrivent ici dans une histoire qui en comprend d'autres sans doute plus profondes dans ses éléments constitutifs, à commencer par les tensions qu'incarne le personnage de Morvan. Mû par une pulsion de clarté à toute épreuve, celui-ci n'en est pourtant pas moins en proie aux forces de l'irrationnel, notamment sous la forme de ce cauchemar récurrent qui traduit en quelque sorte son histoire familiale refoulée. Et même si la thèse des psychiatres, qui conclut à un cas de schizophrénie, semble invalidée par Pichón, qui ne la rapporte qu'avec scepticisme, comme un ensemble d'automatismes appliqués hâtivement, il est vrai qu'elle inclut des éléments vraisemblables. Et dans l'autre solution à l'énigme, celle proposée par Tomatis, qui fait de Lautret l'auteur des crimes ainsi que du stratagème pour rejeter la faute sur Morvan, c'est aussi un représentant de la loi qui est en proie à une folie meurtrière, qui plus est gratuite, « par le pur plaisir de tuer ». Enfin, le doute sur la filiation de Morvan semble concerner le destin de l'Europe entière, tiraillée entre ces deux forces ennemies représentées par l'Allemagne nazie et la Résistance.

Le récit de Pichón rejoint ainsi ceux de *El entenado* ou du docteur Real dans *Las nubes* en tant que récit de voyage mais en même temps, en tant que critique du mythe de la raison et du progrès. S'il n'est pas une histoire personnelle, il est en revanche une sorte de témoignage. En tant que personnage, Pichón est donc, encore une fois, effacé, mais en tant que narrateur, il joue un rôle capital, d'une nature pourtant bien différente de celle qu'il avait dans « A medio borrar », le récit de son départ. Au lieu de la narration simultanée que nous avons étudiée dans ce dernier texte, l'histoire parisienne présente une problématique qui concerne la position de Pichón en tant que narrateur.

La position de Pichón narrateur : témoignage et affabulation

S'ériger en narrateur est une opération qui se fait naturellement, en régime réaliste, ou bien problématiquement dans une littérature qui, comme celle de Saer, se propose de mettre à l'épreuve les conventions narratives. C'est ainsi que ses narrateurs, qu'ils s'inscrivent dans

la catégorie de troisième ou de première personne, remettent toujours en question, comme on vient de le voir, ce statut et leur rapport à la narration, au fait de raconter une histoire. La voix narratrice qui prend en charge le récit de l'histoire parisienne dans *La pesquisa* se confond avec la voix d'un narrateur en troisième personne en ceci qu'elle est maître de ses moyens, ayant un point de vue extérieur et dominant sur l'histoire et son personnage principal, le commissaire Morvan. Loin des structures linéaires pratiquées dans des textes antérieurs, elle mène avec souplesse le lecteur dans les détours capricieux d'un récit où l'on ne tarde pas à découvrir des éléments dissonants, nous obligeant à revenir sur le discours narratif. Conscient de cet effet d'omniscience, le narrateur ne tarde pas à s'exprimer sur la question, sur ses rapports avec l'histoire qu'il raconte et, plus largement, sur son idée de la nature du récit de fiction. Il va semer une série de pistes qui nous mettent en garde sur son caractère auto-réflexif. Ces signes aboutissent à un premier commentaire (p. 18-19) dans lequel le narrateur s'exprime sur lui-même et sur le statut fictionnel de son histoire, en revendiquant la part de l'imaginaire :

Ustedes se deben estar preguntando, tal como los conozco, qué posición ocupo yo en este relato, que parece saber de los hechos más de lo que muestran a primera vista y hablo de ellos y los transmito con la movilidad y la ubicuidad de quien posee una conciencia múltiple y omnipresente, pero quiero hacerles notar que lo que estamos percibiendo en este momento es tan fragmentario como lo que yo sé de lo que les estoy refiriendo, pero que cuando mañana se lo contemos a alguien que haya estado ausente o meramente lo recordemos, en forma organizada y lineal, o no siquiera sin esperar hasta mañana, si simplemente nos pusiéramos a hablar de lo que estamos percibiendo, en este momento o en cualquier otro, el corolario verbal también daría la impresión de estar siendo organizado, mientras es proferido, por una conciencia móvil, ubicua, múltiple y omnipresente. Desde el principio nomás he tenido la prudencia, por no decir la cortesía, de presentar estadísticas con el fin de probarles la veracidad de mi relato, pero confieso que a mi modo de ver ese protocolo es superfluo, ya que por el solo hecho de existir todo relato es verídico, y si se quiere extraer de él algún sentido, basta tener en cuenta que, para obtener la forma que le es propia, a veces le hace falta operar, gracias a sus propiedades elásticas, cierta compresión, algunos desplazamientos y no pocos retoques en la iconografía (*La pesquisa*, p. 18-19).

Ces commentaires vont se multiplier tout au long du récit, ils seront tous orientés vers le même sujet. Le discours méta-narratif de Pichón entre ainsi dans une sorte de contradiction qui fera l'un des centres thématiques du roman, comme Soldi le lui fait remarquer⁵.

⁵ « Algunas viven todavía en familia, pero la mayoría o bien no tiene ya más a nadie o prefiere vivir sola; las estadísticas – quiero que sepan desde ya que este relato es verídico – han demostrado por otra parte que a

Du point de vue de la cohérence interne du roman saérien, il semble tout naturel que ce soit Pichón Garay le personnage chargé de raconter l'histoire parisienne dans *La pesquisa*, lui qui vit à Paris depuis de longues années et connaît si bien le quartier où l'histoire se déroule. Dans ce sens-là, Pichón est une sorte de passeur, car il fait le lien entre Paris et la *zona*, avec un récit contenant une critique de l'Occident moderne et abordant, paradoxalement, l'un de ses genres littéraires le plus représentatifs, dont il montre les codes. Mais d'un autre point de vue, c'est justement le rapport de proximité au lieu et aux événements qui apparaît problématisé dans son récit, de même que par exemple, les témoignages des personnages présents à la soirée d'anniversaire de Washington Noriega dans *Glosa* se révélaient dans toute leur subjectivité. De même que dans ce roman, la valeur de ce rapport testimonial est toute relative, et c'est justement l'un des aspects les plus importants de l'œuvre de Saer que de remettre en cause la possibilité d'établir un récit à sens univoque à partir d'un événement quelconque. L'événement, ce sont surtout *le* ou *les* récits que l'on en fait.

Pichón mettra donc en avant son expérience, en tant que riverain, de « l'atmosphère qui régnait dans le quartier » lors de l'enquête, afin justement de mieux la transmettre à ses interlocuteurs, il tient à assurer la véracité de son histoire en soulignant qu'elle a eu lieu à quelques pâtés de maisons de chez lui (« sucedió a unas cuerdas de mi casa ») et qu'elle a paru dans tous les journaux (« salió en todos los periódicos »). Il ne serait donc pas en train de mentir, dans le sens d'« inventer une histoire », mais tout simplement en train de rapporter une histoire dont il a entendu parler comme n'importe quel autre voisin ou habitant de la ville. Outre le sentiment de culpabilité qu'elles dénotent, ces déclarations venant de la part d'un personnage de fiction et se référant à une histoire enchâssée dans une autre donnent bien sûr à réfléchir. Le rôle testimonial de Pichón est ainsi en même temps mis en avant et relativisé, car l'expérience est aussi l'objet d'une affabulation.

cualquier edad, las mujeres en general soportan mejor la soledad y son más independientes que los hombres (*La pesquisa*, p. 9). » « Salió en todos los diarios. Y, además, pasó a la vuelta de mi casa ». « Tendrían que haber estado allá y vivir en ese barrio como yo para darse cuenta del clima que reinaba como se dice en esos meses: cualquier hombre de edad mediana podía ser interceptado en la calle por la policía, que estaba de un modo constante en estado de alerta, y que a pesar de todo no obtenía ningún resultado (*La pesquisa*, p. 33) ».

De plus, le récit de Pichón porte non seulement la trace de sa propre construction, mais aussi celle de ses multiples médiations⁶. Journaux, télévision, bruits de quartier, rapport des psychiatres en ce qui concerne l'établissement de la culpabilité. En cela, Pichón n'est pas loin de Finá Kamará, cet autre conteur qui, dans « Traoré », fabrique lui aussi un récit à partir d'un fait divers. Il réactive ainsi la figure du conteur oral qui cherche à atteindre ses auditeurs par tous les moyens discursifs, non seulement par une construction narrative très habile, mais aussi par une série de prises de contact et de déclarations sur la prétendue valeur testimoniale du récit, laquelle serait une valeur ajoutée, comme si le statut de non-fiction était supérieur à celui de simple fiction. Il est conscient de son effet totalisant, même s'il n'a été qu'un témoin indirect de l'histoire en tant qu'habitant du quartier parisien dans lequel ont eu lieu la plupart des crimes. Dans ce sens-là, Pichón est à la fois le Soldat Vieux et le Soldat Jeune du roman anonyme, il détient à la fois la « vérité de l'expérience » et « la vérité de la fiction ». Le lien entre ses propos et le thème du roman anonyme est énoncé explicitement par Soldi, lors d'une interruption au récit de Pichón. Tel le Soldat Vieux, Pichón est présent dans les lieux où l'histoire – le mythe – est censée avoir eu lieu, mais sa présence est tangentielle, et il ne perçoit les choses qu'à travers des médiateurs. Sa présence dans les lieux comme gage de crédibilité – de véracité – est ainsi relativisée. Tel le Soldat Jeune, il *croit* à la possibilité d'établir un récit, et il contribue à sa transmission lorsqu'il la raconte aux deux personnages éloignés.

Ainsi, en dépit de son caractère fictivement oral et de ses sources diverses, le récit de Pichón présente une construction extrêmement raffinée, qui ne peut que nous laisser sceptiques quant au caractère de simple « histoire véridique » de quartier que celui-ci semble vouloir lui donner. Il trahit aussi une volonté d'affabulation, c'est-à-dire de construction fictionnelle à partir de matériaux hétéroclites. Un véritable artifice, que

⁶ Jean-Didier Wagneur, « Mais que fait la police ? », *Libération* du 05/19/1996 : « Pigeon construit une version de l'enquête qu'il tient indirectement de la rumeur, des journaux, des nombreux commentaires et autres explications psychanalytiques qui ont suivi la découverte du tueur. Aussi le narrateur n'existe-t-il que par un coup de force qui s'empare d'une histoire et lui donne en même temps l'intonation de la vérité, mais qui, en dernière instance, n'est qu'un bricolage relatif. La vérité du récit, c'est-à-dire l'identité du tueur, devient dès lors un complexe problème de point de vue. Tomatis, promu Sherlock Holmes rioplatéen, se chargera de le porter à son comble en imaginant une autre version du dénouement, si compatible avec les faits que ce roman policier en est presque criminel pour la rationalité du genre. [...] C'est entre la douteuse «vérité de l'expérience» et la magique «vérité de la fiction» que se lit alors l'Enquête, qui échappe au polar ou même à sa parodie. Saer s'inscrit ici dans la tradition qui, de Sophocle à Robbe-Grillet, a fait de l'intrigue policière la forme narrative de la quête de soi. Œdipe, comme toujours, y reste confronté à l'énigme, à l'inexplicable. »

Tomatis ne manque pas de signaler. Sans s'assumer comme de la littérature, il relève pourtant d'une construction savante, empruntant des éléments au genre policier et en refusant d'autres. Et c'est le narrateur lui-même qui soulève la question en déclarant, dès le début de son récit, son indépendance par rapport aux règles de la vraisemblance. Nous avons déjà signalé la construction autour d'une scène pivot – celle de Morvan à sa fenêtre – à partir de laquelle tout semble basculer pour l'enquêteur, ainsi qu'un traitement de l'intrigue privilégiant l'introspection sur ce même personnage. « Suspenso barato », dira Tomatis, en faisant référence aux moyens mis en œuvre par Pichón pour créer la tension⁷.

⁷ Ce qui est curieux parce qu'il ne fera pas autre chose ce soir-là en racontant à son tour une autre histoire policière. Une histoire policière autrement déviante que celle de Pichón, à commencer par le fait qu'elle opère sur un intertexte plus défini, celui des récits de Sherlock Holmes par Conan Doyle. En faisant du coupable un membre de l'aristocratie anglaise, elle introduit le politique là où il n'est pas originellement. Une histoire en attendant la fin de la pluie.

Remarques sur la forme

Du point de vue formel, l'originalité de *La pesquisa* consiste dans le fait de commencer, non pas par le récit principal, ce qui est sans le doute le cas de la plupart des romans à structure inclusive, mais plutôt par celui de l'histoire parisienne, avec cette particularité que l'identité du narrateur, c'est-à-dire Pichón, reste voilée pendant une bonne trentaine de pages, jusqu'à ce que Tomatis l'interrompe pour faire une remarque, somme toute banale, sur la qualité de la bière qu'ils sont en train de boire. C'est à la faveur de cette première interruption que le récit principal est introduit, avec la scène du dîner au « patio cervecero », à partir de laquelle seront racontés les préparatifs et les premiers jours du séjour de Pichón, et ensuite la journée que les trois amis viennent de passer, au cours de laquelle ils ont fait une excursion dans les fleuves de la région et ont rendu visite à Julia pour voir le roman anonyme. Ce récit s'interrompt à son tour pour revenir à l'histoire parisienne, mais cette fois-ci, les commentaires des amis de Pichón, ainsi que les interventions du narrateur principal, nous rappelleront sans cesse à la scène principale.

La pesquisa se présente ainsi comme un texte en trois parties, sans intertitres, séparées tout simplement par des blancs typographiques et des changements de page, fait d'ailleurs plutôt rare dans l'œuvre de Saer où, comme on le sait, la plupart des romans présentent soit des structures à la fragmentation importante, soit des intertitres introduisant des effets de sens particuliers. Il suffit de penser aux cas emblématiques de *El limonero real* et *Nadie nada nunca*, ou bien à un roman comme *Lo imborrable*. Dans cette configuration plutôt atypique, le lecteur est donc appelé à établir lui-même les frontières et les rapports entre les différentes parties.

Ce qui est étonnant, tout d'abord, c'est la place occupée par l'histoire parisienne, car non seulement elle est dans cette position singulière que nous venons de signaler – aperturale puis occupant la plupart de la troisième partie⁸ –, mais de plus elle est en réalité plus longue que l'histoire principale, ce qui peut être vu comme une pratique transgressive dans la mesure où, en règle générale, c'est le récit principal qui est plus long que le récit second,

⁸ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, p. 82-94, analyse les « effets de distribution » du récit second.

surtout lorsqu'il s'agit d'un récit inséré à caractère oral⁹. On peut donc dire que l'originalité de l'organisation textuelle du roman vient notamment du fait qu'elle privilégie, comme en l'agrandissant, un des aspects de la scène que l'on peut considérer comme son centre, à savoir le dîner entre les trois amis au « patio cervecero », autour de laquelle tout le reste tourne, comme s'il s'agissait de mettre en relief le récit second au détriment du récit principal, ou du moins lui accorder une importance égale. Cet aspect n'est autre que celui de la conversation qui a lieu entre les trois amis, mais encore faut-il dire que tout ce qu'ils disent n'est pas rapporté en style direct, comme il devient évident quand on analyse le traitement accordé aux paroles de Soldi concernant le sujet du roman anonyme (109-112). À côté de cela, une position plus « discrète », en quelque sorte « cachée » ou « enveloppée », est réservée au roman anonyme, et si nous mettons ces adjectifs entre guillemets, c'est bien sûr parce qu'une telle position doit nous mettre en garde quant à l'importance d'une telle position. Le roman anonyme est en effet un condensé de sens qui envahit tout le texte, et c'est dans ce sens-là qu'il a pu être comparé par Didier Wagneur à un cheval de Troie qui s'introduit dans la forteresse du récit principal¹⁰. En effet, le texte anonyme laissera échapper, par le biais du résumé et de l'exposition de son thème par Soldi, des lignes de sens qui affecteront les autres niveaux. La position centrale est d'ailleurs métaphorisée par l'image du dactylogramme gardé dans un coffre sous clé et protégé par plusieurs enveloppes, que Soldi retire une à une devant le regard attentif du groupe rassemblé autour de lui, lors de la visite à la maison de Washington¹¹. Et si le texte réussit à « s'échapper » de sa prison, ce sera curieusement par la voie de l'oralité, ce qui renforce l'idée exprimée par Saer selon laquelle la voie de transmission d'un récit est

⁹ Dans le cas de récits fictivement écrits, le contraire est plutôt courant. Dans l'œuvre de Saer, cette règle se vérifie dans le cas de *Las nubes*, où les mémoires du docteur Real constituent la plupart du roman.

¹⁰ Jean-Didier Wagneur, « Mais que fait la police ? », *Libération*, 05/09/1996.

¹¹ Cf. « La hija de Washington ha traído la caja de metal, bastante más grande que una caja de zapatos, pero ha sido Soldi – Julia lo llama Pinocho – el que la ha abierto, con la llave que le ha dado la dueña de casa. En semicírculo alrededor de la mesa de trabajo de Washington, los visitantes han contemplado, inmóviles y sin decir palabra, los tanteos algo laboriosos de Soldi con la llavecita para introducirla y después hacerla girar en la cerradura, hasta obtener un resultado que juzgó satisfactorio, de modo que dejando la llavecita en la cerradura, abrió la tapa de la caja y sacó con cuidado una carpeta de cartulina azul, abultada, que depositó sobre la mesa. Una vez que hubo abierto la carpeta, los visitantes pudieron comprobar que el dactilograma, además de las protecciones sucesivas de metal y cartulina, gozaba de una tercera, una especie de gran sobre de plástico semitransparente pero amarillento de tan grueso, con un cierre relámpago no dentado que Soldi corrió con decisión, para sacar después, con sus manos delicadas y precisas, el paquete alto de hojas escritas a máquina, un poco resquebrajadas y ya casi marrones ya más que amarillas en los bordes, chamuscadas, podría decirse, por la llama continua y sin velocidad calculable del tiempo que no para (p. 54-55) ».

finalement secondaire du point de vue du sens qu'il véhicule. Il est d'ailleurs appelé « novela histórica » non sans ironie car, bien évidemment, il ne s'agit pas d'un roman historique au sens strict du terme.

Le roman anonyme apparaît ainsi doublement « enveloppé » : d'abord par le récit de Pichón, ensuite par le discours narratif principal, lequel met tout en œuvre pour préparer le lecteur à son apparition par des signes avant-coureurs qui accompagnent le récit des préparatifs du voyage de Pichón. Ses premiers échos nous parviennent en effet dès le début de la scène du dîner : Pichón est au courant de son existence depuis un an par l'intermédiaire de Tomatis, et il a même réfléchi à l'identité de l'auteur (p. 45-50, p. 38, 49). Une fois le texte apparu, lors de la visite à la maison de Washington, il y aura ces deux expansions postérieures que sont le résumé et l'exposition du thème par Soldi, le premier pendant le retour de l'excursion en bateau, la seconde au cours du dîner. Au centre du roman, nous avons donc une description détaillée du dactylogramme, où l'accent est mis sur ses caractéristiques physiques et textuelles : aspect, nombre de pages, titre, style indirect appréciable à première vue, première et dernière phrases, type de machine à écrire, aspect du texte, point de vue immobile du narrateur (ça ressemble au point de vue du narrateur principal, en fait). Il s'agit d'un texte d'environ huit cent pages dont la valeur d'objet est soulignée par la description détaillée qui ne laisse aucun doute quant à son importance dans la construction du sens dans le roman. Le seul aspect que l'on ne connaisse pas directement, c'est justement celui de sa textualité, car nous ne le connaissons que sous la forme du résumé oral qu'en fait Soldi lors du retour en bateau, et ensuite par l'exposition-discussion de son thème par le même personnage lors du dîner entre amis, qui établit un lien entre celui-ci et les préoccupations de Pichón autour de son récit¹².

Il existe donc entre les deux récits insérés une disproportion évidente, qui concerne leur statut fictif – oral dans le cas de l'histoire parisienne, écrit dans celui du roman anonyme –, leur extension, ainsi que leur place dans le texte, et ce même si entre les deux, tout un système de vases communicants a été repéré¹³. Les deux travaillent avec cette matière narrative qui a traversé tous les âges et ne cesse de fournir des arguments à la littérature,

¹² « En cierto modo, la segunda historia de esta novela, la de ese enigmático manuscrito hallado en la casa del poeta Washington Noriega, es una oblicua reflexión sobre la primera y el problema narrativo que esta plantea (Dardo Scavino, « La pesquisa de Saer o la reconstrucción de los hechos », p. 46). »

¹³ Cf. Milagros Ezquerro, « Entre Escila y Caribdis », *art. cit.*

nous parlons bien sûr de la guerre de Troie et, plus généralement, de ce fonds commun de la culture occidentale qu'est la littérature grecque. Comme l'a signalé Milagros Ezquerro, ce lien est suggéré par la description, tout aussi minutieuse que celle du roman anonyme, du livre de mythologie grecque que le commissaire Morvan affectionne, et qu'il demande à sa femme de lui apporter à la prison. Dans cette description, ce qui ressort aussi, ce sont les couches successives qui enveloppent le livre :

Cuando tuvo el paquete, bastante voluminoso, en sus manos, lo miró con satisfacción pero, sin abrirlo, lo dejó descansar varios días sobre la mesa. Por fin una noche desató con paciencia y habilidad el triple o cuádruple nudo bien apretado y sin siquiera echarle una mirada a los legajos policiales sacó con placer evidente el libro de mitología, ajado en el lomo y con las hojas que ya estaban amarillentas y carcomidas en los bordes. Sentándose en la cama lo empezó a hojear, sin leer el texto impreso en letras grandes, destinadas a un lector infantil, pero deteniéndose con profundo interés en las viejas estampas que representaban la caída de Troya. Orestes de regreso a su casa, Tántalo sirviéndole a los dioses sus propios hijos como alimento, Ulises atado al mástil de su embarcación con los oídos tapados para no escuchar, por miedo de sucumbir a su fascinación, el canto de las sirenas, y también Escila y Caribdis, Gorgona, Quimera, y sobre todo el toro intolerablemente blanco, con las astas en forma de media luna, violando eternamente en Creta, bajo un plátano, después de haberla raptado en una playa de Tiro o de Sidón, a la ninfa aterrada (*La pesquisa*, p. 146).

Et en ce qui concerne le récit principal, correspondant à l'épisode du séjour de Pichón dans la *zona*, il est donc distribué entre la deuxième et la troisième partie et il est pris en charge par un narrateur en troisième personne, responsable ultime de l'organisation que nous avons décrite, et que l'on peut qualifier de spéculaire dans la mesure où elle repose sur un mécanisme d'occultation-révélation de la nature et des circonstances du récit placé en ouverture, ainsi que sur une série de liens ou « points de contact » entre les deux récits insérés d'un côté, et entre ceux-ci et le récit principal de l'autre. À la fin, ceux-ci seront l'objet d'une mise en commun par les trois personnages, et ce sera le discours du narrateur principal qui finira par absorber tous les autres discours et clôturer le roman. Comme nous l'avons déjà signalé, le discours narratif principal prend en charge le récit du séjour de Pichón dans la *zona* en privilégiant la journée où les personnages sont allés voir le roman anonyme, avec la soirée qui s'ensuit, ce qui nous permet de parler d'un traitement par synecdoque de l'événement. Mais on aurait tort de croire qu'une telle composante n'est qu'un cadre pour les deux autres récits : nous avons déjà signalé qu'elle raconte un épisode de grande importance dans l'univers saérien, celui du séjour de Pichón dans la *zona*,

marqué certes par la culpabilité, mais dans lequel est aussi présent le thème du retour au pays natal et, par conséquent, une nouvelle dissémination du contenu du roman anonyme. En effet, tel un Ulysse revenu d'un long voyage, Pichón revient au pays avec le récit non pas de ses aventures, mais d'une histoire pseudo-policrière qui relève pourtant de l'expérience, dans la mesure où elle contient une critique de la société qui l'a accueilli¹⁴.

Au demeurant, le rapport de continuité temporelle entre les trois parties est faussé, car si le roman s'ouvre par le récit de Pichón, il passe ensuite à la scène où celui-ci a lieu, laquelle n'est à son tour que le point de départ d'un récit rétrospectif qui rend compte du séjour de Pichón depuis ses préparatifs à Paris, en privilégiant toutefois la journée que les trois amis ont passé avant le soir du dîner. Cette longue « parenthèse » permet au narrateur d'introduire la visite à la maison de Washington Noriega et avec elle la description du roman anonyme, mais il y a aussi la randonnée fluviale qui inclut des points clé du roman. Enfin, le récit de Pichón est repris et mené jusqu'au bout pour être finalement absorbée par le discours principal. Le roman se termine en même temps que le dîner, lorsqu'un orage éclate annonçant l'arrivée de l'automne. La narration apparaît ainsi dans tout son artifice, qui est ici celui de façonner le temps selon ses besoins. Et si la scène du repas est typiquement saérienne, il faut dire que la focale est comme changée, car le point de vue du narrateur est assez proche de celui des personnages. En tout, le temps de l'histoire principale équivaut au temps d'un repas, ce qui est finalement en accord avec la poétique saérienne, mais le temps est ici abordé autrement, dans la discontinuité. Cela est d'autant plus remarquable que, en règle générale, les romans de Saer affichent une continuité assez étonnante. Ce qui devient évident, à la lumière de ces considérations, c'est le travail de l'écriture qui rend le temps malléable en agrandissant certaines choses au détriment d'autres. La parole, quant à elle, est partagée entre l'instance narratrice principale et ces deux relais que sont Pichón et l'auteur de *En las tiendas griegas*, lui-même relayé par Soldi.

¹⁴ Voir Joaquín Manzi, *Vers une poétique du réel : l'œuvre de Juan José Saer, op. cit.*, p. 164.

Frontières intérieures du texte

Dans l'organisation textuelle de *La pesquisa*, les phénomènes de voix s'avèrent d'une importance particulière. Ainsi, si le roman commence avec l'histoire parisienne racontée par Pichón, on ne saurait ignorer le fait que l'identité du narrateur, ainsi que les circonstances de son récit, restent voilées tout le long de la première partie, ce qui n'est pas sans créer un effet particulier de lecture, que nous aimerions commenter.¹⁵ Du point de vue des instances narratrices mises en œuvre, *La pesquisa* fait donc cohabiter dans son intérieur les deux formes classiques de la narration que sont le récit en première personne et celui en troisième personne. En toute logique, le statut de récit principal correspond à ce dernier, mais il est vrai aussi que, comme nous l'avons vu, l'ordre d'apparition est inversé, et c'est cela qui crée, de notre point de vue, l'effet d'étrangeté si particulier au roman, consistant en ceci que la voix inconnue qui ouvre le récit, qui dit *je* sans pour autant révéler son identité, vient soudain rejoindre la narration impersonnelle qui l'encadre. Effet d'étrangeté mais aussi de contraste, qu'il faudrait ajouter à tous les autres éléments qui contrastent entre les deux champs narratifs (Paris/la *zona*, l'hiver/l'été, genre policier/roman du groupe d'amis). Or comme on le sait, le récit en première personne est à la fois lié à la subjectivité et à un gain de « vérité vécue »¹⁶, tandis que celui en troisième personne crée inévitablement une distance, un point de vue extérieur sur les personnages.

Le récit de Pichón est par ailleurs, comme on l'a vu, réalisé en deux temps : celui de la première partie et celui de la troisième où il cohabite avec le récit principal, avec entre les deux cet événement majeur, du point de vue narratif, qu'est la révélation de l'identité de du narrateur ainsi que de la nature et des circonstances du récit. Cette révélation se fait par le biais d'une première interruption de Tomatis,¹⁷ à la faveur de laquelle s'introduisent la voix du narrateur principal et la scène du dîner entre amis et ses antécédents. Entre les deux moments de l'histoire parisienne, le temps est donc « suspendu » pour le lecteur, car si le

¹⁵ On pourrait comparer cet effet à celui du roman *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, lorsque l'on découvre, dans le fragment 45, que le récit de Juan Preciado, placé comme celui de Pichón en position aperturale, s'adresse en réalité à Dorotea, l'un des personnages de la fiction, et que tous les deux se trouvent dans leurs tombes respectives et voisines. À partir de là, le récit est pris en charge par un narrateur en troisième personne introduisant le plan temporel du passé florissant de Comala dans ce monde d'outre-tombe où se situent Juan Preciado et ses interlocuteurs.

¹⁶ Milagros Ezquerro, *Théorie et fiction*, op. cit., p.215.

¹⁷ Il y en aura six au total.

récit qui vient de commencer prendra plusieurs pages, le temps « réel » de l'histoire n'est en revanche que celui de la réplique de Tomatis, c'est-à-dire de quelques secondes, et c'est ainsi que nous retrouverons les mêmes personnages l'instant d'après dans la troisième partie. De ce vieil artifice, comparable à celui utilisé par Cervantès entre les chapitres VIII et IX de *Don Quichotte*, nous pouvons dégager trois fonctions principales :

- 1) celle, la plus évidente, d'introduire le récit cadre de façon « naturelle » ;
- 2) celle de créer un effet de suspens – artifice dénoncé au niveau des personnages par ce fin lecteur de romans policiers qu'est Tomatis¹⁸ ;
- 3) celle, enfin, de jouer avec les niveaux du texte en obligeant le lecteur à donner après coup une identité fictionnelle à ce narrateur qui, tout au long des trente premières pages, présentait toutes les caractéristiques d'un narrateur en troisième personne absent de son histoire.

D'autre part, la remarque que Tomatis adresse, dans la troisième partie, au procédé de Pichón (« *suspenso barato* »), le lecteur pourrait également l'adresser au récit principal, car de la même manière que la première partie de l'histoire parisienne, comme l'a signalé Joaquín Manzi, est un récit rétrospectif par rapport à la scène aperturale qui nous présente le commissaire Morvan en attitude réflexive dans son bureau du boulevard Voltaire, de même la deuxième partie du roman est construite comme une analepse explicative par rapport à la scène du dîner entre amis. Les deux motifs – celui de Morvan à sa fenêtre et celui du dîner – seront le point de départ du récit en temps zéro dans la troisième partie. Il existe ainsi, entre le niveau principal et le niveau subordonné, un parallèle en ce qui concerne leur construction autour d'une scène pivot : la première reviendra cinq fois dans le récit de Pichón, tandis que la seconde sera patiemment développée dans la deuxième et surtout dans la troisième partie afin de rendre dans toute son épaisseur la présence des trois convives ce soir-là. On peut donc dire que la réflexivité du récit principal dans le récit inséré opère aussi au niveau structurel.

Mais pour revenir à la troisième fonction, celle de brouiller les frontières entre les niveaux narratifs, on peut dire que l'articulation du récit en deux parties est directement liée à la

¹⁸ « –*Suspenso barato* –dice Tomatis, dirigiéndose no a Pichón sino a Soldi, pero señalando a Pichón con un movimiento de cabeza significativo que, traducido a palabras, podría querer decir: « Te hago notar los métodos poco recomendables que emplea este individuo para embaucarnos con su historia (*La pesquisa*, p. 102). »

question de l'identité du narrateur, à un *avant* et un *après* sa révélation, de sorte que l'on pourrait parler de deux moments différents, l'un à narrateur masqué ou anonyme, l'autre à narrateur personnage, dans la mesure où il n'est pas indifférent, pour nous lecteurs, de savoir que celui qui raconte l'histoire parisienne n'est autre que Pichón, dans les circonstances que l'on connaît. L'*avant* est marqué par la présence exclusive de cette voix narrative qui ne dit *je* que pour affirmer, contradictoirement, la véracité et l'indépendance de son récit, et qui, ce faisant, ouvre la voie d'une subjectivité qui contrastera avec la narration impersonnelle du niveau principal. L'*après*, lui, est marqué par la cohabitation avec le récit cadre et par la présence d'autres voix qui participent à la construction du récit, en dépossédant le narrateur de l'usage exclusif de la parole, et cela semble désormais tout naturel, maintenant que nous connaissons l'identité des trois interlocuteurs et les circonstances du récit.

Cet effet de surprise, nous en sommes conscients, se dissipe dès la deuxième lecture, mais il n'en reste pas moins que les frontières entre les niveaux sont brouillées par ce jeu d'occultation-révélation de l'identité du narrateur, par le fait que l'un des personnages de la fiction puisse raconter une histoire sans que la question de son identité se pose, non seulement à cause de la position aperturale du récit, mais aussi parce que, comme on le sait, il n'est pas rare de lire des récits dits « à la troisième personne » dans lesquels le narrateur n'hésite pourtant pas s'exprimer à la première personne¹⁹. Dans les romans réalistes du XIX^e siècle, cela est même la règle, l'autorité du narrateur étant souvent fondée sur sa capacité, justement, à persuader le lecteur de son rapport privilégié à l'un des aspects de l'histoire (connaissance des lieux où elle se déroule, rôle testimonial dans l'histoire)²⁰, ce qui demande des interventions où le *je* de celui qui raconte se fait clairement entendre. C'est sans doute cet effet de vraisemblance que l'auteur de *La pesquisa* cherche à parodier en faisant de Pichón un narrateur à la fois soucieux d'asseoir son autorité sur ces deux éléments et conscient de l'artifice que tout récit implique. Autrement dit, le récit de Pichón

¹⁹ Il s'agit, bien évidemment, de la fameuse remarque de Gérard Genette, avec laquelle il justifie les termes de narrateur « hétérodiégétique » et « homodiégétique ». Voir « Discours du récit », *Figures III, op. cit.*, p. 252 : « En tant que le narrateur peut à tout instant intervenir *comme tel* dans le récit, toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne (fût-ce au pluriel académique, comme lorsque Stendhal écrit : « *Nous avouerons que... nous avons* commencé l'histoire de notre héros... »). La vraie question est de savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner *l'un de ses personnages*. »

²⁰ Nous pensons, par exemple, au chapitre introductoire de *Le Rouge et le Noir*, ou bien au narrateur des *Frères Karamazov*.

est problématique dans la mesure où il est piégé dans cette contradiction qui consiste à revendiquer sa véracité en même temps que la part d'imaginaire dont relève tout récit. Mais si l'on regarde de plus près le récit de Pichón, on se rend compte qu'à son intérieur aussi les deux types de récit font contraste, dans la mesure où il mêle la subjectivité traditionnellement liée au récit en première personne à la position extérieure du récit en troisième personne. De ce fait, les catégories de narration homodiégétique et hétérodiégétique semblent inopérantes, et l'on peut dire qu'il existe une position intermédiaire, à mi-chemin entre les deux.

Enfin, la révélation de l'identité du narrateur nous semble avoir aussi un effet normalisant dans la mesure où elle introduit, dans l'univers inconnu de l'histoire parisienne, celui, connu du lecteur, de la *zona*, et donc en quelque sorte ramenant à l'ordre ce qui au début semblait démesuré et étrange (horreur des crimes, voix narrative dont l'origine était indéterminée)²¹. En faisant, aussi, du récit de Pichón un acte narratif oral au second degré et au statut littéraire problématique, comme c'était le cas pour les récits de Barco dans « Algo se aproxima » et *La vuelta completa* : ni œuvre littéraire ni simple anecdote rapportée, le récit de Pichón pose à nouveau la question de la nature de la fiction, de son rapport particulier au réel et à l'expérience, de la vraisemblance et la véracité.

La distribution morcelée et spacieuse, du moins à la première lecture, peut être vue comme une manière de souligner l'artifice des niveaux, l'illusion romanesque de laquelle participe le narrateur omniscient. Que le lecteur réalise, au bout de quelques dizaines de pages, que celui qui raconte l'histoire de Morvan n'est autre que Pichón Garay, et que ce récit s'adresse à Tomatis et à Soldi lors d'un dîner, cela n'est pas sans importance. Il y a là un effet de surprise dû à une confusion initiale de niveaux, et par conséquent de lecture : celui que l'on avait pris pour un narrateur en troisième personne, au ton légèrement oral – « agárrense bien » –, est en réalité l'un des personnages récurrents de Saer, ce qui oblige le lecteur à reconfigurer sa grille de lecture, à replacer le récit sur le plan de la fiction, à changer sa façon de considérer le sujet de l'énonciation et, enfin, à modifier sa représentation du récit qu'il est en train de lire. L'effet est celui de brouiller, encore une fois, les frontières entre les niveaux et de mettre en évidence l'illusion romanesque, la

²¹ Dans « Dos razones » (*La narración-objeto*) Saer avoue avoir ressenti au début une certaine culpabilité due au fait d'avoir écrit une histoire qui se déroule loin du cadre habituel de la *zona*. C'est grâce au personnage de Pichón que l'auteur a pu insérer cette histoire dans son univers habituel.

convention de l'omniscience ; de souligner de la sorte la subjectivité inhérente à toute narration, mais surtout à la narration dite omnisciente. Cet effet atteint aussi le lecteur et brouille ainsi les limites entre fiction et réel. Tout récit peut être inclus dans un autre récit, les niveaux de fiction se multipliant jusqu'au lecteur, paradoxe cher à Borges.

Le séjour de Pichón, récit d'un retour au pays

Enfin, pour revenir à l'épisode principal du retour de Pichón à la *zona*, nous avons dit qu'il est essentiellement abordé dans la deuxième partie du roman, avec le récit rétrospectif de la journée que les trois amis ont passée. Outre la visite à la maison de Washington Noriega, cette journée contient également un épisode qui mérite notre attention, dans la mesure où il consiste en une sorte de révélation pour Pichón, une réponse à sa quête intime concernant son retour au pays natal. Cet épisode a lieu au retour de l'excursion fluviale, à la fin de la journée. Abandonnant le cours du fleuve Paraná, le bateau emprunte l'Ubajay – « Es casi tan ancho como el Sena a la altura del Pont des Arts y por acá todo el mundo lo llama arroyo », pense Pichón –, puis passe devant la maison familiale de Rincón, que Pichón montre à son fils. C'est alors l'occasion d'une digression historique de la part du narrateur principal (p. 65-66), qui ne manque pas de nous rappeler celles de Pichón dans le récit de son histoire parisienne : elle prépare en quelque sorte le caractère « savant » du narrateur de *La grande*, qui se rapproche de celui du narrateur réaliste traditionnel.

Ce n'est qu'un peu plus tard, à la fin de la journée et du parcours, que Pichón comprend pourquoi il ne ressent rien concernant son retour. C'est, nous dit le narrateur, qu'il est devenu un adulte, et que cela signifie comprendre qu'il n'est point de pays natal, que celui-ci est plus vaste qu'on ne le croit :

En un fulgor instantáneo – el rumor del agua, más nítido que durante el trayecto porque el motor se había detenido revelando la tranquilidad de la noche, contribuyó sin duda a su clarividencia repentina – ha entendido por qué, a pesar de su buena voluntad, de sus esfuerzos incluso, desde que llegó a París después de tantos años de ausencia, su lugar natal no le ha producido ninguna emoción: porque ahora es al fin un adulto, y ser adulto significa justamente haber llegado a entender que no es en la tierra natal donde se ha nacido sino en un lugar más grande, más neutro, ni amigo ni enemigo,

desconocido, al que nadie podría llamar suyo y que no estimula el afecto ni la extrañeza, un hogar que no es espacial ni geográfico, ni siquiera verbal, sino más bien, y hasta donde esas palabras puedan seguir significando algo, físico, químico, biológico, cósmico, y que del que lo invisible y lo visible, desde las yemas de los dedos hasta el universo estrellado, o lo que pueda llegar a saberse de lo invisible y lo visible, forman parte, y que ese conjunto que incluye hasta los bordes mismos de lo inconcebible, no es en realidad su patria sino su prisión, abandonada y cerrada ella misma desde el exterior, la oscuridad desmesurada que errabundea, ígnea y gélida a la vez, al abrigo no únicamente de los sentidos sino también de la emoción, de la nostalgia y del pensamiento (*La pesquisa*, p. 70).

Ce moment est par ailleurs précédé de quelques instants de silence, dont Tomatis profite pour réciter le passage de la *Comédie* relatif au *folle volo* d'Ulysse, ce qui ne manque pas de suggérer un parallèle avec le voyage sans retour entrepris par Pichón :

Lancha, agua, vegetación, parecieron hechas de la misma sustancia de un negror rojizo y un foco fosforescente, – un flujo único de materia concretizándose, por unos momentos todavía, en muchas formas diferentes que la noche se disponía a igualar. Alzando la voz para que pudiera oírsele por sobre el ronroneo del motor, de un modo al mismo tiempo brusco y calmo, Tomatis empezó a recitar:

*O frati, dissi, che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia
d'i nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo sanza gente.
Considerate la vostra semenza,
fatti nos foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza.*

Al teminar, Tomatis emitió una exclamación discreta y satisfecha, y el silencio se instaló nuevamente (*La pesquisa*, p. 68-69).

Au demeurant, ce n'est sans doute pas un hasard si la révélation de Pichón a lieu précisément lors de l'excursion fluviale. D'une part, elle fait écho au voyage que le même personnage faisait dans « A medio borrar » pour aller dire au revoir à son frère jumeau, mais d'autre part, on peut dire que la région fluviale représente pour plusieurs personnages un retour en enfance. Il suffit de penser au moment d'introspection de Tomatis narré dans *La grande*, lors de son trajet de retour de Rosario à la ville. Ce bref moment de bonheur intime est lié au souvenir de ses excursions d'adolescence dans les fleuves de la région, en compagnie de Barco.

Le reste du récit, dans la troisième partie, revient à la scène du dîner, censée avoir lieu quelques heures plus tard, une fois que les trois amis sont rentrés chacun chez eux pour prendre une douche et se reposer. Assis à la table du « patio cervecero », Tomatis et Soldi vont écouter la fin du récit de Pichón, qu'ils vont chacun ponctuer de leur remarques. Entre les trois hommes, il y aura aussi tous ces non dits que le narrateur impersonnel se charge de traduire, de mettre en mots, depuis une perspective supérieure à celle des trois hommes, comprenant l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors. L'expérience du retour semble prendre fin ce soir-là, et tout semble indiquer qu'il s'agira du dernier séjour de Pichón dans la *zona*.

Chapitre 10. La réponse narrative de Tomatis

Une constellation narrative

La réflexion sur l'acte narratif qui est au centre de la *La pesquisa* se poursuit dans plusieurs textes de *Lugar*, le dernier recueil de nouvelles publié par Saer. Certains de ces récits constituent une suite directe de *La pesquisa*, comme par exemple « Recepción en Baker Street », dont l'action principale fait suite au dîner des trois amis du roman, ou bien comme « En línea », qui raconte une conversation téléphonique entre Pichón et Tomatis censée avoir lieu deux ans après la visite du premier à la *zona*. D'autres textes encore, bien que plus éloignés, représentent des nouveaux fragments dans l'univers du groupe d'amis. Dans tous ces textes, les personnages continuent, malgré les années et la distance qui les sépare, à se partager toutes sortes de récits : des rêves, des manuscrits retrouvés, des théories philosophiques, des faits divers. Ils impliquent ainsi des nouvelles situations narratives – conversations en présence de l'autre, téléphoniques ou par écrit –, dans lesquelles l'accent est mis autant sur l'acte communicatif que sur le message.

Cette relation entre *La pesquisa* et quelques-uns des textes de *Lugar* semble par ailleurs métaphorisée dans « En línea », un texte qui, on vient de le dire, est construit autour d'une conversation téléphonique entre Pichón et Tomatis, deux ans après l'épisode raconté dans *La pesquisa*. Lors de cette conversation, Tomatis fait part à Pichón d'une nouvelle découverte concernant l'auteur de *En las tiendas griegas*, un nouveau texte, tapé apparemment avec la même machine que le roman, que Tomatis et Soldi auraient retrouvé alors qu'ils s'occupaient de ranger la bibliothèque politique de Washington. Ce texte, dit Tomatis, pourrait constituer un fragment éliminé du roman, ou bien un épisode indépendant, bien que « tributaire » du même univers narratif, ce qui ne fait que reproduire, au niveau de la fiction, les rapports entre *La pesquisa* et ces nouveaux récits :

Durante las consideraciones preliminares, antes de resumirle el texto propiamente dicho, Tomatis cree necesario hacerle notar que puede tratarse de un fragmento descartado de la novela, ya que también transcurre durante la guerra de Troya, y los personajes son los dos soldados, uno viejo y uno joven, que montan guardia ante la

tienda de Agamenón, y que ya en la novela eran los personajes principales, o en todo caso aquellos a partir de los cuales se fijaba el punto de vista de los acontecimientos. A menos, dice Tomatis, que en lugar de tratarse de un fragmento de la novela, sea un texto independiente, tributario del cuerpo principal, y que haya varios del mismo tipo dispersos en las bibliotecas de la ciudad, olvidados también entre las páginas de algún libro, de algún legajo, o sepultados en algún arca o cajón, bajo recortes de diarios, de documentos caducos, de fotografías en blanco y negro con los bordes dentados, ajadas y amarillentas, y de capas y capas de polvo fino y grisáceo. *Si se trata de un texto independiente, el hecho de que intervengan los mismos personajes, dice más o menos Tomatis, hace que su autonomía sea relativa, y que la novela siga constituyendo la referencia principal, así que ese texto breve y otros que eventualmente pudiesen existir y fuesen apareciendo, formarían no una saga, para lo cual es necesario que entre los diferentes textos haya una relación cronológica lineal, sino más bien un ciclo*, es decir, dice Tomatis con una pizca de pedantería más teatral que verdadera, *un conjunto del que van desprendiéndose nuevas historias contra el fondo de cierta inmovilidad general* (*Cuentos completos*, p. 24-25, je souligne).

La pesquisa peut ainsi être vu comme ce texte à partir duquel d'autres textes indépendants se dégagent (« van desprendiéndose »). L'œuvre elle-même est ici mise en abyme, thématisée sous la forme d'un roman et ses ramifications ou disséminations dans des textes indépendants mais avec les mêmes personnages, créant ainsi une sorte de double fictif. Chacun des récits courts reprend par ailleurs un aspect différent du roman : « En línea » présente un nouveau texte de l'auteur anonyme de *En las tiendas griegas* ; « Traoré » partage quelques éléments avec l'histoire du tueur en série racontée par Pichón Garay – il est question d'un nouveau fait divers parisien –, tandis que « Recepción en Baker Street » poursuit le dialogue avec le genre policier en parodiant un de ses textes fondateurs, celui des récits ayant pour protagoniste Sherlock Holmes. Ce dernier chapitre sera donc consacré à ces nouvelles figures de narrateurs insérés et leurs mises en scène de l'acte narratif.

Une lettre de Tomatis au Mathématicien

La nouvelle qui ouvre le recueil est construite comme un commentaire à une lettre écrite par Tomatis au Mathématicien, exilé à Stockholm pour les raisons que l'on connaît. Ce commentaire est mené par la voix d'un narrateur impersonnel qui multiplie la formule « le escribe Tomatis al Matemático », sans pour autant citer directement la lettre. Outre

l'évident effet stylistique qu'elle produit, cette insistance sur la médiation et sa nature, écrite dans ce cas, nous semble une façon de mettre l'accent sur l'acte communicatif, avec tout ce qu'il comporte de subjectif (c'était aussi le cas dans *Glosa* et ce sera aussi le cas de « Recepción en Baker Street »).

En ce qui concerne la lettre, si l'on tient compte du fait qu'elle est adressée au Mathématicien en exil et qu'il y a en plus des références à la mort de la mère de Tomatis et du départ de celui-ci de *La Región*, le journal dans lequel il a travaillé pendant des années, elle peut se situer à une époque assez tardive dans l'histoire du groupe d'amis. Tomatis commence en effet par dire que s'il peut vivre désormais sans travailler, c'est grâce à un héritage – un compte en banque et « trois ou quatre » maisons bien situées dans le centre-ville – qu'il aurait reçu de la part d'un oncle, le frère de sa mère qui, veuf et sans enfants au moment de sa mort, n'aurait eu d'autre remède que de laisser ses possessions à Tomatis et à sa sœur. C'est ainsi que la lettre commence par suggérer un lien de filiation non direct, mais important malgré tout, entre Tomatis et son oncle, symbolisé aussi par ce prénom, Carlos, dont il aurait aussi hérité.

Or le reste de la lettre constitue notamment une exposition des idées, lesquelles se résument à ce qu'il appelait « l'exploration intérieure à la recherche de l'homme non culturel ». Pour l'oncle de Tomatis, qui exerçait le métier de pharmacien mais avait un penchant pour les spéculations philosophiques – comme le Mathématicien –, l'homme est composé, à l'image de la terre, d'une écorce, d'un manteau, d'un noyau et d'une graine, les deux derniers niveaux étant particulièrement difficiles d'accès. Ce système métaphorique, dont le champ sémantique est celui de la profondeur, n'est pas sans rappeler, bien sûr, celui qu'utilisait Tomatis pour décrire son propre état moral et celui d'autres personnages qui, comme lui, s'était retrouvés au plus bas, « sur la dernière marche ». Or le système de l'oncle est dépourvu de toute connotation morale, et surtout de toute connotation négative. Il postule, par la voie de la métaphore, une stratification intérieure dont les niveaux les plus profonds correspondent à un état archaïque, antérieur à la conscience, à la culture, au moi¹.

¹ « A veces me explicaba que lo que buscaba cuando descendía al fondo de sí mismo no era un supuesto hombre de Cromagnon ni algún homínido anterior, africano o javanés, sino algo más arcaico todavía, demorado en los límites entre vida y materia que debían subsistir en alguna parte, en el fondo de cada uno de nosotros, el chorro de substancia anterior a la forma en el que las meras reacciones químicas de los elementos combinados de manera aleatoria unos con otros, se encaminaban hacia la opción “vida”, “animal”, “hombre”, “yo”, etcétera, la franja incierta en la que, durante un lapso incalculable, la repetición del modelo todavía no

L'oncle de Tomatis rejoint ainsi ces personnages philosophes qui, comme le professeur anonyme de philosophie qui parlait dans « Memoria olfativa », sont liés à une idée ou à un système d'idées. Son exploration de l'homme non culturel est par ailleurs basée sur un système métaphorique qui emprunte ses éléments à la géologie, et il aurait en effet projeté de rédiger un *Manuel de spéléologie interne*.

S'il n'a jamais écrit ce manuel, il menait en revanche à la pratique son exploration. Selon Tomatis, il avait l'habitude de rester immobile pendant des heures au fond de son jardin, sans qu'à vrai dire on puisse savoir s'il faisait une sieste ou s'il partait vraiment à la recherche de son homme « non culturel ». Toujours est-il que l'évocation de Tomatis est assez suggestive, notamment en ce qui concerne cet effacement du moi et de la conscience qui, d'après lui, était nécessaires pour atteindre les profondeurs dont parlait l'oncle :

Me parecía verlo atravesar corredores oscuros, desfiladeros húmedos y rocosos, siempre en declive hacia un fondo inaccesible del que, por mucho que bajara hacia él, durante horas de exploración, no lograba nunca reducir la distancia, le escribe. El mundo exterior ya habría dejado de existir cuando hubiese alcanzado cierta profundidad, desde la que también el “yo” debía darle la impresión de ser un espejismo olvidado, y la conciencia un sueño incoherente y vago, los sentimientos, las emociones y las pulsiones, una convulsiones imperceptibles y sin motivo, para no hablar de los instintos, semejantes a los desplazamientos de terreno provocados siempre por las mismas causas, allá en la altura remota, cerca de la superficie, le escribe Tomatis. Y realizaba ese descenso peligroso con el único objeto de alcanzar por fin la zona informulada, virgen de todo contacto humano y que sin embargo según mi tío no únicamente subsiste en el hombre y subsistirá mientras el hombre dure, sino que es su fundamento, el flujo prehumano que lo empuja hacia la luz, lo expone un momento en ella y por fin, con la misma energía caprichosa y neutra, lo arroja al centro mismo de las tinieblas (*Cuentos completos*, p. 14).

Cette stratification semble se reproduire au niveau textuel, car celui-ci constitue une sorte de palimpseste dans lequel il revient au lecteur la tâche de distinguer entre les différentes voix superposées : tout d'abord, celle, orale, disparue, répétitive de l'oncle ; ensuite celle, à la fois écrite et absente, de Tomatis, et enfin celle, fictionnelle et à la troisième personne, du narrateur principal. Dans ce palimpseste, Tomatis joue le rôle de médiateur non seulement au niveau des personnages (entre son oncle et le Mathématicien, par la voie de l'écrit), mais

había comenzado, y de la que debían sin duda quedar rastros en cada uno de nosotros. Había que pasar, según él, por peligrosas grutas interiores, de la conciencia a la vida y de la vida a la materia, en un descenso interminable y trabajoso, durante el cual un simple resbalón podía mandarnos al más negro y más hondo de los abismos (*Cuentos completos*, p. 13). »

aussi au niveau textuel-discursif, car c'est à partir de sa lettre que le récit se construit. Pour le reste, le destinataire n'est certainement pas anodin, car on se souviendra que le Mathématicien avait un goût prononcé pour les raisonnements logiques et la philosophie. Et si le rôle de narrateur second est estompé, presque effacé par le discours du narrateur principal, il n'en reste pas moins que la nouvelle fait de Tomatis à nouveau un narrateur, dont la fonction ici est de transmettre un ensemble d'idées qui, si elles ne prétendent pas à la rigueur philosophique d'un système, ont au moins le mérite d'être suggestives. Le rapport de filiation et d'héritage entre Tomatis et son oncle se poursuit sur le plan des idées : en faisant part des théories de son oncle au Mathématicien, Tomatis se fait encore une fois l'héritier de son oncle.

Holmes dans la *zona*

Comme on le disait au début de ce chapitre, et bien que son titre ne laisse rien présager dans ce sens, « Recepción en Baker Street » est la nouvelle de *Lugar* qui établit le lien à la fois le plus superficiel et le plus profond avec *La pesquisa* : au niveau de la diégèse, son action est une suite immédiate de celle du roman, c'est-à-dire de ce dîner au « patio cervecero » auquel participent Pichón, Tomatis et Soldi ; mais, au niveau structurel et thématique, elle inclut également un récit second, cette fois-ci dans la bouche de Tomatis, à travers lequel se poursuit la réflexion intertextuelle sur le genre policier, bien que sur un ton plus léger, voire ludique.

L'annonce du titre – celle de la rue londonienne où demeure le célèbre détective privé créé par Conan Doyle – est pourtant loin de se vérifier immédiatement dans le texte, car il faudra attendre une longue « introduction » dans laquelle rien ne laisse imaginer qu'il sera question, dans la *zona*, dudit détective. Les premières pages de la nouvelle sont en effet consacrées au récit de la rencontre fortuite entre Nula, ce nouveau personnage qui deviendra l'une des figures principales de *La grande*, et le petit groupe formé par Pichón, Tomatis et Soldi, un soir pluvieux de fin mars qui s'avère être le même que celui de *La pesquisa*. La rencontre ayant lieu devant le bar de la gare routière, les quatre amis décident de prendre un verre en attendant la fin de la pluie, ce qui donne lieu à une nouvelle mise en

scène de l'acte narratif, dans laquelle ce sera au tour de Tomatis d'exposer un projet d'écriture ayant pour sujet un autre cas de tueur en série, dans lequel le détective chargé d'enquêter ne serait autre que Sherlock Holmes, et l'énigme à résoudre, l'assassinat de seize nouveau-nés et une infirmière dans une maternité de province en Angleterre. Le texte aurait par ailleurs la forme d'un poème narratif, ce qui lui donnerait, selon Tomatis, la particularité d'être, avec *Œdipe roi*, le seul récit policier rédigé en vers².

Comme on peut le voir, le texte imaginé par Tomatis contient une série d'idées ou de sujets récurrents chez Saer, tels que la figure du tueur en série ou la filiation œdipienne du genre policier, ou encore l'idée d'un roman rédigé en vers. Exprimées dans plusieurs essais, ces idées prennent ici forme grâce au projet d'écriture de Tomatis. Encore une fois, le récit dans le récit est chargé d'exprimer les préoccupations de l'auteur d'une manière concrète ou presque, car il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un texte imaginaire même au niveau de la fiction, où il n'existe qu'à l'état de projet. De ce fait, il implique une façon d'exister qui est en quelque sorte contraire à celle des histoires de Barco, dont on a vu que son auteur refusait de les écrire, vu son mépris (apparent) pour la condition d'écrivain. L'histoire de Tomatis, elle, est vouée à l'écriture, même si le doute est permis quand à la réalisation de son projet, compte tenu du caractère plutôt inconstant de sa vocation littéraire.

Or pour revenir à l'histoire à proprement parler, nous avons dit qu'elle est une parodie des récits de Conan Doyle ayant pour protagoniste la figure de Sherlock Holmes, ce qui constitue bien entendu une sorte de réplique au récit que son ami Pichón vient de faire, une réplique qui change pourtant le ton de la discussion, car comme nous l'avons vu le récit de Pichón est fortement déterminé par les tensions qui l'entourent. Ici, non seulement ces tensions semblent apaisées – il n'en sera, en tout cas, plus question dans le récit principal –, mais de plus le contenu du récit, à l'image de son modèle intertextuel, est beaucoup plus

² «–Yo estoy planeando un texto sobre uno que tuvo lugar hace unos cincuenta años en Inglaterra –dice Tomatis –: el envenenamiento de una enfermera y dieciséis recién nacidos. Y si lo escribo, el detective sería ni más ni menos que Sherlock Holmes –no puedo rebajarme a no poder usar, para un relato mío, los mejores productos que ha dado el género disponibles en plaza– y de quien se trataría, a causa de su edad avanzada, de su último caso. Si me decidiese a hacerlo, no lo escribiría en prosa: sería un largo poema narrativo en verso libre, con algunos pasajes rítmicos y ciertos finales de estrofa en versos regulares, alejandrinos probablemente, y rimas consonantes. De esa manera ocuparía en la historia de la literatura un lugar junto a *Edipo rey*, ya que Sófocles y yo seríamos los únicos autores que hubiéramos tratado en verso un enigma policial. En cambio, en cuanto a mi asesino en serie, reivindico la exclusividad: sería, si me decidiese alguno de estos días a escribirlo, el único relato en que un asesino suprime simultáneamente diecisiete víctimas (*Cuentos completos*, p. 88) ».

léger, même s'il ne manque pas de confirmer Tomatis dans le rôle de fin connaisseur de littérature policière et, plus précisément, de l'univers holmésien.

En effet, son histoire met à nu les mécanismes de fonctionnement de cet univers, qu'elle emprunte à la perfection, tout en introduisant subtilement un certain nombre d'éléments qui diffèrent du modèle, des « fissures » dans le texte parodié, ou ce que Tomatis appelle « les marques de la contingence dans le mythe »³. La plupart de ces changements sont plutôt anecdotiques et ont un caractère amusant, ce qui souligne le caractère ludique ou de parodie joyeuse du texte, comme l'auteur lui-même l'a signalé, bien que certains d'entre eux aient pour effet d'introduire le politique dans un univers d'où il était presque absent⁴, en tout cas sur le plan explicite. Ainsi, par exemple, si dans les récits de Conan Doyle⁵, Holmes est un homme plutôt conservateur, sans grandes connaissances en matière de littérature – exception faite de la littérature à sensation –, bien que très instruit en sciences et mathématiques, ce qui lui permet de développer l'étonnant art déductif qui fera sa réputation, le Holmes de Tomatis, quant à lui, vit désormais retraité chez lui – il a plus de quatre-vingts ans – et consacre davantage de temps à la lecture. Il a lu Kant et d'autres philosophes et, en ce qui concerne ses opinions politiques, suite aux nombreux événements historiques qu'il aura vu défiler au cours des trois premières décennies du vingtième siècle,

³ Denis Mellier, *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, Fontenay, Saint Cloud, ENS, 1999, p. 10 : « Si le mythe de Sherlock Holmes est né du texte de Conan Doyle, le pouvoir imaginaire de sa fiction ne peut s'y trouver désormais tout entier circonscrit. De même, la séduction de la figure ne peut se résumer en la liste des lieux de sa geste (Londres, le monde victorien, la lande, le brouillard, ou de ses stéréotypes et rituels narratifs : déductions fracassantes, bouclage épiphanique de la solution policière, pas de deux du détective génial et de Watson, narrateur sympathique, balourd et émerveillé. Pour bon nombre d'amateurs, le retour du même assure la pérennité du mythe. À moins que le plaisir ne réside, à partir de la matière commune, en un constant jeu de décalages et de subversions, une écriture qui ferait surgir l'envers des choses, exploitant la surface d'illusions sur laquelle la geste du héros victorien s'écrit bien trop explicitement. »

⁴ *Ibid.*, p. 23 : « C'est à cette manière de refouler les problèmes liés à la politique, aux classes sociales et à la sexualité que les aventures de Sherlock Holmes doivent leur séduction universelle et durable, mais c'est elle qui les condamne à rester en marge de la littérature. Cela dit, ce refoulement s'opère par des méthodes tellement limpides que des auteurs proprement littéraires comme Borges et Eco y ont trouvé une source inépuisable d'inspiration. Ces méthodes révèlent l'ossature qui les sous-tend, faite de valeurs, de préjugés et de présupposés idéologiques, d'une façon aussi naïve qu'irrésistible. »

⁵ Dans *Une étude en rouge*, paru en 1888, le docteur Watson fait un portrait célèbre de celui qui sera son compagnon d'aventures : « [D]e propos délibéré Holmes négligeait toute connaissance étrangère à l'objet de ses recherches. Par conséquent, tout ce qu'il savait lui servait à quelque chose. Je récapitulai mentalement tous les sujets sur lesquels il m'avait semblé bien informé. Je pris même un crayon pour les annoter. Quand j'eus achevé ma liste, je ne pus m'empêcher de rire. La voici. En littérature : nulles. En philosophie : nulles. En astronomie : nulles. En politique : faibles. [...] En botanique : spéciales. Est calé sur la belladone, l'opium, et tous les poisons en général. Ne connaît rien au jardinage. En littérature à sensation : immenses. Semble posséder tous les détails de chaque crime horrible commis au cours du siècle (Arthur Conan Doyle, *Une étude en rouge*, Paris, Gallimard, 1994, p. 18) ».

elles sont maintenant celle d'un homme de gauche (voire sympathisant de l'anarcho-syndicalisme) :

Y sería en este punto del relato si, desde luego, lo escribiese, donde introduciría los cambios que, en los últimos años se habrían producido en la personalidad de Holmes, ilustrando una vez más cómo la supuesta inmutabilidad del mito se resquebraja y se transforma cuando lo mella, día a día, minuto a minuto, el asedio tenaz de la contingencia. Las ideas políticas y morales de Holmes, que hasta la primera guerra mundial fueron decididamente conservadoras, se habrían ido modificando en la versión que daría de ellas mi poema narrativo, bajo la influencia de ciertos hechos históricos, como la Revolución Rusa, el asesinato de Rosa Luxemburgo, la crisis económica de 1929, el ascenso del fascismo y del nazismo, la guerra de España y las innegables conquistas sociales del Frente Popular. Habiéndose retirado de la escena pública a la existencia monótona de un rentista desocupado, no sin haber dejado como muchos otros pequeños ahorristas ingenuos, algunas plumas en la Bolsa, con el ocio suficiente como para leer cosas un poco más independientes que las que aparecen en los diarios [...], Holmes habría ido adoptando poco a poco ideas socialistas, incluso anarco-sindicalistas, para las que, según el juicio clarividente del doctor Watson, por su modo de vida singular y su personalidad por cierto inclasificable, parecía tener una predisposición innata. Y el doctor podría contar, sacudiendo suavemente la cabeza al tiempo que sonreía, que Holmes una vez le habría dicho: *¿Qué se gana con defender el orden establecido, aparte de la aprobación mezquina de aprovechadores y usureros, y de la admiración equívoca de las almas convencionales?* (Cuentos completos, p. 99-100).

Ce nouveau portrait ne manque pas d'ironie, un trait par ailleurs habituel chez Tomatis, car il fait de Holmes non seulement un homme un peu plus cultivé, mais aussi un citoyen de gauche, qui suit de près les crises politiques et sociales de son temps. C'est ainsi que la résolution de l'énigme sera surtout une affaire de lecture – de vieux journaux, d'encyclopédie, mais aussi de la Bible – et que le mobile politique et la comparaison avec le massacre des innocents par Hérode, raconté dans l'Évangile selon saint Matthieu, n'échapperont pas à ce Holmes devenu décidément plus cultivé.

Tomatis s'attaque également à celui que l'on pourrait appeler le trait principal de Holmes – et en réalité l'un des éléments fondamentaux de tout récit policier –, à savoir sa célèbre science de la déduction. L'histoire commence en effet par une étonnante imitation des prouesses déductives de Holmes, après laquelle Tomatis ne cache pas son scepticisme et sa conscience de l'artifice :

–De la asistencia, las más variadas expresiones admirativas deberían saludar la hazaña –dice Tomatis, con una sonrisa al mismo tiempo satisfecha y ligeramente escéptica en cuanto al valor genuino de la supuesta proeza deductiva. Y después, dirigiéndose a sus

oyentes con calculado aire doctoral—: Al personaje mítico hay que presentarlo no a través de los detalles psicológicos de su personalidad verdadera, en el plano aleatorio de la duración, sino en un orden protocolar de rasgos cristalizados que nos permiten reconocerlo de inmediato y aceptar en él cualquier manera de pensar y de actuar, por inverosímil que parezca, siempre y cuando se adapte al esquema de ese reconocimiento. Pero ya van a ver que, si logro traspasarlo a lo escrito, mi Sherlock Holmes no habrá sido totalmente refractario a la contingencia (*Cuentos completos*, p. 92).

Un autre changement est la situation narrative elle-même, typique chez Saer, qui est censée rassembler Holmes et ses camarades autour d'un verre dans le salon de l'appartement, juste après avoir dégusté un repas italien copieux et bien arrosé, préparé par une Mme Hudson s'essayant à la cuisine internationale. C'est que, chez Saer, la narration est souvent liée aux actes de boire et de manger, ou bien à celui de se promener. Tomatis insiste sur des détails comme le menu ou les boissons qui, selon lui, transportent les figures de Holmes et de Watson du domaine de la légende à celui de la *contingence*, c'est-à-dire de la temporalité, du devenir et, par conséquent, du détail inutile :

Watson por su lado y los otros dos tendrían que llegar a las siete en punto a Baker Street, encontrarse en la puerta y subir juntos las escaleras conducidos por la señora Hudson, portera-gobernanta-cocinera de Holmes desde hacía varias décadas que, por tener por ejemplo un nieto empleado en la sucursal romana de un banco inglés, se habría puesto a experimentar después de cierto tiempo la cocina italiana, mereciendo la más firme reprobación de Holmes y Watson, que sin embargo no se atreverían de ninguna manera a hacérselo notar. [...] Únicamente las bebidas – *single malt*, oporto, armagnac, chablis para los blancos y chambolle musigny en lo relativo a los tintos – serían perfectas, debido tal vez al hecho de que Holmes las encargaría al mismo proveedor de vinos y alcoholes al que venía comprándoselos desde por lo menos treinta y cinco años atrás. [...] [M]e gustaría contrastar las reacciones de los personajes a propósito de la comida, ya que Lestrade y su sobrino se declararían encantados ante el *vitello tonnato*, los *penne a l'arrabiata* y los *involtini*, el *gorgonzola*, la *provola affumicata* y el *tiramisú*, expresando su admiración a Holmes prácticamente a cada bocado y felicitándolo por gozar de los servicios de tan maravillosa cocinera, en tanto que Holmes y Watson disimularían todo el tiempo la desolación que les producen las fantasías culinarias y los errores técnicos de la anciana [...] (*Cuentos completos*, p. 89).

Quant à l'énigme en question, il s'agit donc de l'assassinat « *simultané* » de seize nouveaux dans une maternité de la province anglaise dans les années trente, et le principal suspect, une jeune infirmière qui se serait par la suite donné la mort. Holmes va comme à son habitude déjouer les apparences et trouver que le coupable est en réalité l'ancien amant de celle-ci, l'aristocrate Lord W., lequel aurait voulu supprimer et sa maîtresse et l'enfant

qu'il aurait conçu avec elle afin de protéger ses enfants légitimes d'un scandale qui pourrait les empêcher d'aspirer à la couronne. Et pour faire comprendre à l'assassin qu'il connaît sa culpabilité, Holmes se servira de l'épisode biblique du massacre des innocents par Hérode en lui tendant le piège qui clôt l'histoire. Le jeu intertextuel se poursuit ainsi, l'intertexte convoquant un autre intertexte, dans un exercice qui consiste à puiser dans la littérature des histoires susceptibles d'éclairer de nouvelles intrigues.

En résumé, si d'un côté l'histoire obéit en tout aux conventions du genre – le détective privé parvient à résoudre le mystère sans même sortir de chez lui (ce qui était le cas, par exemple, dans *Une affaire d'identité*), par le seul pouvoir de son art déductif, quelques recherches dans les journaux et des encyclopédies et sa célèbre connaissance des poisons –, de l'autre elle bouleverse le système de valeurs somme toute conservateur que les romans de Conan Doyle présupposent et, en convoquant le texte biblique comme clé de l'énigme, elle fait de l'enquête une affaire de lecture, ce qui rappelle le cas de *La pesquisa*, où les meurtres commis par le tueur en série parisien semblent inscrits dans l'image de la nymphe Europe violée par Zeus, évoquée au début du roman et contenu dans le livre de mythologie grecque que le commissaire Morvan affectionne particulièrement.

En ce qui concerne sa construction, « Recepción en Baker Street » présente donc une structure à double enchâssement, le récit de Holmes étant encadré par celui de Tomatis, et ce dernier par le récit principal. Grâce à cette structure, les deux situations narratives concernées font l'objet d'une mise en scène dans laquelle se conjuguent quelques-uns des thèmes préférés des deux écrivains. Ainsi, outre la fonction encadrante qui consiste à rapporter les circonstances de la réunion entre amis, le récit principal développe à nouveau le thème de l'oralité, lequel constitue aussi un aspect important d'un roman comme *Glosa* (1986), mais aussi de « Traoré », cette autre nouvelle de *Lugar* ayant comme protagoniste un conteur africain dans le Paris contemporain. Ici aussi, l'accent est mis sur l'acte de parole et ses aspects extra linguistiques tels que les gestes, les silences ou encore la réception du récit par ses narrataires, ce qui donne à la nouvelle son atmosphère et son rythme particulier :

Los tres miembros del auditorio, inmóviles y silenciosos, están como en un segundo plano respecto de su propia atención, que ocupa el centro de la mente, absorbiendo uno a uno los pormenores del relato, la intención explícita o tácita de las palabras, y

movilizando al mismo tiempo las otras funciones que ponen a su servicio, la inteligencia, la memoria, la intuición, la percepción auditiva que registra el sonido de las palabras y la observación visual que va sacando, de la mímica, las miradas y los ademanes del narrador, un suplemento de sentido que solamente otorga la relación oral de la historia. Cuando un trueno fuertísimo hace vibrar la ciudad entera e, individualmente, cada uno de los objetos vibrátiles depositados en cada una de las habitaciones de cada una de las casas que forman la ciudad, Tomatis efectúa una pausa fugaz destinada a considerar el estruendo, y haciendo una mueca admirativa que podría ser considerada como una especie de digresión gestual, se queda unos segundos pensativo, y después continúa (*Cuentos completos*, p. 98).

Le récit cadre est également le lieu d'un scepticisme voilé concernant l'art déductif de Holmes, comme le suggère cette séquence qui nous montre Nula momentanément distrait du récit de Tomatis (p. 93-94), et s'appliquant à deviner, par une méthode déductive semblable à celle du détective, la rubrique du journal que le serveur du bar est en train de lire. Sur ce point, il coïncide avec l'auteur imaginaire qui, lui aussi, se montre conscient de la valeur conventionnelle de ces démonstrations.

Quant à l'autre situation narrative, celle à laquelle fait allusion le titre de la nouvelle, il s'agit bien sûr du récit que Holmes ferait à ses amis le docteur Watson, l'inspecteur Lestrade et le jeune neveu de ce dernier, à son domicile au 221 bis Baker Street, de l'enquête qui l'a mené à résoudre le cas en question. Si cette situation est déjà habituelle dans les récits de Conan Doyle pour des raisons d'exposition (Holmes racontant au docteur Watson la façon dont il s'est pris pour résoudre une énigme), elle sera présentée ici, comme on l'a vu, selon le rituel saérien du repas bien arrosé, avec de nombreux détails que Tomatis hésite à écrire, nous dit-il, de peur de s'éloigner de l'intrigue principale.

Pour le reste, le récit de Holmes est fait selon un schéma rationnel ou « présentation analytique », c'est-à-dire en décomposant le « cas » en quatre aspects : la maternité, son principal bienfaiteur, l'infirmière et les seize nouveau-nés. Il fait d'ailleurs partie d'un plan où rien n'est laissé au hasard, car sa fin devra coïncider, à quelques minutes près, avec l'arrivée Lord W. à l'appartement où le jeune neveu de Lestrade, invité à cet effet, sera prêt à l'appréhender. Holmes insiste sur le fait que sa démonstration dépend de certains événements n'ayant pas encore eu lieu, ce qui veut dire que le récit de l'enquête est simultanée au déroulement de l'histoire, ou du moins à une partie de celle-ci. Cette circonstance est bien sûr créatrice de tension, car l'histoire du crime et le récit de son enquête vont confluer vers un dénouement spectaculaire, qui n'est autre que le

démasquement de Lord W. Tout est calculé à la minute près pour que celui-ci, tombé dans le piège tendu par Holmes, arrive au moment prévu à Baker Street, fournissant la preuve irréfutable de sa culpabilité. En cela, l'histoire de Tomatis imite ou pastiche certains dénouements de Doyle, tout en introduisant une réflexion assez peu probable chez le Holmes traditionnel, dans laquelle le politique s'insinue à nouveau de manière plutôt comique : « - ¡Impídale tomarlo, doctor! ¡La horca estaría menos ocupada en sofocar a los hijos del pueblo si recibiese con más asiduidad las testas coronadas! » (*Cuentos completos*, p. 105).

Pour revenir au double emboîtement de situations narratives (Tomatis racontant que Holmes raconte), résumé par des formules du type « dice Tomatis que Holmes diría si él escribiese su poema narrativo », il n'est certes pas nouveau chez Saer : on le retrouve notamment dans le roman *Glosa* où il a pour effet de mettre en évidence, non sans humour, les successives médiations d'un récit qui voit son objectivité éclater dans la multiplicité de ses versions. Dans le cas de « Recepción... », non seulement il montre à quel point l'acte narratif a, bien que pour des raisons différentes, une importance particulière chez les deux écrivains, mais en outre, il crée un jeu de miroirs entre les deux groupes de personnages mis en scène. Ce jeu de miroirs suggère que, à l'instar de Holmes et ses fidèles compagnons Watson et Lestrade, les figures de Tomatis, Pichón et les autres sont désormais entrées dans ces « régions stylisées du mythe » dont parle Tomatis. Un parallèle s'établit donc entre la *zona* et l'univers où évoluent les figures de Holmes et ses compagnons dans la mesure où il s'agit, dans les deux cas, de cycles narratifs caractérisés par le retour des personnages et par leur condition d'espaces imaginaires ouverts aux réécritures. Cela propose une idée de la littérature comme source inépuisable d'aventures, comme un exercice de l'imagination à partir des mythes littéraires qui semblent avoir une vie au-delà de leur créateur.

Vouloir remplacer le monde par son chant

Pour terminer, nous aimerions aborder un autre récit de *Lugar*, « Traoré », qui implique une nouvelle mise en scène de la narration. S'il n'établit aucun lien avec l'univers de la *zona* et le groupe d'amis, il se déroule cependant dans un espace qui n'est pas

complètement étranger à l'œuvre, à savoir celui du Paris contemporain, lequel comme on l'a vu fournit aussi le décor de l'histoire de Pichón. Cependant, la topographie de cette nouvelle histoire, qui constitue par ailleurs l'une des compétences les plus remarquables du narrateur principal, est encore une fois loin du Paris prestigieux de Héctor, et il n'est pas exagéré de voir en elle l'un des axes idéologiques du récit, car si d'une part elle comprend la place Vendôme, ce haut lieu du pouvoir et de l'argent, de l'autre elle comprend les quartiers populaires du nord et de l'est parisiens, là où se concentrent traditionnellement les populations marginales, dont les protagonistes sont justement deux représentants.

Le cœur anecdotique se réduit à une scène relativement courte, ayant lieu sur la place Vendôme, par un froid matin d'hiver. Significativement, les personnages focalisés ne sont pas les hommes de pouvoir qui occupent les lieux, mais deux éboueurs chargés du maintien de la propreté de la place. Le premier d'entre eux est un africain noir qui exerce également le métier de conteur professionnel, pour lequel il se fait appeler « finá Kamara », en allusion à une branche des griots qui, selon le narrateur principal, serait la plus basse dans la tradition, dans la mesure où il ne pourrait se servir que de la parole, à la différence de l'autre, celle des *jèli*, qui se servait aussi de la musique. Le deuxième éboueur est un arabe de confession musulmane qui écoute les récits de son camarade, partagé entre la fascination et la répulsion, car il n'arrive pas à concevoir que le monde puisse prendre un aspect aussi bigarré.

Si cette scène constitue le centre du récit, elle n'est introduite que de façon un peu tardive, les trois premières pages étant consacrées au récit légendaire de la chute des griots, ces conteurs de la tradition africaine qui, dans un temps immémorial, auraient provoqué leur perte en voulant « remplacer le monde par leur chant ». Ce récit aurait traversé les âges, et il est toujours raconté, en variant un peu les détails, aussi bien en Afrique qu'à Paris. Il renferme une situation absurde : les chants des griots auraient remplacé le réel. Les choses n'existaient que pour être chantées et, inversement, elles ne semblaient exister que si elles étaient chantées. Comme on peut le voir, il s'agit d'une nouvelle formulation d'un des problèmes centraux de la poétique saérienne, qui est celui des rapports problématiques entre récit et événement, entre récit et histoire. Ici, l'événement et son récit ne font qu'un, et il est même suggéré le remplacement de l'événement par le récit, ce qui constitue une sorte de scandale ontologique. Dans cette fable, les griots étaient chargés de la tâche prestigieuse

d'assurer l'existence du roi, ils lui étaient donc indispensables. La perte des griots fut celle de vouloir remplacer le récit à l'événement :

[D]e manera que si el rey comía, por ejemplo, las cohortes de griots celebraban el banquete en el momento mismo en que estaba teniendo lugar, transformándolo en un hecho legendario que formaría parte de la tradición y que de esa manera seguiría maravillando a las generaciones sucesivas, ya no se sabía si el rey estaba ausente o presente durante el acontecimiento – únicamente el relato de los griots era real para los cortesanos que, sin ver nada a causa de la multitud de cantores ni tener más garantías de que estaba sucediendo que la narración que la describía y los encomios que la ensalzaban, en razón de un protocolo puntilloso estaban obligados a asistir a la comida. Es cierto además que *el mundo parecía estar desapareciendo detrás de todos esos relatos* y esos cantos que pretendían sustituirlo por una versión más nítida que la que ofrecen los sentidos, más exacta que la que puede extraerse de la experiencia, más intensa que la que se representa la imaginación, más clara y coherente que la que concibe el pensamiento (*Cuentos completos*, p. 32).

Il est intéressant de remarquer que le récit de la fin des griots est pris en charge par le narrateur principal, et qu'il déploie un appareil rhétorique assez impressionnant – il comprend les six premiers paragraphes, introduits tous par la proposition « es cierto que... »), ce qui suggère que le narrateur principal est tout aussi « épris » de son sujet que ces griots dont il raconte l'histoire. On peut donc parler d'une influence du récit encadré sur le récit encadrant, car si la force des récits du conteur professionnel tient surtout à la richesse de ses détails, ceux-ci sont tout aussi nombreux dans le discours du narrateur principal. Cette profusion de détails, cette euphorie descriptive, va être aussi celle de la description de la topographie parisienne et d'autres détails comme les vêtements des deux éboueurs, les gestes du conteur, etc.

D'autre part, la légende de la chute des griots (la « bataille légendaire ») semble fonctionner comme allégorie de la narration. Elle se situe dans un passé archaïque et indéfini, où l'oralité est sa forme naturelle :

Era la época en que la magnificencia de una corte se juzgaba no por la abundancia de oro, de armas, de reservas de grano, de esposas para el rey y para la nobleza, sino por la cantidad de griots que cantaban a todo momento, hora tras hora, de día y de noche, la genealogía de los reyes que los tomaban a su servicio, el esplendor de su corte, el número y el coraje de sus ejércitos, la fertilidad de sus mujeres y la salud y las promisorias perspectivas matrimoniales de su descendencia (*Cuentos completos*, p. 32).

Cela contraste avec le plan historique sur lequel se situe le matin du récit, dans lequel le narrateur principal ne manque pas d'introduire des détails qui montrent le revers de l'univers du pouvoir :

Unos pocos años antes de esta mañana de invierno en que el barrendero musulmán va atravesando la plaza en dirección a la rue de la Paix, donde el otro lo está esperando, el propio ministro de Justicia en ejercicio la cruzaba también de tanto en tanto porque estaba en negocios sucios con una familia de joyeros instalados en la vereda de enfrente del ministerio, donde se desempeñaban también como banco clandestino, y proponían inversiones para préstamos usurarios que el ministro había considerado como un negocio jugoso, transgrediendo por avaricia varias leyes a la vez, sin más consecuencias para su persona que la de no ser confirmado en su cartera un año más tarde, durante una renovación parcial del gabinete (*Cuentos completos*, p. 35).

Or face à sa noble ascendance, il est intéressant d'observer que finá Kamara figure au contraire au plus bas de l'échelle sociale, ce qui est encore souligné par le contraste entre sa fonction et l'endroit où il l'exerce. Le conteur fréquente plutôt le dix-neuvième et le vingtième arrondissement et exerce son métier dans cet autre Paris périphérique représenté par les villes de Saint-Denis ou Aubervilliers. Le noir et l'arabe sont ici les figures de l'altérité ou de la périphérie, face à ce centre de pouvoir et d'argent qu'est la place Vendôme. Ainsi, non seulement le conteur n'est plus au service du roi comme ses ancêtres, mais de plus il est perdu dans un monde d'argent, où ce qu'il « chante », ce n'est pas la gloire d'un roi mais des faits divers.

La seconde partie du texte est justement consacrée au récit d'une histoire qui rappelle en quelque sorte l'histoire parisienne de Pichón – elle travaille sur la matière narrative d'une histoire criminelle –, bien qu'elle ne dépasse pas le statut de simple fait divers. Son protagoniste, un homme d'origine sénégalaise appelé Traoré, qui veut dire « fils de dieu », aurait tué à main nue plusieurs femmes – et violé certaines d'entre elles –, dont une vieille dame de soixante-dix ans. Or au-delà de ces détails macabres, le narrateur principal met surtout l'accent sur le travail d'élaboration du récit réalisé par finá Kamara, lequel passe, comme dans le cas de Pichón, par la lecture de journaux, les bruits de quartier et l'affabulation. Encore une fois, donc, le récit met en avant sa propre élaboration, ses sources composites, mais également la part de l'imaginaire ajoutée par le conteur professionnel :

Esta vez, la historia es la de un tal Traoré, un vulgar asesino y violador, que salió en todos los diarios y que el que la está contando, como cualquier hijo de vecino, debe haber leído en alguno de ellos, probablemente en el mismo diario lleno de marcas de birome o de lápiz en las páginas de turf, plegado y arrugado hasta volverse una ruina, y que ha debido leer entre dos carreras de caballos, en el bar de alguna agencia de apuestas, en Ménilmontant o en el fondo la rue Alexandre Dumas. Saliendo de sus labios, sin embargo, si bien tiene una vaga semejanza con la que apareció en los diarios, es irreconocible, y contada como él la cuenta, ningún diario la publicaría. La manía incorregible de los griots de Niani (o de Kayes, o de Odiené, o de X o Z), piensa, escuchándolo, el barrendero musulmán, de querer suplantar el mundo con su canto, sigue intacta todavía, y los que la padecen ni siquiera sospechan que esa obsesión, igual que a sus antepasados, los va llevando de la mano al abismo (*Cuentos completos*, p. 39).

Tout part ainsi d'un fait divers que le conteur transforme en véritable histoire par le pouvoir de sa pratique affabulatrice. D'une certaine façon, le griot est une nouvelle métaphore de l'écrivain, si l'on s'en tient à la définition proposée par Barco dans « Algo se aproxima ». Et en réalité, il n'y a pas ici à proprement parler de véritable récit intercalé, dans ce sens que les récits de finá Kamará sont toujours rapportés de façon indirecte par le narrateur principal, avec une insistance, aussi, sur l'effet qu'ils produisent sur la figure de leur destinataire. Il serait donc plus exact de dire que ses récits font l'objet d'un commentaire, d'une glose, par ce narrateur qui présente quelques-uns des traits de son homologue diégétique. Le rapport intertextuel ne s'établit pas ici à un genre codifié de la littérature occidentale, mais à une tradition, l'africaine, qui relève de l'oralité. Ses protagonistes ne sont pas ces personnages cultivés et désabusés que l'on a l'habitude de fréquenter dans les récits de Saer, mais plutôt deux éboueurs parisiens que tout semble opposer. Malgré tout, ce texte propose une nouvelle réflexion sur l'art de raconter qui suggère encore une fois, et d'une étrange façon, ce pouvoir qu'a le récit de façonner les événements – « de reinar sobre los hechos », comme disait Ángel, le narrateur de « Fresco de mano » –. Il le fait à travers cette fable, le récit de la fin de griots, qu'il fait raconter précisément à un de leurs descendants, un descendant déchu en quelque sorte, mais qui poursuit, comme ses ancêtres, cette entreprise insensée qui consiste à vouloir remplacer le monde par son chant.

Conclusion de la troisième partie

Dans cette troisième partie, nous avons donc constaté la présence d'une pratique récurrente, celle du récit dans le récit, dans sa variante orale, dont la fonction, toujours autoréférentielle, se réfère à plusieurs aspects du récit. Dans un premier temps, nous avons signalé sa présence dans « Algo se aproxima », ce texte considéré comme le texte fondateur de la poétique saérienne, non seulement en ce qui concerne l'univers fictionnel de la *zona*, mais aussi en raison d'une série de pratiques narratives parmi lesquelles figure justement celle du récit dans le récit. Cette pratique apparaît également dans le premier roman, *La vuelta completa*, avec lequel « Algo se aproxima » établit donc une continuité qui va au-delà de l'univers fictionnel représenté, et concerne également les formes narratives. Dans les deux cas, le récit dans le récit est présenté sous le signe de l'humour et de l'ironie par le même personnage narrateur, Barco, qui, tout en refusant le statut d'écrivain, se montre tout à fait conscient des mécanismes et des conventions narratives, des codes génériques qu'il emprunte de façon déviante, dans une pratique que l'on peut qualifier par conséquent de subversive. Un autre aspect important de ces deux récits, c'est leur caractère digressif, qui semble annoncer une façon de raconter qui sera celle d'autres narrateurs dans l'œuvre, et qui introduit ici des réflexions sur l'espace fictionnel de la *zona*. Dans tous les cas, le récit second apparaît ici comme l'exact revers du récit principal, dont on peut dire par conséquent qu'il renvoie une image en négatif.

Nous avons abordé ensuite le récit que le Mathématicien fait, dans *Glosa*, à son compagnon de promenade Ángel Leto. Si ce récit établit une relation intertextuelle avec *Le Banquet* de Platon, dans ce sens qu'il se propose d'établir le récit d'un événement dont lui et son interlocuteur ont été absents, ce qui est mis en abyme ici, c'est la difficulté d'établir un récit quelconque, en soulignant cet écart perpétuel entre événement, expérience et récit, dont on peut dire par ailleurs qu'il se trouve à la base de tout le projet saérien. D'autre part, le récit du Mathématicien révèle aussi ses motivations profondes, qui échappent justement à celui-ci, et que l'on peut résumer comme un mécanisme de compensation pour avoir manqué l'événement en question,

lequel relève pour lui d'une charge affective importante. Le récit principal semble ainsi mettre en abyme les motivations secrètes qui sous-tendent tout acte narratif, et qui échappent, paradoxalement, à un personnage comme le Mathématicien, qui a une confiance pleine dans les possibilités de la raison pour connaître le monde. Enfin un autre aspect mis en abyme, c'est celui de la réception du récit par Leto, qui est lui aussi en proie à toute sorte d'interférences, tant intérieures qu'extérieures, qui ont pour résultat de le faire manquer la fin du récit.

Nous avons vu ensuite que la pratique du récit au second de degré atteint sa forme la plus spectaculaire dans *La pesquisa*, non seulement du point de vue de la place qu'elle occupe dans la structure générale – plus importante que celle du récit principal –, mais aussi en raison de la complexité des liens qu'elle établit avec celui-ci. Le narrateur au second degré est ici Pichón Garay, et les circonstances de son récit, son retour à la *zona*, après vingt ans d'absence. De plus, son interlocuteur principal est ni plus ni moins que Tomatis, cet ami à qui il se trouve relié, entre autres, par un sentiment de culpabilité dû à l'épisode de la disparition de son frère jumeau, le Gato Garay. Dans ces circonstances, on peut dire que le récit second joue un véritable rôle dans l'intrigue, dans la mesure où il sert à canaliser toute une série de tensions entre les personnages. D'autre part, sous l'apparence d'un simple récit policier, le récit de Pichón poursuit la réflexion sur la difficulté d'établir une version univoque des événements, et dans ce sens-là, il donnera lieu, éclairé par un autre récit en abyme avec lequel il cohabite, ce roman anonyme retrouvé parmi les papiers de Washington Noriega, à une réflexion sur la « vérité de l'expérience » et celle de la fiction. Mais de plus, le récit de Pichón peut être également lu comme un récit de voyage, dans la mesure où il contient une série de réflexions critiques sur la société dans laquelle il vit, et dont on peut dire qu'il fait désormais partie.

Enfin dans le dernier chapitre, nous avons abordé quelques textes de *Lugar*, le dernier recueil de récits courts publié par l'auteur, ayant en commun le fait de proposer, de manière explicite ou implicite, une prolongation aux préoccupations exposées dans *La pesquisa*. Avec ces textes, le roman forme en effet une constellation, et ce n'est donc pas un hasard s'ils incluent de nouvelles figures de narrateurs seconds. Parmi ceux-ci, Tomatis figure au premier plan, avec une histoire policière pour laquelle il

investit l'univers fictionnel de Sherlock Holmes, dans une parodie joyeuse dans laquelle l'auteur ne manque pas d'exposer à nouveau quelques idées récurrentes, comme la filiation oedipienne du genre policier, ou encore le projet d'un roman en vers. Dans un autre texte, « El hombre no cultural », Tomatis apparaît non pas, à vrai dire, comme un narrateur au second degré, mais tout simplement comme le légataire des idées de son oncle, qu'il prend soin de transmettre par écrit au Mathématicien, exilé à Stockholm. Enfin un récit comme « Traoré » propose une version inédite du narrateur au second degré dans le personnage de finá Kamará, un conteur parisien d'origine africaine qui, à l'instar de Pichón dans *La pesquisa*, construit ses récits à partir de sources multiples, en y ajoutant une bonne dose d'affabulation. D'autre part, s'il est vrai que les récits de finá Kamará ne nous parviennent qu'à travers la voix du narrateur principal, on peut dire que « Traoré » constitue un exemple intéressant d'un effet de contagion du récit second sur le récit premier, dans la mesure où le narrateur principal fait preuve d'une rhétorique qui n'est pas très loin de cette façon de raconter qui, d'après lui, est celle de finá Kamará. Le narrateur principal se charge notamment de rapporter une légende suggestive, celle de la chute des griots, dont on apprend qu'elle fut provoquée par leur désir insensé de « vouloir remplacer le monde par son chant ».

Conclusion

...y por esta razón el narrador no debe interesarse por las cosas en sí mismas. El único problema real del mundo es la conciencia del hombre, que ilumina el misterio del mundo y lo constituye como tal, y el hombre que se interesa por las cosas en sí mismas y quiere comprenderlas prescindiendo de su propia condición humana, tiene necesariamente secas ciertas fuentes de su alma/corazón/espíritu. Dada su posibilidad de reinar sobre los hechos, la narración debe superar las cosas englobándolas en una síntesis significativa guiada por el amor al conocimiento del hombre, y propender a la sabiduría (*Cuentos completos*, p. 262, 268).

On aura reconnu, dans cette citation, l'écriture d'un des narrateurs personnels de Saer, le jeune Ángel, qui rédige ces notes à propos de l'écriture narrative dans « Fresco de mano », le dernier des récits inclus dans *Unidad de lugar*. Si ses réflexions peuvent révéler une certaine naïveté ou immaturité de la part du personnage, notamment en raison de leur ton légèrement injonctif ou de leur tournure humaniste, nous aimerions pourtant les reprendre dans cette conclusion, car elles nous semblent malgré tout éclairer d'un jour particulier l'œuvre que nous venons d'aborder. Tout d'abord, si dans certains aspects, ces considérations semblent rejoindre celles d'autres personnages – celles de Tomatis, dans *Cicatrices*, par exemple –, ou encore celles de l'auteur, elles ont pourtant la particularité de mettre l'accent sur la figure du « narrateur », entendue non seulement comme l'instance textuelle que nous avons analysée dans le présent travail, mais comme un acteur principal dans la tâche de raconter. Un peu, donc, dans le sens donné par Benjamin à ce mot dans son essai cité. Mais ensuite, ce qu'il déclare être la tâche du narrateur est tout aussi intéressant, étant donné que pour Ángel, celui-ci ne doit pas s'intéresser aux « choses en elles-mêmes », mais aux choses dans leur rapport à la conscience, qui serait « le seul problème réel », ce qui ne manque d'être paradoxal dans le contexte d'une écriture qualifiée pourtant d'objectiviste (ou encore de matérialiste). Ce paradoxe, on le sait, n'en est un qu'en apparence, dans la mesure où l'objectivisme n'est pas une façon de s'intéresser aux choses en elles-mêmes, mais aussi et surtout à la conscience qui les observe, ce qui revient à souligner le rôle central du sujet dans la narration¹. Quant à la possibilité de la narration de

¹ Dans son essai consacré à la défense du Nouveau roman, « Nouveau roman, homme nouveau » (*Pour un nouveau roman*, *op. cit.* p. 116-117), Alain Robbe-Grillet écrit par exemple : « Comme il n'y avait pas, dans nos livres, de « personnages » au sens traditionnel du mot, on en a conclu, un peu hâtivement, qu'on n'y

« dominer les faits » (de « reinar sobre los hechos »), elle nous semble également en accord avec une pratique qui ne cesse de nous montrer, en effet, ce que les événements doivent à la représentation que l'on en fait, au traitement qu'on leur accorde dans le récit – que celui-ci se présente comme récit de fiction ou qu'il aspire à la « vérité » –, dans le but non pas de nier leur existence, mais d'attirer notre attention sur la médiation inévitable que notre rapport à eux suppose. Enfin pour ce qui est de la sagesse vers laquelle narration devrait tendre – nous laissons au lecteur le soin de juger de « l'amour de la connaissance de l'homme », auquel, pour notre part, nous adhérons –, ce mot ne manque pas non plus de nous renvoyer à la réflexion de Benjamin, qui considérait justement que le récit était désormais dans l'impossibilité de transmettre une quelconque sagesse. Ainsi, si la narration doit « tendre » vers une sagesse, celle-ci doit être d'un genre nouveau, non plus celle du conseil – de l'exemplarité –, mais une sagesse, croyons-nous, d'ordre spéculatif, qui nous apprendrait à regarder le monde, et l'homme à l'intérieur de lui, d'une nouvelle façon, ce qui est justement le programme qu'une œuvre comme celle de Saer nous semble accomplir. Les réflexions d'Ángel ont ainsi la particularité d'aller à l'essentiel de cette tâche littéraire qu'est raconter, tout en mettant l'accent sur une série d'aspects – le rôle du narrateur, la conscience comme « seul problème réel du monde », les choses dans leur rapport à celle-ci, la possibilité de la narration d'organiser les événements – que l'on reconnaît comme les traits principaux de l'œuvre. Si nous avons choisi donc de limiter notre analyse au premier de ces aspects, c'est-à-dire au narrateur en tant qu'instance textuelle, c'est dans l'idée qu'il constitue un outil privilégié de connaissance dans cette entreprise que nous avons défini comme une exploration du réel et des moyens que la littérature peut mettre en œuvre pour le représenter. Or en tant qu'outil privilégié, il est aussi l'un des aspects les plus intensément remis en question et soumis, par conséquent, à un traitement original dans la

rencontrait pas d'hommes du tout. C'était bien mal les lire. L'homme y est présent dans chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires ; ce sont des objets comparables à ceux de notre vie quotidienne, tels qu'ils occupent notre esprit à tout moment. [...] Comme il y avait beaucoup d'objets dans nos livres, et qu'on leur trouvait quelque chose d'insolite, on a bien vite fait un sort au mot « objectivité », prononcé à leur sujet par certains critiques dans un sens pourtant très spécial : tourné vers l'objet. Pris dans son sens habituel – neutre, froid, impartial –, le mot devenait une absurdité. Non seulement c'est un homme qui, dans mes romans par exemple, décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes : engagé au contraire *toujours* dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire. »

plupart des fictions, que ce soit sous sa forme première qui est celle du narrateur non personnel ou à la troisième personne – appelé aussi narrateur épique –, sous celle du narrateur personnel ou à la première personne – que les romanciers ont trouvée pour rendre l’artifice romanesque plus vraisemblable –, ou encore sous cette autre forme, non moins ancienne et ancrée dans les formes narratives, qu’est le narrateur au second degré.

Auteur profondément conscient des mécanismes de fonctionnement de la littérature, Saer joue en effet, tout au long de son œuvre, des différentes conventions attachées à ces trois formes principales du narrateur, non seulement dans le but de rendre conscient le lecteur de leur caractère justement conventionnel, mais aussi dans celui de proposer de nouvelles formes de connaissance du réel à travers la représentation du sujet. Et si, comme l’écrit Saer dans un de ses essais, une œuvre narrative devient intéressante à la façon dont elle se sert des éléments structurels donnés d’avance, comme celui, par exemple, du récit à la première personne, on ne peut que constater la complexité qui caractérise la fonction narratrice dans une œuvre comme la sienne, avec des narrateurs qui s’éloignent des sentiers battus pour s’aventurer dans des terrains inédits de la connaissance et de l’expérience littéraire.

*

Dans le présent travail, nous avons donc voulu limiter notre analyse à quelques narrateurs dans l’œuvre, en adoptant un critère de classification assez traditionnel, qui se trouve être à la base de la plupart des études sur le narrateur. Nous avons ainsi consacré notre première partie à l’étude de trois romans à la troisième personne, dans le but de montrer la façon dont un écrivain comme Saer se sert de cette forme narrative pour montrer ce qu’il y a de construction culturelle, d’une vision d’un monde, celle du roman réaliste, désormais en crise.

Les trois romans abordés ont pour protagoniste ce groupe d’amis qui est au centre d’univers fictionnel créé par l’auteur et constituent un axe temporel qui structure l’œuvre d’un point de vue diégétique ou, si l’on préfère, romanesque, bien que cet adjectif soit problématique, comme on l’a vu, pour se référer à une œuvre comme celle de Saer. Cette matière commune nous a permis d’apprécier trois approches différentes du récit à la troisième personne, qui

nous montrent tour à tour trois « visages » du narrateur, d'abord comme un observateur silencieux de l'univers représenté, à l'image de ce dieu dont les personnages constatent l'absence, ensuite comme un démiurge désenchanté et conscient de l'illusion romanesque, dont il invite le lecteur à voir le revers, dans une démarche ironique et mélancolique, et enfin comme un créateur qui semble avoir récupéré ses pouvoirs, mais dans une pratique non moins consciente et autoréflexive de l'art romanesque.

En somme, ces trois romans nous semblent décrire un mouvement qui va d'une très forte remise en cause de la position omnisciente du narrateur à la troisième personne, en privilégiant les aspects extérieurs de l'histoire, et par là une esthétique du détail inutile, jusqu'à la récupération des prérogatives de ce type de narrateur, en passant par cette utilisation hypertrophique qui est sans doute l'une des plus remarquables dans l'œuvre. Et dans tous les cas, la figure du narrateur impersonnel s'avère investie d'une dimension subjective qui lui était autrefois interdite, en tous cas sous certaines formes.

Ensuite, dans la deuxième partie, après un parcours rapide à travers quelques-uns des principaux narrateurs personnels créés par Saer, nous avons fait le choix de relier notre étude de ce type de narrateur à deux positions complémentaires, celle du voyage et de l'immobilité, liées à deux des narrateurs les plus représentatifs de l'œuvre, considérés parfois comme des alter ego de l'auteur. Ces deux positions sont en réalité des principes structurants, qui apparaissent notamment dans la période considérée comme la plus radicale de l'œuvre, et constituent des façons fictionnelles de mettre en pratique une conception de la littérature qui, d'une part, procède à une exploration du réel en reliant la conscience à la temporalité, tandis que de l'autre, bat en brèche les représentations traditionnelles de la vie intérieure, liées notamment à l'idée de « profondeur » et au récit à la première personne pour explorer, au contraire, une extériorité qui, toute extérieure qu'elle est, n'en est pas moins une donnée perceptive. Dans ce sens-là, on peut dire que, après cette exacerbation de l'intériorité que représente la littérature de la première moitié du XX^e siècle, en réaction sans doute à la vision objective et totalisante du roman réaliste, les récits de Saer s'inscrivent dans un mouvement contraire, et en quelque sorte paradoxal, qui consiste à explorer l'extériorité depuis l'intérieur d'une conscience représentée. Dans ce sens-là, les récits analysés procèdent non pas par une exacerbation de la vie intérieure qui tournerait le

dos à l'extérieur, mais par une vision du sujet qui se construit au contact avec le réel, avec la matière du monde et son opacité.

Entre les deux types de narration, nous avons aussi constaté un mouvement en apparence contraire, et dans tous les cas paradoxal, qui consiste à introduire des mécanismes tendant à mettre en évidence tout ce qu'il y a de subjectif dans le récit à la troisième personne, et, inversement, à faire une utilisation « objectivisante » du narrateur personnel, en évacuant notamment ce que l'on entend traditionnellement par vie intérieure, et en mettant l'accent sur le récit de perceptions, c'est-à-dire sur ce qu'il y a de plus direct, de plus immédiat, entre la conscience narrative et son environnement extérieur. Et si nous avons dit que ce mouvement entre les deux types de récit n'est contraire qu'en apparence, c'est qu'il nous semble constituer en réalité une tentative de montrer ce qu'il y a de conventionnel dans les deux formes narratives – celle du récit à la troisième personne et celui à la première personne – dont les frontières communes s'avèrent ainsi moins nettes, moins infranchissables qu'on ne le croit. Il s'agit, en somme, d'emmener la narration dans un terrain entre les deux, en mettant entre parenthèses les certitudes, dans une tentative d'instaurer un nouveau rapport au réel.

Enfin dans notre troisième partie, nous avons abordé une autre forme du narrateur d'une certaine récurrence dans l'œuvre, celle du narrateur au second degré qui, en tant que projection de la fiction narratrice dans l'univers diégétique, n'est en réalité qu'un des multiples mécanismes d'autoréférentialité que cette œuvre comprend. Nous avons constaté sa présence depuis les premières fictions de l'auteur, où la pratique du récit dans le récit a un caractère ironique et subversif, dans la mesure où elle joue de multiples codes littéraires hérités de la tradition, dans une démarche par conséquent savante, pour les détourner dans des récits tout aussi humoristiques que déconcertants. Nous avons ensuite étudié son utilisation dans celui qui est considéré comme le roman central de l'auteur, et dans lequel il joue le rôle déterminant de mettre en abyme, entre autres, la complexité des rapports entre le réel, l'expérience et le récit. Dans un autre chapitre, il a été question du cas le plus spectaculaire de récit dans le récit dans l'œuvre, chargé d'une étonnante multiplicité de fonctions, dont la plus évidente est celle d'établir un dialogue avec le genre policier, mais qu'il dépasse largement pour aborder des questions liées à la culpabilité, à l'expérience de

l'exil et, encore une fois, à la possibilité d'établir un récit univoque à partir d'une expérience donnée.

La pratique du récit dans le récit s'est ainsi révélée comme une pratique extrêmement importante et complexe dans l'œuvre, dans la mesure où elle est chargée tantôt de mettre en abyme, au niveau des personnages, les multiples enjeux que l'acte narratif comporte, tantôt de proposer une réflexion à propos des liens que le texte établit avec le réel, tantôt d'établir un dialogue avec la tradition littéraire. De ce fait, elle affecte profondément la signification du récit, et par conséquent la perception que l'on en a.

*

Dans tous les cas, s'il est une chose que les textes narratifs de Saer montrent concernant la figure du narrateur, c'est justement son rôle stratégique dans la construction d'une vision du monde, ainsi que dans toute entreprise de remise en question et de rénovation des formes narratives. Aussi, sa dimension inévitablement subjective et pulsionnelle, quels que soient son type et sa position par rapport à l'univers représenté.

Ainsi, au terme de ce parcours par quelques-uns des narrateurs dans l'œuvre de Saer, nous espérons avoir donné au lecteur une idée de l'importance et la complexité que prend la fonction narratrice dans une œuvre qui se conçoit comme une recherche constante autour de la littérature en tant que moyen de représenter le réel, et en tant qu'outil, par conséquent, de connaissance.

Pour revenir à notre propos initial sur l'art de raconter, dont on disait qu'il n'existe pas à vrai dire de formule, on peut dire que l'œuvre de Saer propose un nouvel exemple, l'un des plus vigoureux et des plus originaux dans la littérature latino-américaine contemporaine, et qui est entre autres fascinant par les multiples visages qu'il accorde à cette vieille figure qu'est le narrateur de fiction. Malgré le défi que la plupart de ses textes représentent pour le lecteur, on peut dire que cette œuvre lui propose une aventure singulière qui, selon le programme voulu par Ángel, nous semble tendre vers une forme de sagesse.

Bibliographie

1. Ouvrages de référence de Juan José Saer

Classés par ordre de publication, les premières publications étant entre crochets. Lorsque nous n'indiquons pas d'autre édition, l'ouvrage de référence correspond à la première publication.

- En la zona*, dans *Cuentos completos*, Buenos Aires, 2006 [Santa Fe, Castellví, 1960].
- Responso*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004 [Buenos Aires, Álvarez Editor, 1964].
- Palo y hueso*, dans *Cuentos completos*, Buenos Aires, 2006 [Buenos Aires, Camarda Junior, 1965].
- La vuelta completa*, Rosario, Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1966.
- Unidad de lugar*, dans *Cuentos completos*, Buenos Aires, 2006 [Buenos Aires, Galerna, 1967].
- Cicatrices*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003 [Buenos Aires, Sudamericana, 1969].
- El limonero real*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004 [Barcelona, Planeta, 1974].
- La mayor*, dans *Cuentos completos*, Buenos Aires, 2006 [Barcelona, Planeta, 1974].
- El arte de narrar. Poemas (1960-1987)*, Madrid, Visor, 2008 [Caracas, Fundarte, 1977].
- Nadie nada nunca*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina/Seix Barral, 1994 [México, Siglo XXI Editores, 1980].
- El entenado*, Barcelona, Destino, 1988 [México, Buenos Aires, Folios, 1983].
- Juan José Saer por Juan José Saer*, edición a cargo de Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Celtia, 1986.
- Glosa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006 [Buenos Aires, Alianza Editorial, 1986].
- La ocasión*, Barcelona, Destino, 1988 [Buenos Aires, Alianza, 1988].
- El río sin orillas. Tratado imaginario*, Madrid, Buenos Aires, Alianza, 1991.
- Lo imborrable*, Buenos Aires, Alianza, 1993.
- La pesquisa*, Barcelona, Muchnik, 2002 [Buenos Aires, Seix Barral, 1994].
- Las nubes*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004 [Buenos Aires, Seix Barral, 1997].
- El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999.
- Lugar*, dans *Cuentos completos*, Buenos Aires, 2006 [Buenos Aires, Seix Barral, 2000].
- La grande*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006 [2005].
- Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006 [2005].
- Cuentos completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006.

2. Thèses, actes, livres sur Juan José Saer

BERMÚDEZ MARTÍNEZ, María, *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*, Oviedo, Servicio de Publicaciones y Departamento de Filología Española de la Universidad de Oviedo, 2001.

CORBATTA, Jorgelina, *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.

DI CIÓ, Mariana, LITVAN, Valentina (dir.), *Juan José Saer : archivos, memoria, crítica*, Actas del coloquio internacional, Maison de l'Argentine, Paris, *Cuadernos LIRICO*, n° 6, 2011.

EZQUERRO, Milagros (éd.), *El lugar de/Le lieu de Juan José Saer*, Montpellier, Éditions du C.E.R.S., 2002.

MONTALDO, Graciela, *Juan José Saer : El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

LARRAÑAGA-MACHALSKI, Silvia, *Littérature, réel et imaginaire dans l'œuvre de Juan José Saer*, Thèse de Doctorat d'Études ibériques, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 1994.

LAURENT, Pénélope, *Unité, cohérence et fragmentation dans l'œuvre de Juan José Saer*, Thèse de Doctorat en Études romanes Espagnol, Université Paris Sorbonne Paris 4, 2009.

LUCERO, Nicolás, *Zona y exterioridad : personaje, narrador y diálogo en la obra de Juan José Saer*, Thèse de Doctorat, Université d'Iowa, 2006.

MANZI, Joaquín, *Vers une poétique du réel. L'œuvre de Juan José Saer*, Thèse de Doctorat en Littérature latino-américaine, Université de Poitiers, 1995 (microfiche).

PREMAT, Julio, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo, "Ensayos críticos", 2002.

RICCI, Paulo (comp.), *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral, Universidad Nacional del Litoral, 2011.

RIERA, Gabriel, *Littoral of the letter : Saer's art of narration*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006.

SCAVINO, Dardo, *Saer y los nombres*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2004.

THIMONNIER, Charlotte, *Pratiques et enjeux du détail dans les romans de Juan José Saer, Jean Échenoz et Daniele del Giudice*, Thèse de doctorat en Littérature comparée, Université Paris Diderot Paris 7, 2009.

3. Chapitres de livres, introductions et prologues

CORRAL, Rose (ed.), *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México, El Colegio de México, 2007.

GASQUET, Axel, *L'intelligentsia du bout du monde. Les écrivains argentins à Paris*, Paris, Kimé, 2002.

GRAMUGLIO, María Teresa, « El lugar de Juan José Saer », Juan José SAER, *Juan José Saer por Juan José Saer*, edición a cargo de Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Celtia, 1986, p. 261-299.

PREMAT, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 173-202.

PREMAT, Julio (coord.), *Glosa – El entenado. Edición crítica*, Córdoba, Poitiers, Archivos, Alción, 2010.

SARLO, Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 279-320.

SOLOTOREVSKY, Myrna, « Capítulo 3 : Juan José Saer », *La relación mundo-escritura en textos de Reinaldo Arenas, Juan José Saer, Juan Carlos Martín*, Gaithersburg, Hispamérica, 1993, p. 159-213.

4. Articles sur Juan José Saer

ARCE, Rafael, « Zona inexplorada: acerca de algunos textos tempranos de Juan José Saer », *El hilo de la fábula* n° 7, vol. 1, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2007, p. 73-86.

ARCE, Rafael, « Bestiario, bovarismo, perversión y parodia en *La pesquisa* de Saer », *Orbius Tertius*, año XV, n° 16, La Plata, 2010.

ARCE, Rafael, « La destrucción del estatuto antropomorfo del narrador en la obra de Juan José Saer », *Iberoamericana*, Madrid, año XIII, n° 52, 2013, p. 47-64.

ARCE, Rafael, « Algo más sobre *La grande* de Saer : Experimentación y programa novelescos », *Orbius Tertius*, año XVII, n° 18, La Plata, 2012 [document consulté le 07/03/2014], version digitale :

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5367/pr.5367.pdf

ARCE, Rafael, « La búsqueda de la novela », *Boletín 16 del Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre de 2011 [document consulté le 07/03/2014], version digitale :

http://www.celarg.org/int/arch_publici/arce_dossierensayosestudios.pdf

BASTOS, María Luisa, « Eficacias del verosímil no realista : dos novelas recientes de Juan José Saer », *La Torre*, año IV, n° 13, Puerto Rico, enero-marzo de 1990, p. 1-20.

BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert, « Encrucijadas de la objetividad », Noé JITRIK (éd.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11 : *La narración gana la partida* (dir. Elsa DRUCAROFF), Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 143-159.

CHAO, Ramon, « Bières froides », *Le Monde* du 27/12/1996.

CONTRERAS, Sandra, « Saer en dos tiempos », *Boletín 16 del Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre de 2011 [document consulté le 07/03/2014], version digitale :

http://www.celarg.org/int/arch_publici/contreras_dossierensayosestudios.pdf

DALMARONI, Miguel, MERBILHAÁ, Margarita, « “Un azar convertido en don”. Juan José Saer y el relato de la percepción », Noé JITRIK (éd.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11: *La narración gana la partida* (dir. Elsa DRUCAROFF), Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 321-344.

DE JECKER, Jacques, « Gibier de guillotine à la Bastille », *Le Soir* du 11/09/1996.

DELGADO, Sergio, « Paisaje desde el andén », *Cuadernos LIRICO*, n° 6, 2011, Juan José Saer : archivos, memoria, crítica, Actas del coloquio internacional, Maison de l'Argentine, 4 y 5 de junio de 2010, p. 129-141.

DELGADO, Héctor, « Narración y reflexividad en *La vuelta completa*, de Juan José Saer », *Réécritures II, Les Ateliers du séminaire Amérique latine*, n° 5, sous la direction d'Eduardo RAMOS IZQUIERDO, textes réunis par Andrea TORRES PERDIGÓN, Université Paris-Sorbonne, 2011, ISSN : 1954-3239, publication électronique [document consulté le 05/11/2012] : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Delgadof.pdf>

DELGADO, Héctor, « ‘En las regiones estilizadas del mito’ : frontières de la zona de Saer », *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéroaméricaines*, n° 5, printemps 2014, p. 17-24, publication électronique [document consulté le 06/07/2014] :

<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2014/04/05-03.pdf>

DOBRY, Edgardo, « Prosa profana y arte de narrar », *Cuadernos LIRICO*, n° 6, 2011, Juan José Saer : archivos, memoria, crítica. Actas del coloquio internacional, Maison de l'Argentine, 4 y 5 de junio de 2010, p. 129-141.p. 67-77

EZQUERRO, Milagros, « Carta a la Academia de Estocolmo », *Orbis Tertius*, año X, n° 11, La Plata, 2005, p. 32-35.

FABRY, Geneviève, « Entre plétora y ausencia: mito y violencia en *La pesquisa* de Juan José Saer », *Bulletin Hispanique*, n° 2, Bordeaux, Université Michel de Montaigne, décembre 2003, p. 447-463.

FABRY, Geneviève, « Las aporías de la exterioridad en dos novelas de Juan José Saer », Río de la Plata, n° 23-24, *Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata*, Actas del VII Congreso del CELCIRP, Göteborg, Göteborgs universitet, 2001, p. 405-417.

FERRARI, Silvia E., « La problemática del espacio en la novelística de Juan José Saer, a la luz de la modernidad », *Río de la Plata*, n° 23-24, *Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata*, Actas del VII Congreso del CELCIRP, Göteborg, Göteborgs universitet, p. 419-428.

FOFFANI, Enrique, MANCINI, Adriana, « Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje », in Noé JITRIK (éd.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11 : *La narración gana la partida* (dir. Elsa DRUCAROFF), Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 261-298.

FRESSARD, Jacques, « *El limonero real* de Juan José Saer – Essai d'interprétation onomastique », *Ibérica*, n° 5, Paris, 1985, p. 83-90.

FRESSARD, Jacques, « Saer et le goût du défi », *La quinzaine littéraire*, n° 611, Paris, 01/11/1992, p. 16-17.

FRESSARD, Jacques, « Aux bords du Paraná », *La quinzaine littéraire*, n° 760, Paris, 16/04/1999, p. 5-6.

GNUTZMANN, Rita, « Reseña : Juan José Saer, *Glosa* », *Revista Hispanoamericana*, n° 141, Pittsburg, octubre-diciembre, 1987, p. 1045-1046.

GNUTZMANN, Rita, « El arte de narrar de Juan José Saer », *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, n° 11, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 183-186.

GNUTZMANN, Rita, « *El entonado* o la respuesta de Saer a las crónicas », *Iris*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1992, p. 23-36.

GNUTZMANN, Rita, « Repetición y variación en *Lo imborrable* de Juan José Saer », *Iris*, Montpellier, 1995, p. 107-125.

GNUTZMANN, Rita, « Bibliografía de y sobre Juan José Saer », *Iris*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1996, p. 39-50.

GRAMUGLIO, María Teresa, « Una imagen obstinada del mundo », SAER, Juan José, *Glosa – El entenado*, Julio PREMAT, coord., Poitiers, CRLA Archivos, 2010, p. 729-741.

GRAMUGLIO, María Teresa, « Juan José Saer : el arte de narrar », *Punto de vista*, n° 6, Buenos Aires, julio 1979, p. 3-8.

HEREDIA, Pablo, « Las referencias del discurso y el texto de la realidad. Un estudio de *El limonero real* y *La mayor* de Juan José Saer, in *El texto literario y los discursos regionales. Propuestas para una regionalización de la narrativa argentina*, Córdoba, Argos, 1994, p. 133-148.

JITRIK, Noé, « Entre el Corte y la Continuidad. Hacia una Escritura Crítica », *Revista iberoamericana*, n° 102-103, Pittsburg, enero-junio 1978, p. 99-109.

KOHAN, Martín, « Historia y literatura : la verdad de la narración », JITRIK, Noé (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11 : *La narración gana la partida* (dir. Elsa DRUCAROFF), Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 245-260.

LARRAÑAGA, Silvia, « Argumentos de Juan José Saer : transgresión de géneros y estética de los fragmentario », *América*, n° 18, tome I, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 281-290.

LARRAÑAGA, Silvia, « *La pesquisa* : el género policial a la manera de Juan José Saer », *Río de la Plata*, n° 17-18, *Cambio y permanencia*, Actas del V Congreso Internacional del CELCIRP, París, Universidad de la Sorbona, 3-5/07/1996, París, CELCIRP, 1997, p. 601-610.

LARRAÑAGA, Silvia, « Juan José Saer : la locura de lo real », MANZI, Joaquín (coord.), *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, Colloque international, juin 1996, tome II, Poitiers, Université de Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines-Archivos-C.N.R.S., 1999, 542-552.

LARRAÑAGA, Silvia, PREMAT, Julio, « Antonio Di Benedetto et Juan José Saer : périphérie et universalité », *Cahiers de l'UFR d'Études ibériques et latino-américaines*, n° 10, *Relations entre identités culturelles dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, vol. 1, « Centre et périphérie », Actes du colloque organisé à la Sorbonne par le GRIMESREP, 3-5 mars 1994, sous la direction d'Agustín REDONDO, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 213-223.

LAURENT, Pénélope, « *Glosa* ou l'art de l'imposture », *Le texte et ses liens II*, Université Paris-Sorbonne Paris IV, *Les Ateliers du Séminaire d'Amérique Latine*, n° 1, sous la direction de Milagros EZQUERRO, réalisation Julien Roger, 2007, ISSN : 1954-3239, publication électronique [document consulté le 11/02/11] : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/laurent.pdf>

LAURENT, Pénélope, « Saer, une écriture de la contrainte », *Discours et contrainte*, Université Paris-Sorbonne Paris IV, *Les Ateliers du séminaire d'Amérique Latine* n° 2, sous la direction de Milagros EZQUERRO, réalisation Julien Roger, 2007, ISSN : 1954-3239, publication électronique [document consulté le 11/02/11] : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/laurent.pdf>

LAURENT, Pénélope, « Saer, o el móvil de Calder », *Unité et fragmentation – Production et réception – Généalogie d'une œuvre*, Université de Paris-Sorbonne Paris IV, *Les Ateliers du séminaire d'Amérique Latine* n° 2, sous la direction de Milagros EZQUERRO, réalisation Julien Roger, 2007, ISSN : 1954-3239, publication électronique [document consulté le 11/02/11] : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/laurent.pdf>

LINENBERG-FRESSARD, Raquel, « “Fiebre” y “geometría” en *Glosa* de Juan José Saer », *Les cahiers du C.R.I.A.R.*, n° 11, Claude CYMERMAN, (éd.), *Le roman hispanoaméricain des années 1980*, Actes du colloque de Rouen, 26-28 avril 1990, Rouen, Université de Rouen, 1991, p. 103-108

LINENBERG-FRESSARD, Raquel, « *Lo borrrable y Lo imborrrable* en la narrativa de Juan José Saer », Milagros EZQUERRO (dir.), *Construction des identités en Espagne et en Amérique latine*, Actes du colloque international « L'un et/ou l'autre », Université de Caen, mai 1994, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 273-282.

LINENBERG-FRESSARD, Raquel, « Le Paris argentin de Juan José Saer », Ada SAVIN (dir.), *Villes d'exil*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2003, p. 207-216.

LINENBERG-FRESSARD, Raquel, « Santa Fe de ayer y de hoy en la obra de Juan José Saer », Teresa ORECCHIA-HAVAS (dir.), *Mémoire(s) de la ville dans le monde hispanique et luso-brésilien*, Actes du colloque organisé par le LEIA, Université de Caen, novembre 2003, Bern, Berlin, Bruxelles, Francfort, New York, Oxford, Vienne, Peter Lang, 2005, p. 316-333.

LINENBERG-FRESSARD, Raquel, « La ciudad en el tiempo : *La grande* (2005) de Juan José Saer », Teresa Orecchia-Havas (dir.), *Les villes et la fin du vingtième siècle en Amérique latine : Littératures, cultures, représentations*, Actes du colloque organisé par le LEIA, Université de Caen, mars 2006, Bern, Berlin, Bruxelles, Francfort, New York, Oxford, Vienne, Peter Lang, 2007, p. 357-367.

LOGIE, Ilse, « La problemática representación de la fiesta en *Glosa* de Juan José Saer », *América*, n° 28, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 131-138.

MANZI, Joaquín, « L'espace et la ville dans l'œuvre de J.J. Saer », Jean-Pierre CLÉMENT, Anne-Marie CAPDEBOSCQ (éd.), *La ville dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Actes du XVII Congrès de la Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur, Poitiers, 24-26 mars 1995, Poitiers, La licorne, 1995, p. 269-277.

MANZI, Joaquín, « Discurso de la locura y locura del discurso en la obra de Juan José Saer », in Joaquín MANZI (coord.), *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, Colloque international, juin 1996, tome II, Poitiers, Université de Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines-Archivos-C.N.R.S., 1999, p. 553-563.

MANZI, Joaquín, « Le polar du retour et du détour argentin », Rose DUROUX, Alain MONTADON (éd.), *L'émigration : le retour*, Clermont-Ferrand, CRLMC Université Blaise-Pascal, UFR de Lettres, 1999, p. 263-275.

MERBILHAÁ, Margarita, « Del testimonio a la experiencia minimalista : lo político en las primeras narraciones de Juan José Saer », María Cela VÁZQUEZ, Sergio PASTORMELO (comp.), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Sur y Universidad de Buenos Aires, Eudeba, 2002, p. 521-528.

MONTELEONE, Jorge, « Eclipse de sentido : de *Nadie nada nunca* a *El entenado* », Roland SPILLER (ed.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt-am-Main, Vervuert Verlag, 1993, p. 153-175.

MONTELEONE, Jorge, « Lo póstumo : Juan José Saer y *La grande* », *Ínsula*, n° 711, vol. LXI, Madrid, marzo 2006, p. 14-17.

PIGLIA, Ricardo, « Prólogo » a Juan José SAER, *Responso, La vuelta completa, Cicatrices*, Barcelona, El Aleph, 2012.

PREMAT, Julio, « El eslabón perdido. *El entenado* en la obra de Juan José Saer », *Caravelle*, n° 66, Toulouse, juin 1996, p. 75-93.

PREMAT, Julio, « La zona anegada. Notas sobre *A medio borrar* de Juan José Saer », *América*, n° 18, tome I, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 269-279.

PREMAT, Julio, *La pesquisa* de Juan José Saer : retrato del escritor en psicópata asesino, in Joaquín MANZI (coord.), *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, Colloque international, juin 1996, tome II, Poitiers, Université de Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines-Archivos-C.N.R.S., 1999, 564-576.

PREMAT, Julio, « Juan José Saer y el relato regresivo. Una lectura de *Cicatrices* », *Revista Iberoamericana*, n° 192, Pittsburg, julio-septiembre 2000, p. 501-509.

PREMAT, Julio, « Juan José Saer : final ouvert », *Les langues neo-latines*, n° 334, septiembre 2005, p. 151-152.

PREMAT, Julio, « Apocalipsis. Juan José Saer (1937-2005) », *Revista iberoamericana*, vol. 72, n° 217, Pittsburg, octubre-diciembre de 2006, p. 1029-1031.

PRIETO, Martín, « Escrituras de la “zona” », Noé JITRIK (éd.), *Historia de la literatura argentina*, vol. 10: *La irrupción de la crítica* (dir. Susana CELLA), Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 343-357.

RIERA, Gabriel, « Fidelidad al acontecimiento – De la narración en Saer (historia, memoria y trauma en *Glosa*) », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXIX, n° 57, Lima-Hanover, 1er semestre de 2003, p. 91-106.

RIERA, Gabriel, « 'Regia victoria' o *más acá* del fantasma (encuentros con lo *real* en *La pesquisa* », *Revista iberoamericana*, n° 215-216, Pittsburg, abril-septiembre 2006, p. 415-431.

SAGER, Valeria, « Los días del tabaco de Macedonio. Notas sobre lo propio de la literatura de Saer », *Boletín 16 del Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre de 2011 [document consulté le 07/03/2014], version digitale :

http://www.celarg.org/int/arch_public/sager_dossierensayosestudios.pdf

SARLO, Beatriz, « Saer, un original », *Orbis Tertius*, año X, n° 11, La Plata, 2005, p. 23-27.

SCAVINO, Dardo, « *La pesquisa* de Saer o la deconstrucción de los hechos », in Sergio PASTORMELO, Néstor PONCE, Dardo SCAVINO, *Literatura policial en la Argentina. Wales, Borges, Saer*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Serie Estudios e Investigaciones, n° 32, 1997, p. 45-62.

SOLOTEREVSKY, Myrna, « “La mayor” de Juan José Saer y el efecto modelizador del *Nouveau Roman* », *Neophilologus*, vol. 75, n° 3, Amsterdam, july 1991, p. 399-407.

STERN, Mirta E., « El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura », *Revista Iberoamericana*, n° 125, octubre-diciembre 1983, p. 965-981.

STERN, Mirta E., « Juan José Saer : Construcción y teoría de la ficción narrativa », *Hispanamérica*, n° 37, Maryland, 1984, p. 15-30.

5. Ouvrages généraux de théorie et critique

ADORNO, Theodor W., *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984 [1958].

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968 [1948].

AVRANE, Patrick, *Sherlock Holmes & Cie. Détectives freudiens*, Paris, Louis Audibert, 2005.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972 [1953].

BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

BARTHES, Roland, BERSANI, Leo, HAMON, Philippe, RIFFATERRE, Michael, WATT, Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978.

BENJAMIN, Walter, *Rastelli raconte et autre récits*, traduit de l'allemand par Philippe Jacottet, suivi de *Le Narrateur*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Seuil, 1987.

BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954.

BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983 [1961].

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964.

BUTOR, Michel, « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 7-20.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Claude Hary-Schaeffer, Seuil, 2001, p. 149-166.

BOUJU, Emmanuel, GEFEN, Alexandre, HAUTCOEUR, Guiomar, MACÉ, Marielle (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1978.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, *Archives des Lettres Modernes*, n° 135, 1972.

DÄLLENBACH, Lucien, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988.

DESPLAND, Michel, *Destinée et salut : essai de théologie poétique à propos de deux romans de Joseph Conrad*, préface d'André Gounelle, Paris, Van Dieren, 2007.

DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.

DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.

ECO, Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

EZQUERRO, Milagros, *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, Centre d'études et de recherches socio-critiques, 1983.

EZQUERRO, Milagros, *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985 [1906-1927].

GENETTE, Gérard, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 67-282.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris Seuil, 1987.

GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Armand Collin, 2005.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, préface de Gérard Genette, Paris, Seuil, 1986 [1977].

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984.

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

HUTCHEON, Linda, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Methuen, New York, Londres, 1985.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Eveline Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1976.

JACCARD, Roland, *L'exil intérieur. Schizoïde et civilisation*, PUF, 1975.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

KRACAUER, Siegfried, *Le roman policier : un traité philosophique*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1981.

KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman*, La Haye, Mouton, 1970.

MELLIER, Denis, *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, Fontenay, Saint Cloud, ENS, 1999.

MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

PIEMME, Jean-Marie, *La propagande inavouée*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.

PAZ, Octavio, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, UNAM, Siglo XXI, 1998.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, UNAM, Siglo XXI, 2001.

POULET, Georges, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961.

RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

RABATÉ, Dominique, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris José Corti, 2010.

RAMOND, Michel, *La Crise du Roman*, Paris, José Corti, 1966.

REUTER, Yves, *Le roman policier*, Paris, Nathan, 1997.

RICOEUR, Paul, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

- RICOEUR, Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- ROA BASTOS, Augusto, *El texto cautivo*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1990.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.
- SANGSUE, Daniel, *Le récit excentrique. Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987.
- SANGSUE, Daniel, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- WEINRICH, Harald, *Le temps*, Paris, Seuil, 1973.

6. Autres textes narratifs

- BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris Minuit, 1951.
- BECKETT, Samuel, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 2004 [1951].
- BUTOR, Michel, *La modification*, suivi de « Le réalisme mythologique de Michel Butor » par Michel Leiris, Paris, Minuit, 1957.
- CAMUS, Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942.
- CHANDLER, Raymond, *The long good-bye. Sur un air de navaja*, traduit de l'américain par Henri Robillot et Janine Hérisson, Paris, Gallimard, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición a cargo de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2000.
- CERVANTES, Miguel de, *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1998.

CONAN DOYLE, Arthur, *Le chien des Baskerville*, traduction de Bernard Tourville, Robert Laffont, 1956.

CONRAD, Joseph, *Lord Jim*, traduit de l'anglais par Henriette Bordenave, Paris, Gallimard, 1982.

DE MAISTRE, Xavier, *Voyage autour de ma chambre*, présentation et dossier par Florence Lotterie, Paris, Flammarion, 2003.

DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, chronologie et préface par Paul Vernière, Paris, Flammarion, 1970.

DOSTOÏEVSKY, Fédor, *Les Frères Karamazov*, traduction et notes de Henri Mongault, préface de Sigmund Freud, Paris, Gallimard, 1952.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1954.

ROBBE-GRILLET, Alain, *La jalousie*, Paris, Minuit, 1957.

SIMON, Claude, *La route des Flandres*, suivi de « Le tissu de mémoire » par Lucien Dällenbach, Paris, Minuit, 1982 [1960].

STERN, Thomas, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, traduit de l'américain par Charles Mauron, Paris, Flammarion, 1998.

Index des auteurs

A

Adorno, Theodor W., 15, 16, 55
Arce, Rafael, 10, 14, 22, 23, 47, 48, 72

B

Balzac, Honoré de, 6
Barthes, Roland, 31, 49, 51, 52
Benjamin, Walter, 10, 15
Bermúdez Martínez, María, 4
Borges, Jorge Luis, 5, 15, 16, 51, 55, 60,
240, 249
Butor, Michel, 13, 53, 67, 106, 142, 150,
190, 192, 194

C

Cervantès, Miguel de, 55, 195, 199, 237
Cohn, Dorrit, 12, 30, 88, 92, 108, 138,
147, 148, 176, 177, 178
Conan Doyle, Arthur, 230, 247, 249, 252,
253
Conrad, Joseph, 190, 191
Contreras, Sandra, 21, 72

D

Dällenbach, Lucien, 231
De Maistre, Xavier, 138, 142, 150
Delgado, Sergio, 121
Diderot, Denis, 55, 56
Dostoïevski, Fedor, 42, 43, 48

E

Ezquerro, Milagros, 9, 12, 13, 106, 151,
172, 218, 233, 234, 236

F

Fabry, Geneviève, 126, 127

Fernández, Macedonio, 5, 26, 55
Freud, Sigmund, 42, 43

G

Genette, Gérard, 13, 238
Gramuglio, María Teresa, 4, 7, 29, 35,
115, 116

H

Hamburger, Käte, 106

J

Joyce, James, 5, 147

L

Laurent, Pénélope, 5, 7, 33, 55, 58, 118,
203, 219
Litvan, Valentina, 122, 131, 167, 178,
179
Lucero, Nicolás, 9, 198

M

Mann, Thomas, 48
Manzi Joaquín, 4, 70, 126, 235, 237
Mondragón, Juan Carlos, 131, 153, 165,
167

N

Nietzsche, Friederich, 42, 43

P

Piglia, Ricardo, 17, 115

R

Riera, Gabriel, 116, 212
Robbe-Grillet, Alain, 52, 264
Rulfo, Juan, 11, 236

S

Sangsue, Daniel, 55, 56, 68
Sarlo, Beatriz, 18, 60, 67
Sarraute, Nathalie, 46, 92
Sartre, Jean-Paul, 47, 190

Savin, Ada, 123, 184
Scavino, Dardo, 51, 233

W

Watts, Ian, 31

L'art de raconter. Visages du narrateur dans l'œuvre de Juan José Saer

Résumé

Née d'un esprit critique qui la rapproche du Nouveau Roman français, l'œuvre de l'écrivain argentin Juan José Saer (1937-2005) constitue l'une des tentatives de renouvellement des formes narratives les plus importantes dans la littérature latino-américaine de la deuxième moitié du XX^e siècle. Ce renouvellement concerne tous les aspects du récit, en particulier celui de la fonction narratrice et, à l'intérieur de celle-ci, la figure du narrateur sous toutes ses formes. Le présent travail a pour objectif d'étudier les différentes manières dont cette instance est mise à l'épreuve d'un questionnement et d'une recherche intenses, donnant comme résultat des textes d'une grande complexité. Divisé en trois parties, il s'occupe, dans la première, de quelques cas de narrateurs impersonnels, en mettant l'accent sur leur rapport à la convention de l'omniscience, tandis que dans la deuxième il analyse des narrateurs personnels en les reliant à des expériences de voyage et d'immobilité. Enfin la troisième partie aborde quelques exemples de narrateur au second degré, considérés comme l'un des multiples moyens dont l'auteur se sert pour construire une réflexion autoréférentielle à l'intérieur de l'œuvre. Dans tous les cas, le narrateur se trouve redéfini comme un outil privilégié de l'exploration du réel qui est au cœur du projet littéraire de l'auteur.

Mots-clés : Littérature latino-américaine. Argentine. Juan José Saer. Narrateur. Omniscience. Théorie narrative.

The art of narrative. Faces of the narrator in the work of Juan José Saer

Summary

Arising from a form of critical thought that approximates him to the french *Nouveau Roman*, the work of the Argentine writer Juan José Saer (1937-2005) demonstrates one of the most important attempts to renew the narrative form in Latin-American literature within the second half of the twentieth-century. While this renewal concerns all aspects of the story, this dissertation will closely analyze the narrative function in particular and within this, the figure of the narrator in all of his forms. The present work aims to study the ways in which intense questioning and investigation have put this body of work to the test—a practice that has resulted in highly complex texts in which the narrator is redefined as a valuable tool to explore the idea of reality that is at the heart of the author's literary project. The work is divided into three sections: the first deals with impersonal narrators by focusing on their relationship to the conventions of omniscient narration. The second section analyzes the personal narrators by studying their experiences with travel and immobility. The third section studies some of the many cases of second-degree narrators by treating them as one of the several means used by the author to construct a self-referential reflection within the work itself.

Keywords : Latin-American literature. Argentina. Juan José Saer. Narrator. Omniscience. Narrative theory.

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE :

École Doctorale IV – Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études romanes - Espagnol