

Saer, une écriture de la contrainte

Pénélope Laurent

Université Paris-Sorbonne Paris IV

penelope.laurent@wanadoo.fr

Toute écriture, en tant qu'elle suppose une réduction des contingences et qu'elle installe un pacte de lecture, est contrainte. Dans le cas qui nous intéresse, celui de l'écriture de Juan José Saer, cela est d'autant plus pertinent qu'une récurrence de ces contraintes peut être appréciée sur l'ensemble de son œuvre, sans nuire à sa créativité. Mais pour comprendre ce phénomène constitutif de l'expression artistique, il nous a semblé pertinent de chercher les rapports qu'il entretient avec une autre sorte de contrainte, ressentie par l'écrivain.

Nous distinguerons donc, dans un premier temps au moins, deux sortes de contrainte. Celle entendue au sens d'une pression violente exercée à l'encontre de l'écriture, de la personne de l'écrivain, de la personne humaine. On pensera évidemment à la période de la dictature argentine 1976-1983, bien que Saer fût déjà en exil¹, mais pas exclusivement, puisque comme l'a exprimé Saer à diverses reprises, la contrainte apparaît dès lors qu'est énoncé un discours positif, normatif, se posant comme discours de La Vérité. Ce type de contrainte est ainsi de divers ordres : politique, économique, moral, intellectuel et littéraire. Tomatis, personnage dépressif et paranoïaque dans *Lo imborrable*, en donne une vision à la fois drôle et acide à travers une formule récurrente : « el complot religioso-liberalo-estalinio-audiovisualo-tecnocrático-disneylandiano ». Et dans une seconde acception, nous traiterons la contrainte comme étant une pression exercée par des limites que l'écrivain s'impose à lui-même et, en un sens, au lecteur. L'écriture, chez Saer, s'est donnée dans une contrainte littéraire permanente, dans une exigence esthétique et éthique ardue, passant également par une contrainte du corps². Il a souvent affirmé, comme peu d'écrivains n'osent le faire aujourd'hui, par peur peut-être de rompre un mythe, qu'il ne prenait pas de plaisir à écrire mais qu'il ne pouvait néanmoins s'en passer.

Confronter les deux types de contrainte évoqués plus haut permet de dégager une question à nos yeux fondamentale pour comprendre la cohérence de l'œuvre saérienne. En effet, les textes de Saer dénoncent la condition d'un système contraignant, attentant contre les libertés humaines, et ce à travers une écriture contrainte et contraignante qui s'inscrit à son tour dans un système particulier, inventé par l'écrivain : on se demandera donc à quel point l'exigence demandée au lecteur peut ou non être perçue comme une forme de contrainte, de violence, appliquée cette fois-ci par l'écrivain au lecteur, déplaçant ou non les rôles de « victime » et de « bourreau ».

Comme semble le suggérer le mot « contrainte », il s'agit d'écrire « contre ». Et cette caractéristique de son écriture, négative, convient tout à fait pour définir la praxis de Saer. Si Saer perçoit la contrainte idéologique du marché, de la politique, de la morale et d'une certaine conception de la littérature, il n'en est pas moins vrai qu'il écrit justement contre ces contraintes qui s'imposent comme lois normatives, et ce à travers ses propres contraintes textuelles. Mais cette écriture négative, qui prend des formes très diverses, ne s'impose jamais comme limitation de la liberté du lecteur, bien au contraire, comme nous allons essayer de le

¹ Nous partons du principe que s'il est vrai que Saer n'a pas vécu la dictature physiquement, cela ne l'a pas empêché de percevoir cette contrainte ni de se positionner puisque les liens qu'il a entretenus avec l'Argentine sont restés très forts.

² La dernière question posée par Gérard de Cortanze dans l'entretien reproduit dans *Una literatura sin atributos*, recueil inclus dans *El concepto de ficción*, traite de la position du corps pendant l'écriture.

montrer ici. Il s'agit plutôt de proposer au lecteur attentif un ensemble d'éléments lui permettant de prendre conscience de la nature du langage, qui sert si souvent à la manipulation et aux discours qui se veulent autoritaires, et *in fine* de rendre sa dignité au langage, qui embrasse tant l'éthique que l'esthétique.

Saer a ainsi tenu le double pari d'écrire contre un discours positif, autoritaire, normatif, sans tomber lui-même dans l'autorité et la normativité.

Écrire contre les discours contraignants

Saer conçoit toute forme de discours autoritaire comme une contrainte exercée contre la personne humaine : « estoy contra todo discurso autoritario, contra todo discurso afirmativo, por eso para mí, en tanto escritor, puedo reivindicar la incertidumbre³ ». La contrainte que Saer a pu éprouver embrasse donc divers ordres. Nous nous proposons en premier lieu d'en donner un très court aperçu.

Elle a pu être politique : la dictature empêche la libre circulation de la culture ; cette réalité, Saer l'a vécue à travers sa propre production pendant la dictature puisque le livre *Nadie nada nunca*, dans lequel des chevaux assassinés impunément peuvent aisément faire penser aux disparus, fut interdit jusqu'au retour de la démocratie. La contrainte politique est thématifiée dans *Lo imborrable* : le pamphlet de Tomatis contre *La brisa en el trigo* de Walter Bueno est considéré comme subversif. Néanmoins, notons que dans le cas de la contrainte politique, Saer ne tombe pas dans le manichéisme, il ne s'agit pas simplement d'opposer une société civile « gentille » à un appareil militaire « méchant ». La dictature est avant tout appréhendée à partir des individus de la société civile et de leur acceptation ou de leur résistance au gouvernement militaire. La politique n'est jamais appréhendée comme le thème d'un roman mais à partir de l'expérience personnelle des personnages, depuis l'intérieur de la société. En ce sens, Haydée, l'ex-femme de Tomatis dans *Lo Imborrable*, qui a refusé de cacher leur jeune voisine disparue, a sa part de responsabilité dans les événements, que Tomatis n'hésite pas à critiquer vivement. Cette subtilité en matière de représentation de la réalité politique dans sa propre littérature correspond chez Saer à un refus de regrouper la littérature dite « latino-américaine » sous l'étiquette d'une littérature dite sociale, engagée. Julio Premat fait d'ailleurs remarquer à juste titre que Saer rebondit en terrain politique dans ses textes là où on ne l'attend pas⁴.

La contrainte économique, incarnée par le système éditorial et journalistique, n'a pas favorisé la reconnaissance de son œuvre, reconnaissance qui n'a commencé que tard dans sa production (à partir de la seconde moitié des années 1980), et ce malgré l'appui inconditionnel de la revue *Punto de vista*. Néanmoins, on ne lui a jamais refusé un manuscrit et il est remarquable qu'il n'ait à ce jour quasiment aucune critique défavorable. On a plus pernicieusement passé sous silence ses publications. En réalité, Saer s'est longtemps tenu à l'écart des circuits littéraires officiels : il a commencé à publier ses textes sans passer par Buenos Aires puis, en arrivant en France, il a passé quatorze années sans publier dans son pays d'origine. Il a souvent critiqué les maisons d'édition qui ne cherchent dans la littérature qu'un best-seller. A nouveau, la figure de Walter Bueno concentre à la fois la mauvaise littérature, rétrograde et manipulatrice, la puissance économique et la soif de pouvoir⁵. Saer a

³ Horacio González, « Entrevista a Saer », *Lote*, n° 10, 1998, p. 19.

⁴ Voir notamment le chapitre consacré à la dictature : Julio Premat, « II-7 El retorno de la historia : la dictadura según Saer », *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, pp. 383-416.

⁵ On a vu dans *La brisa en el trigo* un pastiche du best-seller *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís.

su néanmoins s'attirer un groupe de lecteurs, au nombre réduit mais fidèles. Puis la reconnaissance est arrivée, il a reçu le Prix Nadal pour *La ocasión* en 1987, et il est aujourd'hui impressionnant de voir la différence de réception de son œuvre en France, où il n'est reconnu que parmi des hispanistes, et celle dont il jouit en Argentine, où il est devenu un écrivain très connu, au point que sa figure d'écrivain intellectuel reconnu et ayant vécu en Europe fait parfois l'objet de plaisanteries⁶. Ses romans se trouvent sur toutes les tables de libraires de Buenos Aires, ils se vendent et sont réédités. Mais il n'en a pas toujours été ainsi. Il a longtemps été un écrivain marginalisé, de la même façon qu'Antonio Di Benedetto, Juan L. Ortiz ou Gombrowicz qu'il n'hésite pas à citer en exemple d'écrivains de qualité.

Il a pu ressentir l'épisode de « Solas » comme une contrainte morale : la publication de ce récit court dans *El litoral*, journal de Santa Fe pour lequel Saer a travaillé entre 1956 et mars 1958, a provoqué, à l'époque, un petit scandale et l'a obligé à en démissionner⁷ : « se produjo un escándalo muy grande, por parte de todos los sectores reaccionarios de la ciudad. » Le récit raconte l'attirance mutuelle de deux prostituées, et aujourd'hui il ne saurait choquer personne

La contrainte d'ordre idéologique-intellectuel n'est pas en reste. *El Entenado* dénonce partiellement l'ethnologie occidentale qui analyse l'indien et l'autre en général depuis une perspective euro-centriste. Ce même livre remet en cause la discipline historique en tant qu'elle se désigne comme détentrice de la Vérité. De même, le discours sur la folie est remis en question dans *Las nubes* qui montre à quel point les êtres raisonnables ont également leur part de folie, comme si les limites de la folie et de la raison étaient poreuses, alors que ces deux notions sont encore conventionnellement opposées entre elles.

Enfin, la contrainte littéraire est particulièrement pertinente dans le cas de Saer qui semble l'avoir perçue de façon aiguë : il a toujours suscité la polémique de façon volontaire, entre autres parmi ses amis marxistes, comme Adolfo Prieto ou Noé Jitrik, qui ont fondé la revue *Contorno* et qui ne reconnaissaient pas la modernité de Borges⁸. Il a également provoqué une polémique durant une réunion de la SADE en novembre 1964 face à Silvina Bullrich⁹, figure de l'*establishment* littéraire d'alors ; cet épisode a d'ailleurs été répercuté dans les journaux de l'époque¹⁰. Puis il a fait part de ses opinions particulièrement vives dans la presse et dans ses essais à l'égard d'écrivains tels que M. Vargas Llosa, J.L. Borges, U. Eco, A. Soljénitsyne, et n'a jamais caché son mépris pour les best-sellers et surtout pour le système qui exploite l'avalissement intellectuel de la personne humaine. Ce positionnement est le trait dominant de toute son écriture : Saer est conscient de la littérature qu'il ne veut pas écrire, comme cela apparaît clairement dans la bouche de Tomatis dans *La vuelta completa*¹¹.

⁶ Je pense notamment à Fabián Casas et le « Gran Escritor » de « Casa con diez pinos » (*Los Lemmings y otros*) et au dernier film de Rafael Filipelli, *Música nocturna*, dans lequel les allusions à Saer sont évidentes : Sergio Escalante, personnage saérien, est ici un écrivain argentin à succès vivant en Europe et venant faire la promotion de son dernier livre *La menor*, titre qui entre en résonance avec ceux de *La mayor* et *La grande* de Saer, ce dernier ayant été choisi par Saer en relation à *La grande fugue* de Beethoven et que Filipelli reprend comme « musique nocturne ».

⁷ Raquel Linenberg-Fressard, « Entretien bio-bibliographique avec Juan José Saer », *Identité et altérité*, textes recueillis et présentés par Milagros Ezquerro, Presses Universitaires de Caen, 1994, p. 127.

⁸ *Ibid.*, p. 128 : « Nosotros, en cambio, defendíamos a Borges, desde una perspectiva de izquierda, desde la del grupo de Santa Fe, que siempre fue bastante inclasificable. ».

⁹ Roberto Maurer, « Juani », *El poeta y su trabajo*, n° 20, automne 2005, p. 31.

¹⁰ Anonyme, « Congreso de Escritores : Se Trabaja y se Discute », *Clarín*, 26/11/1964, p. 26:

¹¹ Parmi la littérature à éviter figurent les romans psychologisants, les cuentos criollos, les romans réunissant des personnages typiques dans une situation exceptionnelle, les romans versant dans le policier, ceux en forme de feuilletons ou encore les romans déclamatoires imposant une vision moralisante du réel.

Il considère que la représentation ne peut plus être appréhendée sous l'angle du simple mimétisme, mais qu'elle doit chercher sa singularité et apporter son originalité dans chaque texte. De même, dans *Una literatura sin atributos*, il s'oppose farouchement à toute détermination et qualification nationalistes de la littérature dite « latino-américaine ».

Comme on peut le constater, les différents types de contraintes sont liés. Dans ce même texte Saer affirme :

Considero que actualmente, por razones económicas, políticas y sociales, el lector está condicionado de antemano y que los contenidos de tal o cual literatura le son impuestos a través de elementos extraliterarios. En la cubierta de los libros, en los artículos de los periódicos, en la publicidad, en el chantaje de la superioridad numérica de las obras más vendidas, se escamotea la realidad material del texto, cuyo valor objetivo pasa a segundo plano. El lector cree saber de antemano lo que debe encontrar en un libro – y que lo encuentre o no, no tiene finalmente ninguna importancia. Se podría decir, me parece, que se trata de una maquinación de carácter represivo destinada a abolir la experiencia estética que es un modo radical de libertad.¹²

Ainsi les différentes contraintes, liées entre elles, forment une sorte de Système : l'acceptation aveugle en une représentation politique dégradante correspond, en littérature, à un conditionnement par les clichés des best-sellers et par l'économie capitaliste de la plupart des maisons d'édition, logique liée à un certain journalisme. L'attitude littéraire de Saer dépasse donc le cadre strictement littéraire et propose une vision cohérente et complexe des contraintes qui s'exercent sur les hommes, dans une perspective à la fois éthique et esthétique. C'est en ce sens que ses essais sont à lire comme une théorisation de ses idées présentes dans ses fictions. Saer est un écrivain intellectuel, sans pour autant entrer dans le débat d'une littérature engagée, car il ne prétend pas tant à la vérité qu'à un style.

Remarquons que cette imbrication du réel et de la littérature se retrouve dans la coïncidence suivante : l'expérimentation formelle du texte saérien semble s'accroître pendant cette période noire de l'histoire récente argentine, comme si les contraintes subies par la société devaient être exprimées à travers des contraintes textuelles plus fortes. En effet, la phase d'expérimentation formelle de son écriture culmine avec *Nadie nada nunca*, publié en 1980, au beau milieu de la dictature, et ce texte abonde en références implicites à la dictature. Mais il est également vrai que cette période a été ressentie par Saer comme étant particulièrement difficile pour des raisons personnelles, et non seulement politiques, comme il l'a affirmé dans un entretien à María Esther Gilio¹³ et comme nous l'a confirmé Laurence Gueguen durant un entretien. Ainsi cette affirmation selon laquelle il existerait une coïncidence entre la période dictatoriale et l'expérimentation formelle chez Saer n'est qu'une hypothèse ouverte et gagnerait certainement à être nuancée.

Notons encore que le scepticisme essentiel de Saer quant à une vérité fixe, loin de l'inhiber, est pour lui une source de créativité : la contrainte devient essentielle à la création puisqu'elle se constitue en opposition à ces contraintes. L'écrivain, comme l'homme de Musil, est sans qualités, c'est-à-dire, selon la formule de Saer, « el guardián de lo posible »¹⁴. L'impossibilité d'une Vérité fixe, politique, artistique, économique, quelle qu'elle soit, n'interdit pas sa recherche¹⁵. Cette recherche, motivée par la contrainte, génère l'écriture chez Saer. Cela est d'ailleurs mis en scène dans ses fictions : Tomatis sort peu à peu de sa

¹² Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, pp. 264-265.

¹³ María Esther Gilio, « "No manejo bien mis virtudes ni mis defectos" », *Página/12*, 27/03/2000, pp. 12-13.

¹⁴ Juan José Saer, *El concepto de ficción*, op. cit., p. 267.

¹⁵ A ce propos voir : Arcadio Díaz-Quinones, « *El entenado* : Las palabras de la tribu », *Hispanamérica*, n° 63, 1992, pp. 3-18.

dépression dans *Lo imborrable* par le biais de l'écriture. Le lecteur peut lire deux poèmes qui sont des sonnets : le sonnet est un genre hyper-codifié mais le personnage détourne ses codes en n'utilisant pas l'hendécasyllabe et en traitant des sujets inhabituels pour des sonnets¹⁶. Car il ne faut pas oublier que Tomatis a été, dans sa jeunesse, ce jeune poète insolent qui s'est moqué d'Adelina Flores et à qui il a conseillé la chose suivante : « romper con la camisola de fuerza del soneto – porque las formas heredadas son una especie de virginidad- y empezar con otra cosa. »¹⁷ Ainsi, comme le suggère Saer à travers son personnage Tomatis, l'opposition à la contrainte d'un discours positif, loin de l'inhiber, génère l'écriture qui elle-même ne peut se passer de contraintes. Mais la cohérence veut que cette écriture ne propose pas un discours positif.

Dénoncer la contrainte par une écriture « négative »

A présent, nous allons analyser un certain nombre de procédés, contraignants, récurrents dans le texte saerien et qui ont le double rôle de dénoncer d'une part les contraintes exercées par un système autoritaire et de proposer d'autre part une libération de ces contraintes à travers une « négativité » de l'écriture qui consiste en ce que la seule certitude concevable soit l'incertitude radicale du réel. Car subvertir le langage, ses lois conventionnelles, ses codes, c'est remettre en question le pouvoir, quel qu'il soit.

L'énigme sans réponse est une subversion du genre policier qui, comme on le sait, est le genre le plus ressassé parmi les best-sellers et est une manière de s'opposer au schéma classique du roman construit autour d'une intrigue. Pourquoi Fiore tue-t-il sa femme puis se suicide-t-il dans *Cicatrices* ? Qui tue les chevaux de *Nadie nada nunca* ? Qui est le *serial killer* de *La pesquisa* ? Gina a-t-elle trompé Bianco dans *La ocasión* ? La femme de Wenceslao va-t-elle finir par faire son deuil dans *El limonero real* ? Autant de questions sans réponse qui érigent l'incertitude du réel comme unique certitude et qui laissent supposer que ce qui importe vraiment en littérature ne se trouve pas tant dans l'intrigue et sa résolution, dans la Vérité du détective ou de la police, mais plutôt dans la recherche d'un style, d'une structure, d'une écriture.

Le corollaire de ce procédé est la réduction de l'anecdotique : souvent chez Saer, il ne se passe presque rien. Dans *Cicatrices*, seul le suicide de Fiore contraste avec la banalité du quotidien qui nous est rapportée. *El limonero real* est l'histoire d'une Saint-Sylvestre pendant laquelle une famille se réunit pour partager un *asado*. Dans *Nadie nada nunca*, el Gato et Elisa se retrouvent à la campagne, un peu clandestinement, pendant que quelqu'un assassine des chevaux. Dans *Glosa* deux jeunes gens se promènent et bavardent d'une fête à laquelle ils n'ont pas pris part. Dans *La pesquisa* trois amis discutent ; etc. L'idée fondamentale pour comprendre cette réduction de l'intrigue, c'est qu'écrire comme au XIX^e siècle n'a plus de sens aujourd'hui car toute une conception du langage et du réel a été remise en question, notamment dans les années 1920 et 1930 avec des auteurs majeurs tels que Kafka, Joyce ou Faulkner. Aussi, écrire au XX^e siècle comme au XIX^e siècle, dans une perspective réaliste, qui s'appuierait sur une construction psychologique des personnages, la création d'un héros

¹⁶ Le sonnet traitant généralement de l'amour et non pas du néant ou de l'éloge du plus vieux squelette découvert par des archéologues qui lui ont donné le nom d'une chanson des Beatles. Tomatis transforme ainsi « Lucy in the sky with diamonds », refrain de la chanson des Beatles que les archéologues écoutaient au moment de leur découverte, et qui a donné son prénom à celle-ci, en « Lucy en la tierra con enigmas y pesares » (Juan José Saer, *Lo imborrable*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 142).

¹⁷ Juan José Saer, « Sombra sobre vidrio esmerilado », *Unidad de lugar*, Buenos Aires Seix Barral, 2000, p. 16.

depuis sa naissance jusqu'à sa mort ou encore la progression linéaire de l'intrigue, a pu être ressentie par Saer comme une imposture. C'est pourtant les ingrédients conventionnels des best-sellers, critiqués par Saer. Il s'agit pour lui d'écrire contre ce type d'écriture qu'il considère comme rétrograde et n'amenant pas le lecteur à une prise de conscience du langage.

Par ailleurs, la digression et la fragmentation du récit sont à la base d'un décentrement qui s'oppose au discours assertif à la vérité unique. Durant la période la plus expérimentale de Saer, la fragmentation du récit et les digressions sont particulièrement évidentes : *El limonero real* se divise en huit séquences qui se constituent à chaque fois à partir d'un résumé de la séquence antérieure et en ne faisant avancer que très lentement l'intrigue, laissant la place à des digressions diverses. Dans *Nadie nada nunca* également, le jeu avec la perception et la représentation devient plus important que l'intrigue, dans une répétition et une expansion de l'écriture qui mettent en scène le processus de l'écriture elle-même.

La thématique de l'Autre (l'indien, le psychopathe, le dépressif) occupe une place importante de son corpus : cet Autre assume l'irrationnel comme étant un élément constitutif de tout être humain et n'étant pas réservé à des individus dits « subversifs ». Les personnages sympathiques de l'ensemble des textes saériens, auxquels s'identifie le lecteur, sont ceux qui ne nient pas en bloc leur part d'irrationnel, d'étrangeté au monde, voire de folie. À l'inverse, des personnages tels que Walter Bueno dans *Lo imborrable* ou Mario Brando dans *La grande*, qui ne doutent pas un instant d'eux-mêmes et de leur discours affirmatif et normatif, apparaissent comme autoritaires et potentiellement dangereux. Saer affirme :

los discursos afirmativos y autoritarios pierden todo valor, y toda pertinencia, muestran inmediatamente su carácter arbitrario ; el hombre que no duda, que no duda acerca de sus propias acciones es un tirano en potencia.¹⁸

Aussi n'est-il pas étonnant que Saer place ses personnages dans une certaine marginalité : la zona n'est ni Buenos Aires ni Paris, elle se situe à l'écart des centres ; les prostituées, le jeu clandestin, les intellectuels de province, sont présents dès le premier recueil de récits courts ; les personnages sont toujours appréhendés dans leur individualité, et souvent dans leur opposition au discours dominant.

Et pour s'opposer aux discours normatifs, l'un des recours de Saer est la parodie : la Bible, le conte de fées, le *Banquet*, etc. sont autant de références que l'auteur ne peut méconnaître mais qu'il ne peut utiliser aveuglément. Il transgresse les lois qui régissent ces genres ou textes, et les désacralise avec humour. Mais ce sens de la dérision sait aussi toucher la figure de l'intellectuel : en parodiant la *Genèse* dans *El limonero real*, Saer fait de l'intellectuel (el Cabezón) le responsable de la division des tâches du système libéral qui parcellise les tâches, sépare la conception de la production, exploite les hommes et s'enrichit finalement en tirant profit de leur angoisse face à la mort. Ainsi, la contrainte peut être incarnée par n'importe qui, mais avant tout, par celui qui détient le langage et ses codes. Transgresser les codes du langage, parodier, c'est se les approprier pour mieux remettre en question le pouvoir et notamment le pouvoir du langage.

L'utilisation de genres qu'il détourne est un autre procédé, proche de la parodie, pour s'opposer à l'esthétique positive que portent ces genres : en effet, le roman policier, les récits de voyageurs, les chroniques, le roman picaresque, le *Bildungsroman*, etc. supposent tous l'existence d'une Vérité. Mais Saer les détourne et avec eux la vérité qu'ils sont censés porter. Dans *La pesquisa*, Saer propose deux solutions à l'énigme policière, également séduisantes, que le lecteur peut choisir à sa guise, selon ses affinités. Les récits de voyage offrent habituellement une vérité scientifique, rationaliste, romantique ou commerciale, modelant une image de l'Argentine selon un ensemble de normes, mais Saer détourne ce genre, notamment dans *Las nubes*, qui se présente comme des mémoires (et non des récits contemporains des

¹⁸ Alejandro Blanco, « Entrevista a Juan José Saer », *Punto de vista*, n° 53, novembre 1995, p. 39.

faits) dans lesquelles l'auteur tente de proposer un modèle alternatif au traitement de la folie classique en atténuant les frontières rigides entre folie et raison, et fait part de son admiration pour la nature qui contraste avec les descriptions détaillées des voyageurs anglais. Habituellement, les chroniques se présentent comme des récits objectifs répondant aux attentes royales ; Saer leur oppose un récit, *El entenado*, où la subjectivité est assumée radicalement, le narrateur allant jusqu'à se demander s'il n'a pas rêvé la découverte de l'Amérique et sa vie parmi les indiens Colastiné. Il va même jusqu'à utiliser délibérément des archaïsmes pour dévier ce genre. Le roman picaresque se déroule de façon linéaire (présentation du lignage, puis déroulement chronologique de la vie du *pícaro*) et propose une « Vérité de la faim » : le récit de l'ancêtre semble linéaire mais il opère en réalité un va-et-vient temporel, traduisant l'incertitude essentielle du personnage qui, en plus d'être orphelin de naissance, va devoir assumer, toute sa vie durant, sa condition d'éternel abandonné comme le suggère le titre. Le *Bildungsroman* fait de l'expérience la clef de voûte de tout l'édifice du roman d'apprentissage ; or l'ancêtre est celui à qui l'expérience est niée, il n'est ni indien parmi les indiens, ni occidental parmi les occidentaux, et il découvre que son rôle dans la troupe de théâtre est absolument inauthentique. Seule l'écriture va lui permettre de remplir sa tâche, assignée par les indiens, celle d'être un *def-ghi* : le témoin narrant leur existence depuis une extériorité qui leur est interdite. Ces quelques exemples de déviation de genres dans l'écriture de Saer mettent en évidence ce que l'on a nommé « écriture négative » et qui n'affirme qu'une seule certitude, l'incertitude du réel.

Ainsi, en opposition au Système fermé du pouvoir, qu'il soit politique, intellectuel, moral, littéraire, Saer répond par un Système ouvert, un espace autonome de langage : l'ensemble de ses textes forme un système sans centre et sans fin, où le langage est tantôt l'objet d'une admiration, tantôt l'objet d'une méfiance, et ce système est unique. L'écrivain est à la fois profondément individualiste (au sens d'une liberté inconditionnelle) et solidaire (dans son don de lecture). Ce système est une œuvre personnelle, qui ne s'impose pas comme modèle. La littérature est « anthropologie spéculative » et a en ce sens un rôle fondamental pour l'humanité, ce qui a aussi pour conséquence qu'elle est une des premières, avec toute autre forme artistique, à subir les conséquences d'un régime autoritaire. Il s'agit donc de redonner sa place au langage, de le dépouiller de toute visée autoritaire tout en lui rendant sa force. En effet, comme souvent dans les régimes autoritaires, les dirigeants de la dernière dictature argentine ont essayé de « dé-sémantiser » le langage : on parle de « proceso » au lieu de « dictadura », de « desaparecidos » au lieu de « asesinados ». Au contraire, cette attitude envers le langage qu'il nomme « anthropologie spéculative », Saer l'a entretenue non seulement dans un contexte politique particulier mais dans l'ensemble de son œuvre à travers une écriture à la forte charge poétique.

Écrire sans imposer un discours positif

Il ne s'agit évidemment pas de comprendre la contrainte que l'auteur s'impose, et impose au lecteur, comme une attente à sa liberté. Néanmoins, il convient de se demander à quel point le discours négatif s'impose au lecteur et réduit ou non son espace de liberté. Selon nous, le texte saérien offre un espace de réflexion poétique, et propose au lecteur non pas une lecture mais des lectures, appelant à son sens critique. Saer tient le pari, paradoxal, de proposer un discours, et indissociablement une vérité, qui s'oppose au Discours prétendant à la Vérité.

Pour démontrer cette idée selon laquelle l'écriture de la contrainte ne produit pas une contrainte pour le lecteur mais au contraire lui offre un espace de réflexion autour du langage

et de la représentation, et donc un espace de liberté, nous allons analyser quelques procédés récurrents dans l'ensemble du texte saérien qui produisent tous l'effet suivant : ils plongent le lecteur dans l'illusion de la fiction et lui donnent accès à une prise de conscience du pouvoir du langage. Il s'agit de jouir du pouvoir du langage, mais d'une façon consciente, non ingénue.

Voici donc quelques procédés allant dans le sens de cette conjonction.

La subjectivité délibérée : *El entenado* dévie l'objectivité propre aux chroniques pour proposer un récit délibérément subjectif et peut-être même délirant, l'ancêtre ayant peut-être rêvé la découverte de l'Amérique et sa vie auprès des indiens Colastiné. *El río sin orillas* est un livre sur commande passée à Saer par une maison d'édition ; dès lors, son écriture est confrontée à une double contrainte : répondre aux attentes de la maison d'édition (écrire un essai sur le Río de la Plata) et se diriger à un public hétérogène, les « idiots » et « non-idiots », ceux qui connaissent par leur expérience le Río de la Plata et ceux qui vont le découvrir à travers le livre. A cette contrainte, Saer répond en écrivant un « traité imaginaire » dans lequel différentes perspectives sont abordées : géographique, toponymique, historique, sociologique, et évidemment littéraire. Mais ce qui fait sa particularité est que Saer ne répond pas aux attentes de l'essai traditionnel, positiviste (opposant sujet et objet d'étude) mais écrit un essai délibérément subjectif. Il parle de ses voyages en avion, des rues de Buenos Aires qu'il aime, mentionne Juan L. Ortiz comme le poète argentin là où le lecteur aurait peut-être attendu un autre nom, focalise l'étude sur la « zona » de ses fictions et en particulier sur son village Serodino, mêlant l'art de l'exagération à la poésie de sa prose. Il ne parle finalement pas du Río de la Plata dans son ensemble (l'Uruguay n'apparaît pas) mais en donne une vision personnelle, tout en apportant un minimum d'informations au lecteur « idiot ». Il réussit donc le pari d'écrire pour les « idiots » et « non idiots », en déviant le genre de l'essai, de façon personnelle comme le suggère le sous-titre « tratado imaginario ».

L'incertitude essentielle : *La ocasión* met en scène un protagoniste dont on nous annonce dès l'incipit qu'il a plusieurs noms, que son prénom n'est pas assuré, qu'il a plusieurs nationalités, qu'il possède plusieurs langues maternelles, ce qui est assez douteux : le lecteur va suivre son histoire, sans jamais savoir, et cela jusqu'à la fin du roman, si c'est un imposteur ou non. Cet incipit, en plus de donner le ton, d'autodérision, laisse planer sur son protagoniste toute l'incertitude qu'un incipit, par sa position, est censé dissiper. De même *Glosa* commence, comme nous l'avons étudié ailleurs¹⁹, par une incertitude temporelle.

Dans *Glosa* toujours, et dans d'autres textes, la qualité d'omniscience du narrateur se dénonce elle-même : *Glosa* met en scène un narrateur délibérément omniscient qui se présente comme « el servidor », « el que suscribe », et pour que le lecteur n'oublie pas qu'il n'est qu'une création arbitraire qui détient le pouvoir d'illusion du langage, il met en scène l'écriture et les choix qui doivent s'opérer avant l'écriture.

De nombreux romans et récits courts de Saer jouent avec la multiplicité des points de vue : *Cicatrices* est composé de quatre récits aux quatre narrateurs différents, proposant ainsi quatre points de vue différents sur un même événement (l'homicide puis le suicide de Fiore) ; *Nadie nada nunca* se compose de quinze séquences qui font alterner les narrateurs, à la troisième personne (hétérodiégétique, apparemment omniscient) et à la première personne (homodiégétique, el Gato), qui se complètent et montrent leurs légères différences.

Enfin, Saer rompt consciemment les conventions génériques, en intitulant son recueil de poèmes *El arte de narrar*. María Teresa Gramuglio souligne l'attention exigée du lecteur :

¹⁹ Pénélope Laurent, « *Glosa* ou l'art de l'imposture », *Le texte et ses liens II*, Ateliers du Séminaire d'Amérique Latine, sous la direction de Milagros Ezquerro, Université Paris IV - Paris Sorbonne, réalisation Julien Roger, 2007, publication électronique : <http://www.crimic.paris4.sorbonne.fr/actes/tl2/texte-liens2.htm>

Relatos, poemas : una unicidad. La retórica, como sistema aceptado de convenciones, como refugio, es abolida. En su lugar aparece la formulación de una poética que no ignora esas convenciones, pero que las historiza y las desencaja de sus lugares habituales (lugares comunes) para reinscribirlas arduamente en textos cuya bruñida precisión exige una lectura también ardua y precisa.²⁰

En effet, la prose et la poésie de Saer réussissent à brouiller leurs frontières génériques, dans la tradition du projet macédonien. Les poèmes de Saer ont souvent un caractère narratif, proposent une courte histoire, et entrent en résonance avec sa prose par le biais notamment de personnages : ainsi le poème « El fin de Higinio Gómez » fait écho à « Biografía de Higinio Gómez » de *La mayor*. Et inversement, la prose de Saer est extrêmement poétique, insufflant à ses phrases un rythme soutenu digne de la poésie, qu'il élabore notamment à travers un jeu sur les unités syntactiques (le rôle de la virgule étant essentiel). La charge poétique de sa prose contribue à dénoncer la manipulation du langage et à lui rendre sa vigueur. Dans « La cuestión de la prosa » il explicite son attitude face au langage :

Prosa : instrumento de Estado. Si el Estado, según Hegel, encarna lo racional, la prosa, que es el modo de expresión de lo racional, es el instrumento por excelencia del Estado. ¿Acaso los políticos hablan en verso? El de la prosa es el reino de lo comunicable. Nuestra sociedad le asigna su lugar en el dominio de la certidumbre pragmática. [...]

Demás está decir que esa atribución es abusiva, por no decir autoritaria. La tarea principal de todo narrador consiste, por lo tanto, en invalidarla con sus textos : la prosa no es el medio obligatorio para ello y, si la utiliza, el narrador debe tomarse la libertad de transgredir, cuando lo crea necesario, sus dictados. De la lucidez con que encare su tarea dependerán la persistencia y la renovación del problemático arte que practica.²¹

Et cette liberté dans la prose dont il parle est aussi cette charge poétique qui fait tout le style de son écriture.

Dans tous ces cas, il s'agit donc de faire entrer le lecteur dans un univers dont les conventions, les codes, assument leur nature arbitraire. Le jeu ainsi instauré entre l'illusion de la fiction et la prise de conscience de cette même illusion permet de créer un système fictionnel ouvert. Cette ouverture légitime la démarche de l'écrivain, et rend cohérente son écriture avec son opposition frontale envers toute forme de contrainte établie par un discours positif, considéré comme normatif, comme nous l'avons vu.

C'est ainsi que la réapparition des personnages, de la « zona », de situations et de temporalités, n'est pas à considérer comme une simple reprise de procédés réalistes du XIX^e siècle ou comme une saga, mais bien comme un détournement de ces procédés : les personnages réapparaissent, certes, mais ils sont fragmentaires, la zona semble être toujours la même mais elle finit par embrasser l'univers, les situations se recourent généralement mais elles sont abordées à partir de points de vue presque toujours différents. Ainsi, le Système de personnages, lieux, situations, tel qu'il apparaît chez Balzac par exemple est ici détourné et ouvert. Car le réel est, selon Saer, justement ouvert et fragmentaire. Créer un Système ouvert, c'est installer des ponts entre la fiction et le réel ; et c'est dans cette logique fiction/réel que nous avons analysé l'illusion (de la fiction) et la prise de conscience de sa nature (la réalité de la fiction étant verbale). Ainsi tant le choix de son univers fictionnel, la « zona », que les

²⁰ María Teresa Gramuglio, « Juan José Saer : el arte de narrar », *Punto de vista*, n° 6, año II, juillet 1979, p. 3.

²¹ Juan José Saer, *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999, p. 57 et p. 61.

procédés qui se retrouvent dans l'ensemble de ses textes, assurent une cohérence avec ses critiques envers toute forme de discours contraignant. Et enfin, puisque l'on parle de contrainte, notre point de vue aurait pu emprunter des termes à l'existentialisme, cette cohérence aurait pu ainsi être pensée comme une marque d'authenticité de la part de Saer. Sans renoncer à un tel jugement, on préférera simplement la penser en termes littéraires, en considérant cette cohérence comme fondatrice de la qualité d'une grande œuvre.

Bibliographie

- Anonyme, « Congreso de Escritores : Se Trabaja y se Discute », *Clarín*, 26/11/1964, p. 26.
- Blanco, Alejandro, « Entrevista a Juan José Saer », *Punto de vista*, n° 53, novembre 1995, pp. 37-42.
- Casas, Fabián, *Los Lemmings y otros*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2005.
- Díaz-Quiñones, Arcadio, « *El entenado* : Las palabras de la tribu », *Hispanamérica*, n° 63, 1992, pp. 3-18.
- 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, pp. 447-463.
- Gasquet, Axel, « X. Juan José Saer. Fiction réelle et réalité fantasmatique », *L'Intelligentsia du bout du monde: les écrivains argentins à Paris*, Paris, Kimé, 2002, pp. 251-284.
- Gilio, María Esther, « "No manejo bien mis virtudes ni mis defectos" », *Página/12*, 27/03/2000, pp. 12-13.
- Gollnick, Brian, « El color justo de la patria : agencias discursivas en *El entenado* de Juan José Saer », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 57, 1^{er} semestre de 2003, pp. 107-124.
- González, Horacio, « Entrevista a Saer », *Lote*, n° 10, 1998, pp. 16-26.
- Gramuglio, María Teresa, « Juan José Saer: el arte de narrar », *Punto de vista*, n° 6, juillet 1979, pp. 3-8.
- , « El lugar de Juan José Saer », *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986.
- Kohan, Martín, « Saer, Walsh: una discusión política en la literatura », *Nuevo texto crítico*, n°12/13, juillet 1993-juin 1994, pp. 121-130.
- Laurent, Pénélope, « Glosa ou l'art de l'imposture », *Le texte et ses liens II*, Ateliers du Séminaire d'Amérique Latine, sous la direction de Milagros Ezquerro, Université Paris IV - Paris Sorbonne, réalisation Julien Roger, 2007, publication électronique : <http://www.crimic.paris4.sorbonne.fr/actes/tl2/texte-liens2.htm>
- Linenberg-Fressard, Raquel, « Entretien bio-bibliographique avec Juan José Saer », *Identité et altérité*, textes recueillis et présentés par Milagros Ezquerro, Presses Universitaires de Caen, 1994, pp. 126-132.
- Maurer, Roberto, « Juani », *El poeta y su trabajo*, n° 20, automne 2005, pp. 18-33.
- Premat, Julio, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- Saer, Juan José, *La ocasión*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.
- , *La mayor*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- , *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999.
- , *El arte de narrar*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- , *La pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- , *Unidad de lugar*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- , *La vuelta completa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

- , *Cicatrices*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
 - , *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
 - , *Glosa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
 - , *Lo imborrable*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
 - , *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
 - , *El limonero real*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
 - , *Las nubes*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
 - , *Nadie nada nunca*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
 - , *El entenado*, Buenos Aires, Booket, 2005.
 - , *La grande*, Buenos Aires, Booket, 2005.
- Sarlo, Beatriz, « Política, ideología y figuración literaria », *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Daniel Balderston et alii, Buenos Aires, Alianza, 1987, pp. 30-59.