

***Glosa* ou l'art de l'imposture**

Pénélope Laurent

Université Paris-Sorbonne Paris IV

penelope.laurent@wanadoo.fr

Introduction

Des auteurs comme Borges, Saer, Bolaño ou Piglia, s'accorderaient certainement à dire que la lecture est un travail comparable à celui d'un détective qui suit des pistes et en écarte d'autres. L'auteur suggère ces pistes mais ne les mène pas toujours à leur terme. Néanmoins, le but n'est généralement pas de tromper le lecteur mais de se divertir, avec lui. Aussi le mot « imposture » me gêne-t-il, mais il peut être adéquat si l'on parle d'imposture comme d'une « illusion, en bonne ou mauvaise part »¹. Et c'est précisément mon point de vue : Saer, et son fidèle narrateur, nous propose des pistes qu'il brouille constamment, donnant à voir un réel fragmentaire, pour mieux nous interroger sur le pouvoir de l'*illusio*. Et il ne renonce à rien : il nous plonge tout à la fois dans l'illusion et nous fait prendre conscience de sa nature trompeuse, jouant avec ce qu'Adorno appelle la « distance esthétique »².

L'art de brouiller les pistes

L'œuvre de Saer joue constamment avec les limites du roman mais *Glosa*³ se prête particulièrement au jeu de pistes, à un jeu de pistes brouillées. A priori il s'agit d'un roman, mais Saer distille des indices qui tendent à nous en faire douter, tant dans le paratexte que dans le texte lui-même. Nous nous proposons ici de les analyser.

L'histoire elle-même est une sorte de « farce » que nous fait Saer, car le noyau central de l'histoire est une simple anecdote : deux personnages qui appartiennent au même groupe d'amis et qui ne se connaissent pas vraiment, le Mathématicien et Angel Leto, se rencontrent par hasard dans la rue et discutent d'une fête à laquelle ils n'ont pas assisté, l'anniversaire de Washington, l'un parce qu'il était en Europe et l'autre parce qu'on ne l'y a pas invité. On peut parler d'imposture dans le cas de cette histoire qui se construit à partir d'un « non-événement » du point de vue des deux personnages ; en outre, l'histoire racontée, l'anniversaire, est très anecdotique, secondaire, par rapport aux faits évoqués ici (la dictature, la torture, l'exil) et qui feront la substance d'autres romans postérieurs de Saer.

Le titre, qui se place sous le signe du langage, semble aussi brouiller les pistes : « glosa » fait allusion à une forme poétique très codifiée ; ainsi le roman serait la glose, et donc une parodie, du poème mis en épigraphe, mais le roman est écrit en prose. Ce n'est donc pas une glose au sens poétique et strict du terme. Mais « glosa » peut aussi prendre le sens de commentaire littéral : on peut penser au commentaire de l'anniversaire fait par différents personnages dans le roman mais aussi au roman comme pont entre plusieurs œuvres de Saer : *Glosa* joue avec l'intertextualité interne de l'œuvre de Saer dont notamment *La vuelta completa*, *Cicatrices*, *El entenado* et plus tard *Lo imborrable* et *La pesquisa*. Néanmoins ce jeu constant d'intertextualité interne est en partie une illusion : Angel Leto n'est pas le même

¹ Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Monte-Carlo, Editions du Cap, 1973, t. II, p. 3129.

² Theodor Adorno, « La situation du narrateur dans le roman contemporain », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 42.

³ Nous nous référerons toujours à l'édition suivante de *Glosa* pour la suite de l'article : Barcelona, Destino, 1988.

dans *Glosa* et dans *Cicatrices*. De plus il ne s'agit pas exactement d'un commentaire littéral. Les pistes du poème et du commentaire ne sont donc pas totalement satisfaisantes.

La dédicace présente le roman comme une *comedia* (que l'on peut prendre dans ses deux acceptions d'œuvre théâtrale ou en opposition à la tragédie et au drame) et inclut une citation. Cette citation est extraite de *The sound and the fury* de William Faulkner qui reprend lui-même *MacBeth* de Shakespeare, soit une autre œuvre théâtrale. La *comedia* est au cœur du roman : la définition que nous en donne le narrateur est étroitement liée à l'illusion :

tardanza de lo irremediable, silencio bondadoso sobre la progresión de lo neutro, ilusión pasajera y gentil que celebra el error en lugar de maldecir hasta gastar la furia inútil de la voz, su confusión nauseabunda.⁴

Le roman, qui s'apparenterait à la *comedia*, serait donc une construction illusoire. Cependant il ne s'agit pas non plus d'une œuvre théâtrale.

En épigraphe se trouve un poème écrit par Saer lui-même et attribué à Tomatis dans le roman (p. 120) : le réel (l'auteur) et la fiction (Tomatis) sont ainsi mêlés. On peut se demander où s'arrête le paratexte et où commence le texte, à moins que cette imbrication du réel et de la fiction ne joue avec sa position de seuil précisément pour nous prévenir que nous entrons dans un espace soumis au pouvoir de l'illusion...

La composition de *Glosa* s'organise en trois parties égales tournant autour de la notion de « cuadro », espace-temps de la promenade ; ce sont « las primeras siete cuadros », « las siete cuadros siguientes » et « las últimas siete cuadros », ce qui peut rappeler le théâtre (étant donné que le mot *comedia* est évoqué juste avant) avec ses règles de composition (en trois parties : présentation, nœud, dénouement) et d'unités (temps - lieu - action) mais le lecteur va vite se rendre compte que ces règles sont détournées. En effet, il n'y a pas d'intrigue, pas de véritable action, l'espace est le lieu mouvant de la promenade et les jeux temporels semblent être le moteur même de l'écriture. Il est possible que Saer joue avec l'horizon d'attente du lecteur de *La Poétique* d'Aristote.

En quatrième de couverture, on nous annonce que deux personnages parlent d'une fête en se promenant. Le lecteur pense immédiatement à la piste évidente du dialogue philosophique : de fait, la conversation tourne en partie autour de réflexions sur l'essence, l'instinct animal, la querelle des Universaux, etc. Mais en ouvrant le livre, on comprend qu'il n'y a presque aucun dialogue : il s'agit d'un texte à la construction complexe, qui se tisse de souvenirs, de pensées intérieures, de malentendus, et cela sur plusieurs plans de narration : la promenade, l'anniversaire et ses différentes versions, le passé et l'avenir des personnages. En réalité on est très loin du dialogue philosophique. Comme dans *Le Banquet*, deux personnages s'entretiennent d'une réunion à laquelle ils n'ont pas assisté mais dont ils ont eu plusieurs versions, mais à la différence du *Banquet*, les deux personnages de *Glosa* semblent engouffrés dans de gros problèmes de communication : les malentendus sont très nombreux et se compliquent lorsque Tomatis vient se joindre à ses deux amis. En outre, Angel ne parle quasiment pas, et n'écoute pas toujours le Mathématicien. La piste du dialogue philosophique est donc également insatisfaisante. Et cela se confirme avec le poème mis en épigraphe : contrairement à ce que dit Platon, la géométrie chez Saer ne nous aide pas à acquérir une plus grande sagesse mais au contraire elle semble participer à un délire interprétatif.

Il semble donc que les pistes archi-textuelles (roman/ poésie/ *comedia*/ commentaire/ dialogue philosophique) soient brouillées intentionnellement, ce qui nous a amené à parler d'imposture. Mais ce « roman » propose une réflexion constante autour du langage. L'imposture de ce texte qui se présente sous différentes formes et finit par adopter l'allure d'un roman hybride est génératrice d'une réflexion méta-littéraire. Cette *praxis* poétique est soutenue par la vision théorique de Saer sur le « roman » au XX^{ème} siècle.

⁴ *Ibid.*, p. 215.

La représentation problématique d'un réel fragmentaire

En effet, la forme du roman traditionnel est celle du XIX^{ème} siècle, avec laquelle ont rompu de nombreux écrivains du XX^{ème} siècle car elle ne correspondait plus à la représentation que les hommes se faisaient du réel, et notamment du temps. Ecrire un texte qui propose de multiples pistes et les remet en cause tout à la fois n'est donc pas anodin : il s'agit de représenter un réel fragmentaire, dont l'unité est constamment remise en cause, tout en s'inscrivant dans une réflexion méta-narrative sur le pouvoir du langage à embrasser ce réel multiple, chaotique et donc difficilement représentable.

Mais revenons d'abord à la vision du réel chez Saer : le réel y est fragmenté, atomisé, donnant l'impression que le sens, la cohérence, l'unité ne sont plus possibles dans notre monde. Il n'est d'ailleurs pas innocent qu'un des personnages soit surnommé « le Mathématicien » et qu'il fasse régulièrement allusion au paradoxe EPR et aux partisans de l'Interprétation de Copenhague, c'est-à-dire aux débats qui ont trait à la physique quantique. Cette fragmentation du réel est visible à divers niveaux, que nous allons développer.

La conscience de la mort, qui apparaît dès l'épigraphe et inaugure ainsi le roman, semble empêcher les hommes d'avoir une vision cohérente du réel.

En uno que se moría
mi propia muerte no vi,
pero en fiebre y geometría
se me fue pasando el día
y ahora me velan a mí.⁵

La mort semble être liée à des constructions délirantes, entre fièvre et géométrie, et le Mathématicien ne peut s'empêcher d'associer ce poème à une fragmentation possible du monde :

percibió [...] que la hoja plegada en cuatro estaba en relación secreta con fragmentos heterogéneos del universo, y que si él quería preservarlos de la destrucción no debía desprenderse de ella de ninguna manera.⁶

Et la mort, c'est aussi celle des dieux/de Dieu : la fin du roman est à cet égard très symbolique : les dieux étant morts, il n'y a plus de sens possible, il est pathétique et ridicule de s'acharner à croire en leur existence, et le destin n'est finalement qu'une production du hasard. De plus l'identification implicite du père de Leto à Dieu le Père et au Christ, qui est suggérée lorsque le narrateur se réfère au père de Leto par le pronom « El » (avec une majuscule), peut suggérer que certaines ressemblances les unissent. Le père de Leto s'est suicidé, et c'est aussi l'impression que l'on a de Dieu dans ce roman ; de même que le suicide du père de Leto est digne d'une *comedia* selon Leto, la mort de Dieu/ des dieux n'est que la prise de conscience de l'illusion que les hommes se sont forgée. Cette vision s'inscrit dans une perspective nietzschéenne. Ainsi la *comedia* annoncée au début est impossible car les dieux sont morts et le monde est absurde. Néanmoins, le roman n'est pas moins un art de la représentation que la *comedia* et l'écriture n'est pas le fruit du hasard mais correspond au contraire à une réduction des contingences.

Le souvenir est envisagé comme une recreation permanente, et non comme un simple élément du passé, tel que le voudrait la croyance commune. Dix-huit ans après cette balade, le Mathématicien en exil discutera à nouveau de la fête avec Pichón, et celui-ci sera persuadé que le Mathématicien a participé à la fête, et lui donnera même des détails précis, alors que le

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 138.

lecteur sait très bien qu'il n'y a pas participé. Le souvenir multiplie donc le réel en autant de versions qu'il existe de mémoires.

Et c'est aussi le sens qu'il faut attribuer aux différentes versions de l'anniversaire qui circulent dans ce roman : le Mathématicien se targue d'en avoir la vraie version, « versión completa, en tecnicolor, copia nueva y subtitulada »⁷; en réalité il réinterprète une autre version, antérieure, celle de Botón dont le Mathématicien se méfie à cause de son goût prononcé pour l'affabulation ; Tomatis a également la sienne, beaucoup plus incisive ; enfin, le narrateur nous présente aussi la version de Pichón... Cette situation complexe de voix qui s'accumulent et s'influencent mutuellement est à son comble lorsque le narrateur nous rapporte les dires des personnages, non sans une certaine ironie, comme c'est le cas ici avec le Mathématicien : « dice el Matemático que dijo Botón que dijo Tomatis »⁸. L'anniversaire acquiert ainsi un caractère multiple et non stable. De la même façon que la *comedia* n'est pas possible car les dieux sont morts, et la notion de destin avec eux, le dialogue philosophique ne peut pas fonctionner dans un tel contexte : il n'existe pas une vérité mais une multitude de vérités ; de plus la version où sont à l'œuvre le mythe et l'illusion est bien plus attirante pour Leto, comparé à un lecteur/auditeur, que la vérité que recherche le Mathématicien. En cela, Saer s'oppose à Platon pour qui la Vérité serait à chercher dans les Idées (l'image, et tout type de représentation, n'étant qu'un « reflet de reflet ») :

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.⁹

De même que le souvenir et les versions de l'anniversaire sont multiples, l'être l'est également : le cauchemar du Mathématicien révèle au lecteur cette idée assez angoissante. Dans son rêve il déplie un morceau de papier plié en accordéon sur lequel son visage se dessine avec des traits de personnalité à chaque fois différents ; mais ce qui est angoissant c'est que le papier se déplie à l'infini, comme si la personnalité était un leurre ; cet objet étrange du rêve ressemble tout à la fois à un Aleph, dont le centre se trouve en chaque point de la périphérie, à un Livre de Sable, infini et inconcevable, et à un Zahir dont on ne peut se défaire et qui semble contaminer d'irréalité le réel, pour reprendre une expression chère à Borges.

Le réel est donc multiple et l'écriture tente d'en donner des images, mais écrire c'est lier, tisser, et non l'inverse ; ainsi, pour donner une vision juste de ce réel multiple, Saer choisit de brouiller les pistes, d'annoncer des lectures (roman, commentaire, forme poétique, comédie/tragédie, dialogue philosophique) puis de les détourner, afin d'éveiller chez le lecteur une interrogation sur le pouvoir du langage. Ce tissage qu'est l'écriture est particulièrement complexe chez Saer et notamment dans *Glosa* qui mêle différents plans de fiction et de narration (la promenade, l'anniversaire et ses différentes versions, le passé et l'avenir de chacun des personnages, leurs pensées intérieures, leurs souvenirs respectifs, etc.) ; car la question essentielle est celle du temps. L'idée selon laquelle la vision du temps a évolué depuis le XIX^{ème} siècle et a modifié l'approche narratologique au XX^{ème} siècle n'est pas nouvelle et elle prend toute sa force chez l'auteur dont Saer met en exergue de *Glosa* la citation « but then time is your misfortune father said »¹⁰, à savoir William Faulkner.

Traçons un parallèle rapide entre les deux œuvres : la question du temps est essentielle dans l'un et l'autre roman, et la narration s'en trouve également enfiévrée ; le suicide hante l'esprit de différents personnages ; un même événement est appréhendé à partir

⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

de points de vue différents ; les repères y sont brouillés intentionnellement : la confusion possible de l'identité des deux personnages appelés Angel Leto dans *Cicatrices* et *Glosa* rappelle la confusion de l'identité des deux personnages nommés Jason et des deux personnages nommés Quentin dans *The Sound and the fury* ; enfin les sauts dans le temps qui interviennent dans les deux romans qui nous occupent sont aussi rapides dans la narration que les souvenirs peuvent l'être dans la vie...

La voix du narrateur : gage de l'unité nécessaire à la lecture

Mais si chez Faulkner, les voix se mêlent dans une polyphonie assez vertigineuse, ce n'est pas le cas de *Glosa* qui possède un narrateur unique, constant et extérieur à la fiction. Il semble que, malgré la fragmentation que nous avons évoquée, le narrateur soit le gage d'une unité minimale, utile à la bonne compréhension de l'histoire racontée.

Cette unité incompressible n'est cependant pas exempte d'une certaine ironie, bien au contraire. Toujours dans la même optique d'interroger le lecteur sur le pouvoir du langage et la nature de son plaisir en tant que lecteur, Saer joue avec le narrateur dès la première ligne. Car le narrateur est une invention totalement artificielle qui permet l'illusion romanesque mais qui permet aussi d'en prendre conscience : ce grand imposteur qu'est le narrateur permet la représentation de ce monde chaotique et par nature irréprésentable.

La première phrase est à cet égard très significative :

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.¹¹

Comme Borges dans « Tema del traidor y del héroe », Saer daigne satisfaire le désir du lecteur qui veut une date précise, et joue ainsi avec le fameux « pacte de lecture ». Il affirme en fait sa nature d'invention artificielle, au pouvoir arbitraire.

Le début de la deuxième partie est également pertinent : « Estábamos en que Leto y el Matemático, una mañana, la del veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno habíamos dicho... »¹²; il montre que le narrateur a le pouvoir d'interrompre et de reprendre le récit quand bon lui semble, de faire un résumé comme pour signifier que c'est lui qui choisit les pauses et qu'il a de la hauteur face aux événements racontés. En outre, l'utilisation de la première personne du pluriel convoque la complicité du lecteur.

Son pouvoir créateur, et arbitraire, se manifeste également par le biais des monologues intérieurs ; lorsque les deux personnages se quittent à la fin du roman, le narrateur invente ce que chacun doit penser, en interprétant leur regard : « la [mirada] de Leto dice más o menos lo siguiente : ... »¹³. Il ne s'agit donc pas du narrateur omniscient traditionnel mais plutôt d'un narrateur conscient de son pouvoir de créer l'illusion. De même, il a pouvoir de vie et de mort sur ses créatures : en quelques lignes seulement il annonce la mort de nombreux personnages récurrents dans l'œuvre saerienne (Washington, el Gato, Elisa, Leto, Edith). C'est une sorte de Dieu créateur, de Verbe, mais il se met en scène comme tel : il nous propose tout à la fois l'illusion et la prise de conscience de l'illusion. Ainsi l'écriture semble remplacer la mort des dieux et la fin de la métaphysique : le narrateur est un dieu créateur qui assume sa nature de création humaine, d'artifice.

Cette caractéristique du narrateur chez Saer participe de l'évolution du roman que Theodor Adorno a analysé en montrant que si la réflexion était d'ordre moral dans le roman traditionnel, elle se tournait désormais vers la question de la représentation :

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² *Ibid.*, p. 97.

¹³ *Ibid.*, p. 238.

La nouvelle réflexion est une prise de position contre le mensonge de la représentation, c'est-à-dire en réalité contre le narrateur lui-même, qui cherche à corriger son intervention inévitable en devenant le commentateur suprêmement lucide des événements. Il est dans l'esprit propre de cette réflexion de porter atteinte à la forme.¹⁴

Ainsi l'autodérision du narrateur participe-t-elle aussi de cette mise en scène qu'est la narration, rejoignant peut-être ainsi l'idée de *comedia*. Lorsqu'il évoque le Mathématicien, plutôt que de dire simplement « el Matemático », il s'applique à rendre compte de certains détails de sa tenue : « el Matemático, todo vestido de blanco, incluso los mocasines comprados en Florencia »¹⁵; puis au milieu du roman il le présente de la façon suivante : « el Matemático, todo vestido de blanco, incluso los etc., etc., ¿ no ? »¹⁶ comme pour se moquer de lui-même et de sa tendance à la répétition, à sa caractérisation des personnages et à son goût pour les phrases longues et complexes. Il se désigne lui-même d'ailleurs comme « el servidor », « el que suscribe », comme pour rappeler son rôle.

Enfin l'oralité de ce récit ne vient pas des personnages qui sont censés discuter, mais du narrateur lui-même, qui conçoit son récit comme une histoire qu'il nous raconterait à voix haute, ce qui n'est autre qu'une illusion de plus, évidemment. Les points d'interrogation jalonnent le texte mais il s'agit de questions rhétoriques pour appeler la complicité du lecteur. La situation entre le Mathématicien et Leto est d'ailleurs comparable à celle du conteur et de son auditeur, dans une sorte d'hommage à la tradition orale – *glossa* voulant dire en grec « langue », en tant qu'organe. Et ce procédé permet au narrateur de prévenir indirectement le lecteur qu'il doit prêter attention à son récit :

Leto va siguiendo, no sin dificultad, el relato del Matemático que lo explaya sin concesiones pedagógicas y sin preciosidad pero que, pareciera, va cobrando orden y sentido a medida que es proferido en frases claras y bien construidas, no solamente para el oyente, sino también, e incluso en mayor medida, para el relator, más atento a la coherencia del relato que su oyente.¹⁷

En effet, cette relation qui existe entre les deux personnages est également celle qui régit la relation entre l'écriture et la lecture. Et c'est aussi une manière de rappeler que le narrateur n'existe pas sans son lecteur. L'unité de *Glosa* tient dans la posture du narrateur qui, grâce à la lecture active et complice du lecteur, peut se permettre toutes les impostures...

Conclusion

Comme nous avons essayé de l'esquisser rapidement ici, il semble que *Glosa* soit un texte hybride, proposant et défaisant différentes pistes de lecture et que cette tendance à brouiller les pistes soit un procédé de représentation d'un monde lui-même sans repère, sans unité, fragmenté. Mais l'écriture d'un roman, comme la création de toute œuvre d'art, est régie par des lois qui s'accommodent mal de l'idée de hasard pur. Ainsi la posture du narrateur – participant de l'illusion et la défaisant tour à tour- permet toutes les impostures, comme celle de présenter un roman à la fois comique et tragique comme une *comedia*. Enfin, pour revenir à cette idée de texte hybride, rappelons que Saer considérait l'ambiguïté des genres comme étant propre à la tradition argentine : le *Martín Fierro*, l'œuvre de Macedonio,

¹⁴ *Op. cit.*, p. 41.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 90.

¹⁶ *Ibid.*, p. 116.

¹⁷ *Ibid.*, p. 110.

de Borges, de Piglia, etc. font partie de la grande tradition argentine. Et à travers cette courte étude, il ne m'a pas semblé inutile de rappeler, un an après sa mort, que son œuvre continue, elle aussi, de jouer avec les genres et fait désormais partie de cette grande tradition argentine.

Bibliographie

- Adorno, Theodor, « La situation du narrateur dans le roman contemporain », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- Contreras, Sandra, « Glosa, un atisbo de fiesta », *Paradoxa*, Rosario, n° 6, 1991, p. 43-52.
- Corbatta, Jorgelina, *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- Faulkner, William, *Le bruit et la fureur*, Paris, Gallimard, 1972.
- Gnutzmann, Rita, reseña de *Glosa*, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n°141, oct.-dic. 1987, p. 1045-1046.
- Linenberg-Fressard, Raquel, « "Fiebre" y "Geometría" en *Glosa* de Juan José Saer », *Les cahiers du CRIAR*, Université de Rouen, n° 11, 1991, p. 103-108.
- Littré, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Monte-Carlo, Editions du Cap, 1973.
- Perera San Martín, Nicasio, « Bueno, como te iba diciendo... (El aparato formal de la interlocución en *Glosa*) », *Le lieu de Juan José Saer, 28-29 mai 2001*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques, études réunies et présentées par Milagros Ezquerro, 2002.
- Piglia, Ricardo, Saer, Juan José, *Diálogo Piglia-Saer*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1990.
- Platon, *Le Banquet – Phèdre*, Paris, Flammarion, 1992.
- Saer, Juan José, *Glosa*, Barcelona, Destino, 1988.