



HAL
open science

L'œuvre de Juan José Saer sous le prisme de la génétique du texte

Perrine Guéguen

► **To cite this version:**

Perrine Guéguen. L'œuvre de Juan José Saer sous le prisme de la génétique du texte. Journée des doctorants du Laboratoire d'Études Romanes "Dialoguer avec", Oct 2017, Paris, France. hal-02530456

HAL Id: hal-02530456

<https://univ-paris8.hal.science/hal-02530456>

Submitted on 3 Apr 2020

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.

L'œuvre de Juan José Saer sous le prisme de la génétique du texte

Résumé de l'article

Dans le milieu académique français les croisements entre diverses matières sont fortement encouragés, enrichissant par là même la réflexion théorique sur les outils méthodologiques. Ainsi, certaines sciences relativement jeunes prennent aujourd'hui place auprès de disciplines classiques. C'est le cas de la génétique du texte. Apparue dans le prolongement du structuralisme dans les années soixante-dix, complémentaire de la philologie classique, de la sémiologie et de la linguistique, elle entend compléter l'horizon épistémologique du texte en donnant à voir l'écriture non plus comme un résultat, mais comme un processus de création en train de s'accomplir. La génétique pénètre de plus en plus le champ des études hispaniques. C'est pourquoi la parution des quatre volumes des Papiers de travail de l'écrivain argentin Juan José Saer, et la conservation de ses manuscrits à l'Université de Princeton, nous sont apparus comme un motif bibliographique suffisant pour nous replonger dans l'étude de son œuvre. Afin de donner à voir le travail génétique en littérature de langue hispanique, nous illustrerons notre propos par l'analyse de la nouvelle « Sombras sobre vidrio esmerilado » à partir de la transcription d'un incipit abandonné et du manuscrit du cahier numéro 5 – tous deux présents dans le premier volume des Papiers de travail- et d'un feuillet volant extrait du Fonds Saer.

La génétique du texte apparaît dans le panorama intellectuel et littéraire des années soixante-dix, en dialogue avec de nombreuses autres disciplines. Elle est aujourd'hui reconnue comme l'une des « principales innovations critiques des trente dernières années dans les méthodes d'approche scientifique de la littérature et de la création »¹. C'est une science du langage qui s'intéresse aux manuscrits et à la problématique de la création de l'œuvre. Afin d'illustrer cette méthode d'analyse, nous appuierons notre réflexion sur l'œuvre de l'écrivain argentin Juan José Saer, et plus exactement sur le manuscrit de la nouvelle « Sombras sobre un vidrio esmerilado »² et sur un document autographe.

I. Naissance et affirmation de la génétique

La génétique du texte consiste en l'étude des œuvres à l'aune de leurs manuscrits. Ainsi, les généticiens cherchent à redéfinir le texte de manière diachronique afin d'en comprendre le processus de création. Elle se définit d'abord à partir d'un matériau, le manuscrit, et s'inscrit dans une démarche empirique, modifiant ainsi l'approche philologique classique. Il s'agit d'une science relativement jeune, née dans le sillon du structuralisme dans les années soixante-dix.

La critique génétique telle que nous la connaissons aujourd'hui a longtemps tardé à être définie et acceptée dans le concert des disciplines littéraires. Si la philologie s'intéresse aux

¹ Pierre-Marc De Biasi et Anne Herschberg-Pierrot, coord., "Introduction", *L'œuvre comme processus*, Paris, Broché, 2017, p.7.

² Juan José Saer, *Cuentos Completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, pp.215-228.

brouillons dès le XIX^{ème} siècle, il faudra pourtant attendre 1979 pour que le terme fasse son apparition en couverture des *Essais de critique génétique*³. En effet, la génétique sera l'aboutissement d'un siècle de redéfinition de l'objet littéraire, notamment à la suite de Roman Jakobson et du « Cercle de Prague » qui s'inspirent de la linguistique saussurienne. Ces avancées donnèrent naissance à de nombreuses notions, renouvelant la définition théorique des formes romanesques. Le second tournant théorique conséquent en ce qui concerne l'apparition de la génétique fut le renouveau du structuralisme, qui vint bouleverser la notion de texte « sous l'influence des modèles de la linguistique formelle », comme l'explique Louis Hay⁴, ainsi que les concepts de sujet et de langage. Si les structuralistes cherchaient à pouvoir généraliser la structure de l'œuvre, la critique génétique ambitionne, elle, de considérer le texte comme un objet autonome et scientifique, dont elle se propose d'analyser la structure et le fonctionnement propres, soulignant par là même l'individualité de toute œuvre, la particularité de chaque style et de chaque écriture.

La génétique du texte trouve son origine dans le discours de Roland Barthes⁵. Il est en effet le premier à souligner la contradiction entre le texte et l'œuvre : « Je jouis continûment, sans fin, sans terme, de l'écriture comme d'une production perpétuelle, d'une dispersion inconditionnelle, d'une énergie de séduction qu'aucune défense légale du sujet que je jette sur la page ne peut plus arrêter. Mais dans notre société mercantile, il faut bien arriver à une « œuvre » : il faut construire, c'est-à-dire terminer une marchandise.»⁶. Ce qui est au centre de la génétique, c'est donc l'écriture, et non plus le seul texte publié qui fait « œuvre »⁷. Le généticien s'intéresse au processus, à la genèse ; de plus, en réaction aux formalistes, la génétique réintroduit le sujet : d'une part, l'écrivain, et d'autre part, le lecteur, à qui il donne une place active. La génétique se constitue comme une science, puisqu'elle s'élabore à partir d'une pratique empirique des manuscrits. Cette pratique souligne rapidement la nécessité d'établir une théorie nouvelle, qui permette de faire le pont entre la philologie, la sémiotique, l'épistémologie, la narratologie, la stylistique, et un nouvel objet : le texte pensé comme processus, et le manuscrit défini comme un objet sémiotique radicalement différent du livre. Aujourd'hui, la génétique textuelle se fonde toujours sur une approche barthésienne du texte, largement explicitée par des chercheurs tels qu'Anne Herschberg-Pierrot et Pierre-Marc De Biasi ou Daniel Ferrer⁸. Elle donne à voir les ratés, les égarements, les tentatives de structuration du texte et de l'œuvre, et rend ainsi la vérité du texte problématique.

Il va sans dire que cette conception du texte fut *a priori* désarmante pour la critique. La réception de la génétique du texte ne fut pas toujours des meilleures, s'agissant d'une véritable révolution copernicienne, d'une rupture radicale quant à l'objet de la littérature. On lui a tout d'abord reproché d'être avant tout une méthodologie, et non pas une théorie, ne s'appuyant que sur des exemples particuliers. De plus, il fallut du temps aux généticiens afin d'établir clairement l'objet de la génétique, et comme le souligne Eric Marty, ce n'est qu'à partir des années 90 et de la mort de la théorie littéraire que la génétique du texte a pu commencer à se développer pleinement⁹. Il fut donc nécessaire de montrer que la génétique n'existait pas en opposition aux autres courants de la critique, et ne se trouvait plus en marge

³ Jean Bellemin-Noël, *Essais de critique génétique*, Paris, Broché, 1979.

⁴ Louis Hay, « "Le texte n'existe pas". Réflexions sur la critique génétique », *Poétique*, n°62, pp.147-158, 1985.

⁵ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Eric Marty (dir.), Seuil, Paris, 2002.

⁶ Roland Barthes, « De l'écriture à l'œuvre » in *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975, p.139.

⁷ Anne Herschberg-Pierrot, *Le style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin sup., 2005, pp. 134-146.

⁸ Voir bibliographie.

⁹ Eric Marty, "A propos de la critique génétique", *Les Temps Modernes* N° 672: Critiques de la critique, Gallimard, 2015, pp.126-132.

des autres disciplines ; mais qu'elle se devait, encore et toujours, de définir et d'affiner son objet et sa pratique¹⁰.

II. Consécration et interdisciplinarité : un état des lieux de la génétique actuelle.

Plusieurs étapes ont peu à peu consacré la génétique du texte. Aux XX^e et XXI^e siècles, l'entrée des manuscrits de travail des écrivains dans les archives et bibliothèques publiques, tels que la Bibliothèque Nationale de France (BNF), ainsi que la naissance de l'Institut des Textes et des Manuscrits (ITEM) en 1968, en lien avec le Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) et l'Ecole Normale Supérieure (ENS), ont institutionnalisé la recherche sur les manuscrits. Notre université, Paris 8, en a été l'un des étendards dans les années soixante-dix et continue d'en assurer l'essor.

En ce sens, l'ITEM publie actuellement de nombreuses revues de génétique : la revue *Genesis*¹¹, ainsi que le *Bulletin d'Informations Proustiennes*¹² et la revue *Flaubert*¹³, entre autres. Diverses équipes de recherches se dédient à des fonds spécifiques : équipes Proust, Zola, Aragon, Joyce, Valéry. Leurs dialogues et leurs collaborations sont extrêmement féconds et permettent d'affûter un peu plus chaque jour les outils théoriques de la génétique. Aujourd'hui, la critique génétique s'étend à d'autres objets, d'autres productions de l'art ou de la pensée, comme le souligne le bilan mené par de nombreux généticiens dans l'ouvrage *L'œuvre comme processus*¹⁴. Ainsi, les généticiens, dans un même effort théorique et pratique ont contribué au développement de leur science, à son institutionnalisation et à son rayonnement, en France comme à l'étranger.

Si j'ai choisi d'aborder l'œuvre de Juan José Saer sous le prisme de la génétique du texte, c'est en partie parce que la littérature est l'un des champs féconds de la recherche génétique, et ce, depuis les années quatre-vingt. Ce dialogue remonte à la publication par Ana María Barrenechea, des carnets de *Bitácora*, en 1983¹⁵. Donnant à voir le manuscrit comme élément essentiel de la critique littéraire à partir des brouillons de *Rayuela*. Depuis, les travaux d'Etudes Romanes s'intéressant à la génétique des textes se sont développés. Il existe actuellement plusieurs revues qui traitent de la question en France. Je ne les citerai pas toutes, mais je souhaite signaler *Le carnet de recherche "MANUSpanicos XIX-XXI"*¹⁶ qui vient relayer et prolonger les activités du séminaire du même nom de l'ITEM. La revue *Cahiers LIRICO*¹⁷, publication semestrielle du Réseau Interuniversitaire d'études de littérature contemporaine du Río de La Plata. Et la collection *Archivos*¹⁸ de l'Université de Poitiers. Enfin, de nombreux travaux se penchent sur le sujet, comme la récente thèse de Mariana Di Cío¹⁹, sur les manuscrits de Pizarnik. Ces publications sont la manifestation de

¹⁰ Grésillon, Almuth, in Paul Gifford et Marion Schmid (dir.), *La création en acte. Devenir de la critique génétique* [Colloque de Londres 2003], Amsterdam/New York, Rodopi, « Faux Titre », 2007, p. 29-41.

¹¹ Consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/genesis/>

¹² Consultable en ligne à l'adresse suivante : http://www.presses.ens.fr/periodiques_bulletin-d-informations-proustiennes.html

¹³ Consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://www.item.ens.fr/flaubert-revue>

¹⁴ *op.cit.*

¹⁵ Julio Cortázar et Ana María Barrenechea, *Cuaderno de Bitácora de "Rayuela"*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1983.

¹⁶ Consultable en ligne à l'adresse suivante : <https://manuspanicos.hypotheses.org/a-propos>

¹⁷ Consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/lirico/?lang=fr>

¹⁸ Consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/>

¹⁹ Mariana Di Cío, *Une calligraphie des ombres. A propos de l'œuvre de la poétesse argentine Alejandra Pizarnik*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 2014.

l'intérêt croissant des chercheurs en littérature hispanophone pour l'étude des manuscrits et des papiers de travail des auteurs hispano-américains.

III. Une approche génétique du Fonds Saer : l'exemple de la nouvelle « Sombras sobre vidrio esmerilado ».

C'est dans ce contexte, et au vu de l'actualité bibliographique (la publication des quatre volumes des *Papiers de travail*²⁰) que l'étude des brouillons et des manuscrits de Juan José Saer nous a paru pertinente. De fait, notre thèse intitulée « Les voies de la création chez Juan José Saer », s'intéresse à la génétique de son œuvre, et plus particulièrement à la création : l'œuvre saérienne se construit au travers de projets qui se succèdent de manière continue, dans un réinvestissement constant du « déjà-écrit » dans la genèse et dans l'œuvre. Nous explorons ainsi le *corpus* sous deux aspects principaux : les papiers de travail et les manuscrits ; deux aspects différents mais complémentaires, au niveaux macro et micro-génétiques. D'une part, nous nous appuyons sur la génétique des textes qui, lorsqu'elle s'intéresse aux manuscrits, consiste à créer un dossier génétique : sélectionner, archiver les documents, en un geste lui-même porteur d'une signification critique. D'autre part, la génétique scriptique, complémentaire de la critique textuelle, qui s'interroge sur des phénomènes propres à la genèse d'une œuvre – de la rature aux projets abandonnés. C'est dans cette perspective que nous analyserons une nouvelle éditée, des extraits des *Papiers de travail* et un document provenant du Fonds Saer²¹.

Plus spécifiquement, notre étude portera sur la genèse de la nouvelle « Sombras sobre vidrio esmerilado » (« Ombres sur verre dépoli »²²), nouvelle publiée dans le recueil de nouvelles *Unidad de lugar*²³ en 1967, soit un an après l'écriture de la version manuscrite datée du 19 janvier 1966²⁴, qui figure dans les *Papiers de travail*²⁵, dans le dénommé “cahier numéro cinq”, décrit comme un “cahier gris, à la couverture rigide” et datant de la première période d'écriture de Juan José Saer²⁶. Il s'agira de comprendre les mécanismes d'écriture saériens à partir d'un *incipit* raturé qui figure dans le cahier original, avant le manuscrit de la nouvelle définitive, du manuscrit de la nouvelle, de sa transcription dans le premier volume des *Papiers de travail* et d'un feuillet autographe présentant un poème et des notes.

« Ombres sur verre dépoli » raconte l'histoire de la poétesse Adelina Flores, qui vit avec sa sœur et son beau-frère. La nouvelle, en focalisation interne, donne accès aux pensées et aux souvenirs du personnage-narrateur, mais aussi et surtout à son processus de création, comme le souligne María Teresa Gramuglio²⁷ :

En el primer nivel, tres modalidades discursivas organizan el relato: la reflexión (reflexiones sobre el tiempo, sobre la vida y la muerte, sobre la

²⁰ Juan José Saer, *Borradore. Papeles de trabajo*. Buenos Aires: Seix Barral, 4 vol.

²¹ Juan José Saer, *Manuscripts, 1958-2004*, Princeton University Library, Princeton University Program for Latin American Studies Program in Latin American Studies (PLAS), 2015.

²² Juan José Saer, *Unidad de lugar*, traduit de l'espagnol (Argentine) par Laure Guille-Bataillon, Paris, Flammarion, 1984. Les traductions de la nouvelle qui suivent sont tirées de ce volume.

²³ Juan José Saer, *Unidad de lugar*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996. ^[L.L.]_[SEP] (Buenos Aires, Galerna, 1967), pp.13-37.

²⁴ *Papeles de trabajo*, *op.cit.*, p.195. A noter : à partir de maintenant, toutes les traductions des inédits seront les miennes.

²⁵ *Papeles de trabajo*, *Ibid.*, p.191-210.

²⁶ Julio Premat, “Introducción” in *Papeles de trabajo*, *Ibid.*, p.18.

²⁷ María Teresa Gramuglio, “El lugar de Saer” in *El lugar de Saer, Sobre una poética de la narración* (1969-2014), Espacio Santafesino Ediciones, Rosario, 2017 (1984), p.52.

mutilación y sobre lo que perdura); el recuerdo [...] y el registro de la percepción [...]. Como el vaivén del sillón de Viena, el vaivén entre estos tres núcleos es constante, y el principio que los articula es el monólogo interior : el discurso de un sujeto que desarrolla en primera persona tres frases básicas « Ahora veo esto ». « Ahora pienso esto ». « Ahora recuerdo. »²⁸

Tout au long de la nouvelle, entre parenthèses, la voix de la poétesse égrène les strophes d'un poème qu'elle semble écrire mentalement au fur et à mesure de la narration. Ainsi, l'énonciation au présent fait coïncider le temps de la lecture avec le temps de la narration, créant ainsi un effet de réel. Comme le montre l'exemple suivant, les répétitions et hésitations constituent des procédés d'écriture mimétiques du flux de conscience du personnage : « (“*Sombras*” “*Sombras sobre*” “*Cuando una sombra sobre un vidrio veo*” No.) *Ese chico, ¿cómo se llamaba? Tomatis. Él me dijo una vez lo que piensa de mí [...]*.”²⁹ Cette variation phrastique exhibe les mécanismes de création du texte poétique, en un va-et-vient perpétuel avec les souvenirs de la narratrice, évoqués de manière quelque peu proustienne³⁰.

Il s'agit d'un des textes les plus métatextuels de Saer, non seulement car l'écrivain crée un personnage de poétesse, mais aussi parce que les réflexions de celle-ci portent essentiellement sur la littérature, le rapport à la mémoire et au savoir, en une sorte d'épiphanie assez habituelle dans l'écriture saérienne. Ainsi, le procédé scriptural le plus important de la part de l'écrivain est l'insertion de fragments poétiques dans la diégèse ; le poème semble alors naître « sous la plume » et dans l'esprit du personnage, mais a été composé, en réalité, par l'écrivain-poète. La voix/plume de l'écrivain semble se dédoubler en une voix poétique, appartenant au personnage au niveau diégétique. Si l'écrivain-personnage fictionnel compose le poème mentalement, est-ce à penser que l'écrivain qui crée ce personnage fait de même, en une mise en abyme certaine de la réalité dans la fiction ? Peut-on penser que l'écrivain a écrit le poème au fur et à mesure de l'écriture de la nouvelle ?

Pour le comprendre, il nous faudra explorer au moins trois temps différents de l'écriture : le travail préparatoire, le temps de l'écriture, et la nouvelle publiée. C'est donc à partir d'un examen diachronique des documents de genèse que nous pourrions déterminer s'il existe bien une –relative- simultanéité entre la composition du poème par l'écrivain – c'est-à-dire au présent de l'écriture- et la composition du poème par le personnage dans la diégèse – dans la fiction. Ou pour le dire plus simplement : nous tenterons de déterminer si Saer a dû s'appuyer sur des documents pré-rédactionnels et insérer ensuite le poème dans la fiction en prose ou -ce qui serait d'autant plus étonnant- s'il a composé le poème lors de la rédaction de la nouvelle.

Examinons tout d'abord la composition et la position de la version manuscrite de la nouvelle présente dans le Fonds. D'un point de vue formel, elle est quasiment totalement identique à la version publiée, si ce n'est, bien sûr, les *marginalia* et les rares ratures qui

²⁸ La traduction est la mienne : « Au premier niveau, trois modalités discursives organisent le récit : la réflexion (réflexions sur le temps, sur la vie et la mort, sur la mutilation et sur ce qui perdure) ; le souvenir [...] et le registre de la perception [...]. Comme le va-et-vient du fauteuil à bascule, le va-et-vient entre ces trois noyaux est constant, et le principe qui les articule est le monologue intérieur : le discours d'un sujet qui développe à la première personne trois phrases de base “Maintenant je vois cela”. “Maintenant je pense cela”. “Maintenant je me rappelle”. »

²⁹ *Cuentos Completos*, op.cit., p.216. Traduction de Laure Guille-Bataillon, op.cit. : « (« Ombres » « Ombres sur » « Lorsque je vois, sur une vitre, une ombre. » Non.) Ce garçon, comment s'appelait-il ? Tomatis. Il m'a dit une fois ce qu'il pensait de moi (...) ». p.17

³⁰ María Teresa Gramuglio, op.cit., pp.52-54.

nous intéresseront ici. Dans la genèse, la nouvelle qui nous intéresse apparaît après deux nouvelles inachevées et inédites, dont la dernière est barrée par une croix de Saint-André, mais aussi par des ratures horizontales et verticales. Cependant, ce texte ne constitue pas un *incipit* abandonné -même si la fin de ce texte et la nouvelle se font écho thématiquement par l'évocation de la mort du père : dans le texte inédit, la mort du père est évoquée dans un rêve (peut-être biographique) accompagné de son odeur de putréfaction³¹ ; tandis que dans la nouvelle le père est mort car il n'a pu supporter le péronisme³².

³¹ *Papeles de trabajo, op.cit.*, p.194.

³² *Unidad de lugar, op.cit.*, p.26.

10/10/10
 11/10/10
 12/10/10
 13/10/10
 14/10/10
 15/10/10
 16/10/10
 17/10/10
 18/10/10
 19/10/10
 20/10/10
 21/10/10
 22/10/10
 23/10/10
 24/10/10
 25/10/10
 26/10/10
 27/10/10
 28/10/10
 29/10/10
 30/10/10
 31/10/10

~~El niño estaba mirando, pero igual me lo traje de casa. No lleve nada conmigo, salvo el pibito encima del traje de fardado, porque había dos días que los pibitos de Morizaga. Le eché una mirada al niño, que dormía en un bulto en brazos al lado de la viga que tenía una antecámara fotográfica, pero al lado de mis los hermanas que estaban mirando la televisión, y que ni siquiera me fijaron a donde iba, y me trajeron los trajes para la calle. No tenía un solo pelo encima. No aguantaba más. Me había gustado llevarme el Torino a casa con mi hijo, pero me pinchaba la pelotita para que ir a pedirla al Nene Fure, que lo tenía en la casa porque yo le había prestado la cámara antes. No quería que nadie se enterara que pensaba traerme de la ciudad. Además el Nene Fure iba a empezar a pincharme las pelotitas otra vez con la cuestión del complejo de Edipo, y yo me estaba con ganas de ajustarle. El lo arregla todo con la cuestión del complejo de Edipo. Si uno se queda en un caso y no se acostona, es que está fijado neuróticamente con la madre, y por lo tanto tiene un complejo de Edipo, si se lo toma, lo que quiere ser hijo de la esposa por lo tanto, él se enfoca a la madre porque él perdió en la madre con el padre, no con uno, y por lo tanto tiene un complejo de Edipo. Yo no sé si tendría un complejo de Edipo o qué, pero la noche antes había tenido un sueño que como la mamá: el niño había muerto pero quedaban unas cosas de él en la cuna, y yo podía sentir en gesto: un gesto como el que se hace cuando se imagina que debe ser el de la cuna de caballo. Después el niño murió, y he pensado diez años desde se murió, pero todavía puedo sentir el gesto de la cuna y me me voy.~~

Yo tenía 19 años en esa época, y estaba muy mal. Ahora ando mucho peor.

Fig. 1 - Texte précédent « Sombras sobre vidrio esmerilado » présentant une croix de Saint-André.

C'est en effet après ce texte qu'apparaît un *incipit* raturé -processus fréquent chez Saer- dont le titre, écrit en majuscules et souligné dans le manuscrit³³ est bien « Sombras sobre vidrio esmerilado » :

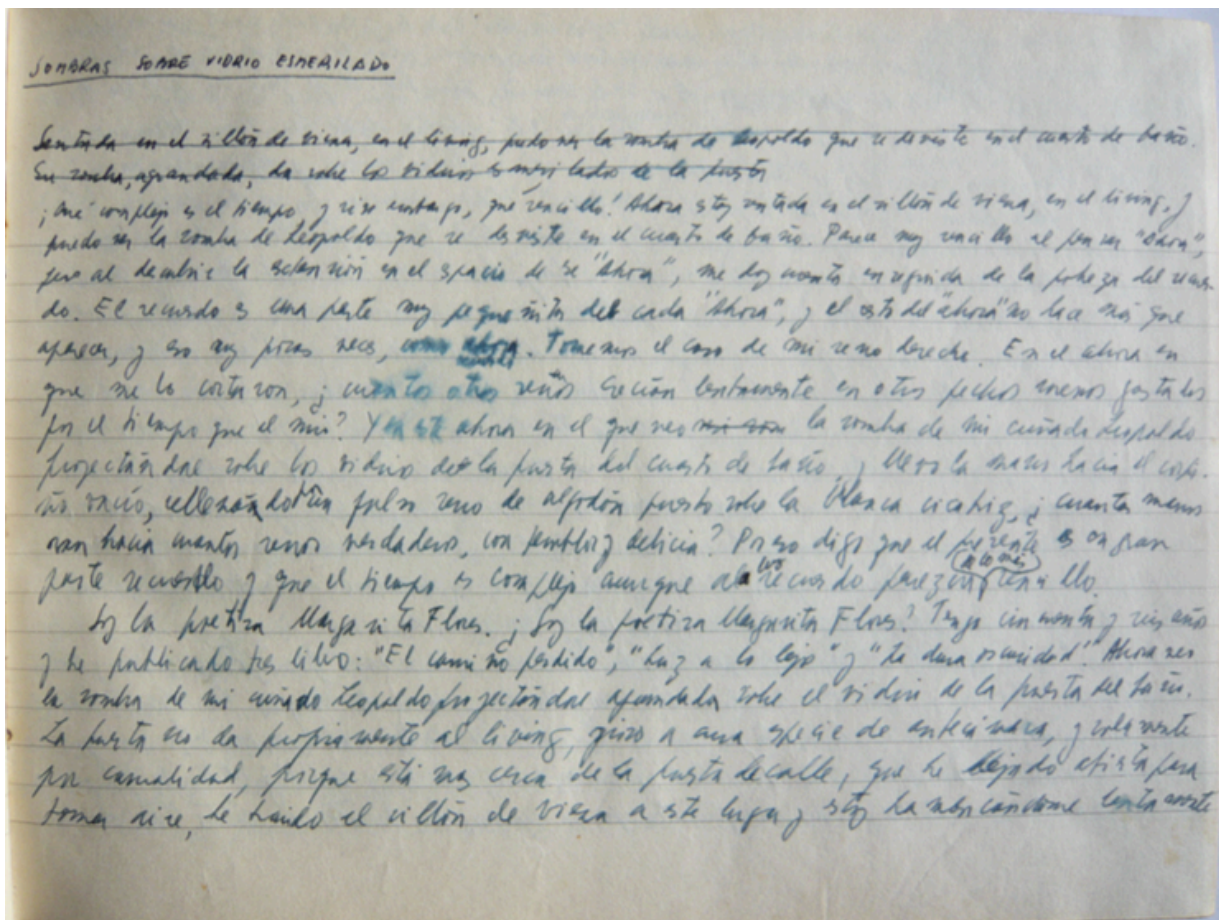


Fig. 2 – *Incipit* raturé. Transcription :
SOMBRA SOBRE VIDRIO ESMERILADO

Sentada en el sillón de Viena, en el living, puedo ver la sombra de Leopoldo que se desviste en el cuarto de baño. Su sombra, agrandada, da sobre los vidrios esmerilados de la puerta.³⁴

Il est intéressant de voir que le premier *incipit* commence par une ébauche, une contextualisation du personnage. Adelina Flores, en discours direct libre, évoque sa position dans l'espace. Tandis que l'*incipit* définitif est un commencement *in medias res* avec une différence de taille : une focalisation interne dans la psyché du personnage qui fait entrer le lecteur directement dans ses pensées :

¡Qué complejo es el tiempo, y sin embargo, qué sencillo! Ahora estoy sentada en el sillón de Viena, en el living, y puedo ver la sombra de Leopoldo que se desviste en el cuarto de baño.³⁵

³³ Graciela Villanueva, « Un narrador sobre el caballo de la calesita », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 6 | 2011, <http://lirico.revues.org/211> .

³⁴ Transcription du texte dans *Papeles de trabajo*, *op.cit.*, p.195. La traduction est la mienne : « Assise dans le rocking chair, dans le salon, je peux voir l'ombre de Leopoldo qui se dévêt dans la salle de bain. Son ombre, agrandie, se projette sur le verre poli de la porte ».

³⁵ *Cuentos Completos*, *op.cit.*, p.215. Traduction (*Unité de lieu*, *op.cit.*) : « Que c'est complexe le temps et cependant, que c'est simple ! Je suis maintenant assise dans le fauteuil à bascule, dans le living, et je peux voir l'ombre de Leopoldo qui se déshabille dans la salle de bain ».p.15.

L'*incipit* raturé, le premier, concentre la substance de l'intrigue de la nouvelle, et désigne directement le narrateur comme un personnage féminin. Tandis que la version définitive commence par un chiasme oxymorique, qui plus est exclamatif, soulignant ainsi l'oralité du discours direct libre et postposant l'introduction du personnage. L'*incipit* définitif permet d'introduire la dualité sur laquelle se construit le texte : entre prose et poésie, entre *sencillo* (simple) et *complejo* (complexe) qui apparaissent ici comme des embrayeurs d'isotopie et qui se déclineront principalement dans les champs lexicaux de l'ombre et de la lumière, de la vie et de la mort, du souvenir et de l'oubli, tant dans le poème que dans la nouvelle, organisant ainsi la cohérence sémantique du texte. Je ne m'attarderai pas sur ce point, qui a par ailleurs été largement traité par la critique en ce qui concerne le texte publié³⁶. Cependant la genèse de la nouvelle permet de souligner qu'au-delà de la catégorisation classique entre « écrivains à programme » et « écrivains à processus »³⁷, Juan José Saer s'inscrit dans une écriture d'*incipit* ; c'est-à-dire qu'un « faux départ »³⁸, même raté et raturé, est nécessaire afin que démarre véritablement l'écriture du texte définitif. Et cela, certainement afin de mettre en place les stratégies d'écriture que nous venons de décrire, dans la perspective de la réception du texte.

Intéressons-nous maintenant au processus de construction et à la mise en écriture du texte même. Saer écrit à partir de l'idée d'un personnage, Adelina Flores, une vieille poétesse de province, aguerrie, habituée aux formes classiques, comme l'endécasyllabe qu'elle construit mentalement. Il faut rappeler ici que Juan José Saer écrit des poèmes, et en publie quelques-uns depuis qu'il a 17 ans³⁹ dans la revue *Litoral*. Et il publiera, dix ans après cette nouvelle, la première édition de son seul recueil de poésie, *El arte de narrar*⁴⁰ qu'il ne cessera d'augmenter tout au long de sa vie – jusqu'à la dernière édition en 2000. Pour comprendre si l'écrivain écrit le poème avant la nouvelle afin de l'insérer dans celle-ci, ou s'il écrit simultanément, nous nous intéresserons au feuillet volant manuscrit⁴¹.

En effet, la comparaison entre la version manuscrite et la version éditée pourra nous renseigner sur le temps de l'écriture. Voici ma transcription du poème égrené dans la nouvelle, accompagné de ses variantes les plus importantes :

Veo una sombra sobre un vidrio. Veo
algo que amé hecho sombra y proyectado / “en el reflejo oscuro”
sobre la transparencia del deseo
como sobre un cristal esmerilado.

En confusión, súbitamente, apenas,
vi la explosión de un cuerpo y de su sombra, / “vi que estallaba” “vi el
[estallar de un cuerpo y de una”
ahora el silencio teje cantilenas
que duran más que el cuerpo y que la sombra.

Ah, si un cuerpo nos diese aunque no dure

³⁶ Voir María Teresa Gramuglio, *op.cit.*, pp. 52-56.

³⁷ Louis Hay, "La troisième dimension de la littérature", *Texte* n°5/6, 1986-1987, pp. 313- 328.

³⁸ L'expression “*falsas partidas*” est de l'écrivain lui-même; voir Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva “Entrevista a Juan José Saer del 4 de marzo de 2005 », in Juan José Saer, *Glosa, El entonado*, Córdoba : Archivos-Alción, 2010, pp.923-926.

³⁹ Voir Sergio Delgado, « Introduction » in Juan José Saer, *Borradores 3. Poemas.*, Premat, Julio (coord.), Buenos Aires: Seix Barral, Argentina, 2014, pp.7-30.

⁴⁰ Juan José Saer, *El arte de narrar*, Buenos Aires, Planeta, 2000.

⁴¹ *Manuscripts, op.cit.*

cualquier señal oscura de sentido
como un olor salvaje que perdure
contra las formaciones del olvido, / "contra las diligencias del olvido"

Y que por ese olor reconozcamos
cuál es el sitio de la casa humana
como reconocemos por los ramos
de luz solar la piel de la mañana.⁴²

Il existe bel et bien dans la nouvelle une volonté de mise en scène de l'écriture poétique *in statu nascendi*, dont l'hésitation est l'une des manifestations. Mais la seule variante significative, ne semblant pas faire partie de la mise en scène énonciative du personnage, est le doute sur le vers « *contra las formaciones del olvido, / contra las diligencias del olvido* », à la fin du douzième vers. Au-delà de la stratégie textuelle qui rend compte des hésitations du personnage-poétesse, s'agit-il dans ce vers d'un doute de l'écrivain lui-même? Le feuillet manuscrit permet en partie d'y répondre puisqu'il ne présente pas cette même hésitation :

⁴² *Unité de lieu, op.cit.* pp. 15-37 :

Je vois une ombre sur une vitre. Je vois
quelque chose que j'ai aimé devenu ombre et projeté / Dans le sombre reflet
sur la transparence du désir
comme sur une vitre dépolie.

Dans le trouble, subitement, à peine
j'ai vu l'explosion d'un corps et de son ombre / "je l'ai vu éclater" "j'ai vu l'explosion d'un corps et d'une »
le silence à présent nous tisse des rengaines
qui durent plus que le corps et l'ombre.

Ah, si un corps nous faisait, et même s'il ne dure,
quelque signe obscur de sens
comme une odeur sauvage
malgré les créations de l'oubli / malgré les diligences de l'oubli

Et qu'à cette odeur nous reconnaissons
quel est le lieu de la maison humaine
comme nous reconnaissons à ses branches
la lumière solaire sur la peau du matin.

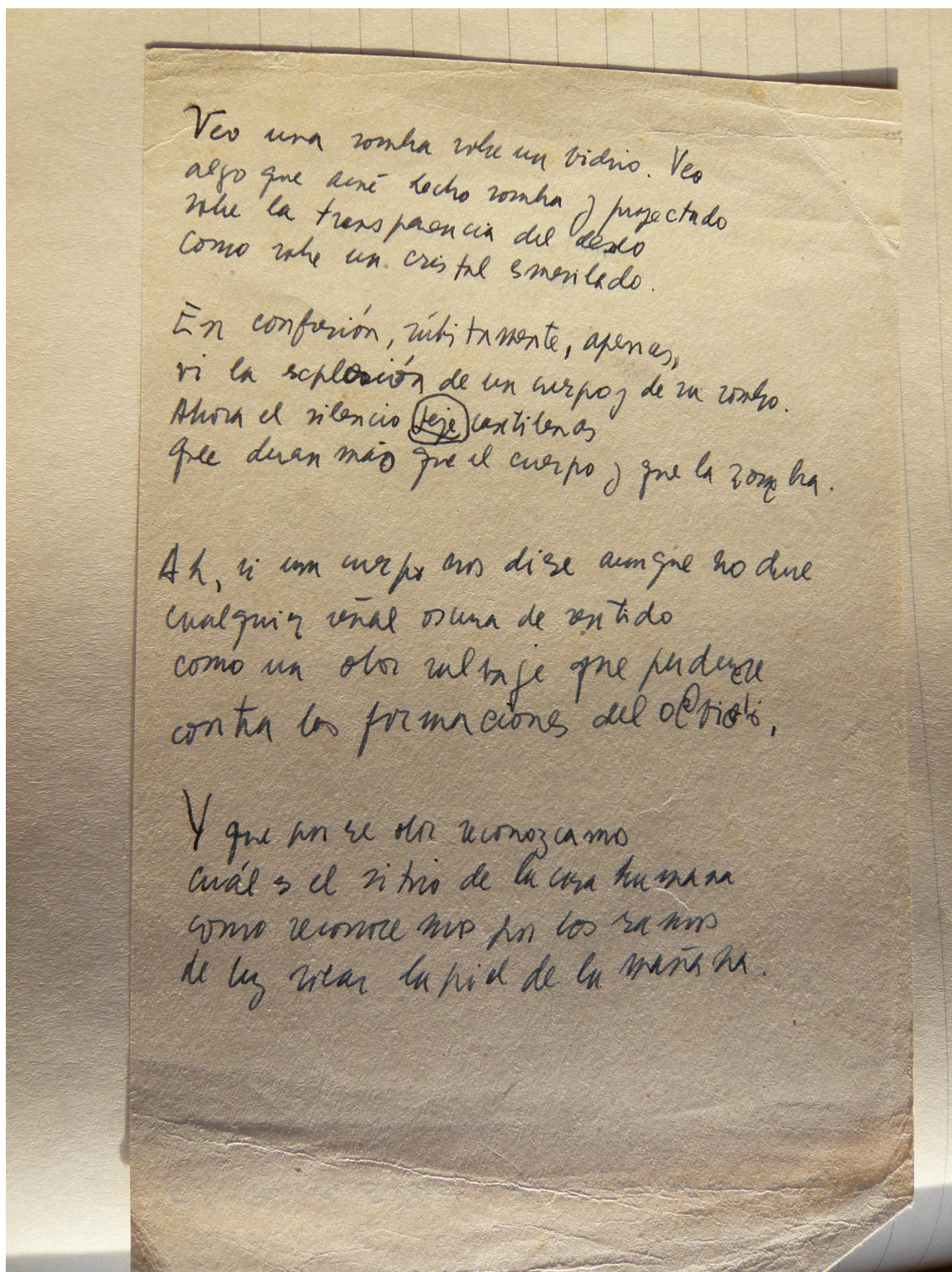


Fig. 3- Feuille volante manuscrit, recto.⁴³

Le feuillet n'étant pas daté, nous ne pouvons savoir *a priori* si le poème constitue un document pré-rédactionnel ou si l'écrivain a effectivement composé le poème durant l'écriture de la nouvelle - le feuillet servant alors seulement de document « vérification »

⁴³ Transcription dans *Papeles de trabajo*, *op.cit.*, p. 209. Elle est quasiment similaire à la transcription que nous avons effectuée à partir de la nouvelle.

suite à l'écriture. C'est une *marginalia* du manuscrit, en bas de la page à droite, qui comporte des ratures qui semble indiquer la simultanéité de l'écriture poétique et en prose :

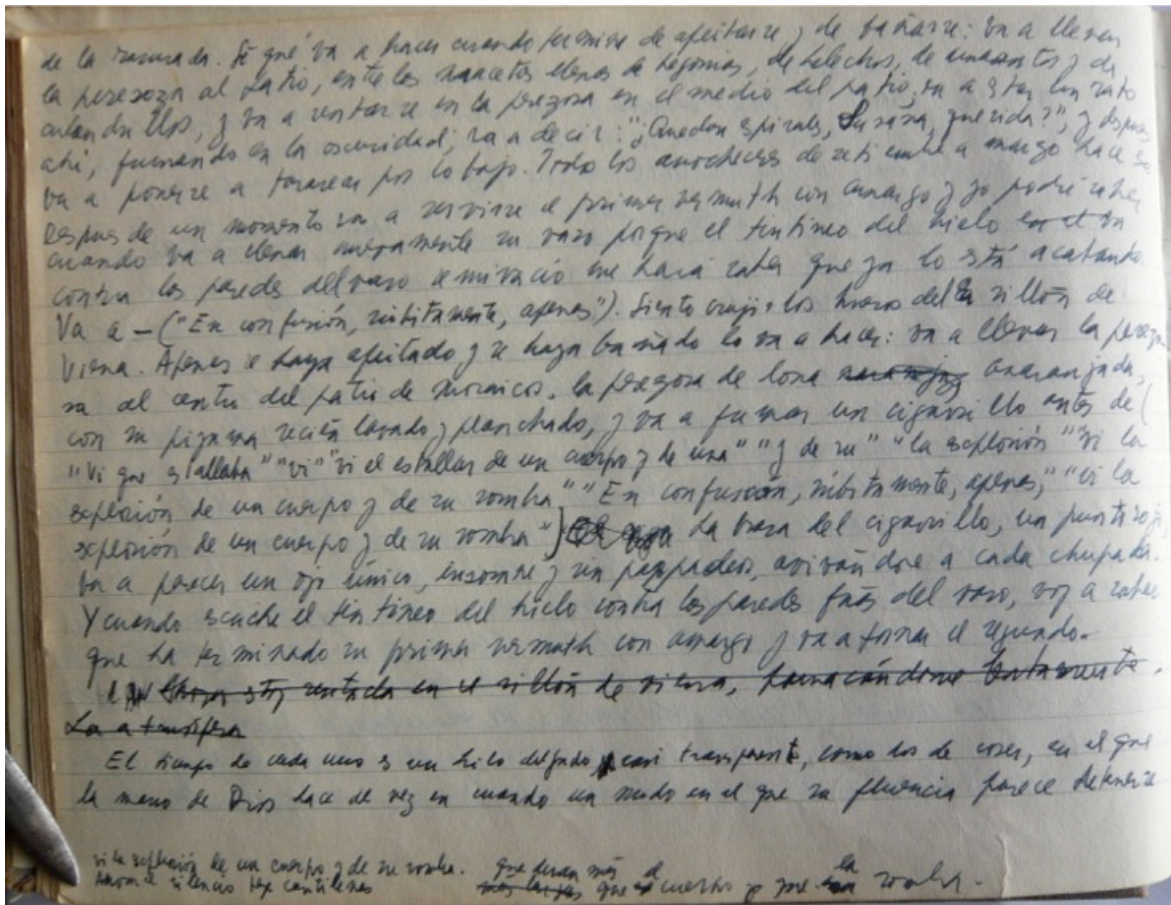


Fig. 4- Page du manuscrit de la nouvelle présentant la *marginalia*.

En voici les détails, pour une meilleure compréhension.

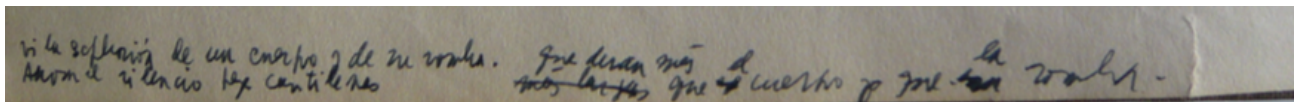


Fig. 5 - *Marginalia* en bas du manuscrit de la nouvelle.

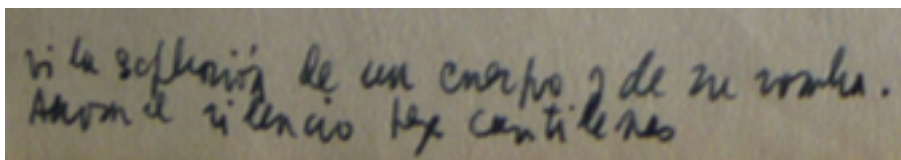


Fig. 6- Détail *marginalia*. Partie de gauche.

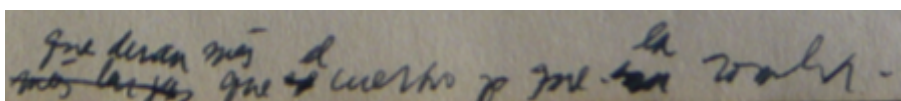


Fig. 7 – Détail *marginalia*. Partie de droite. Ma transcription : “que duran más {más largas} que {un} el cuerpo y que { } la sombra.”⁴⁴

⁴⁴ Traduction : “qui durent plus {plus longues} que {un} le corps y que { } l'ombre.”

La *marginalia* de la partie inférieure droite présente des ratures et indique que l'écrivain s'essaie à certaines formules, et doute. Puisqu'il est certain qu'on ne rature que dans l'hésitation, dans l'acte même d'écriture, il semble que l'écrivain écrive le poème durant la rédaction de la nouvelle, et qu'il n'a pas hésité sur le douzième vers, mais seulement sur le huitième. Les autres hésitations, si elles ont pu faire partie du processus d'écriture poétique, ne font pas l'objet d'un repentir puisqu'elles sont incluses dans le texte final.

Enfin, le verso du feuillet nous donne d'autres explications puisque les notes qui y figurent sont clairement des notes de régie, des consignes d'écriture que l'écrivain se donne à lui-même, à deux moments différents comme l'indiquent l'usage du crayon, puis du stylo bleu :

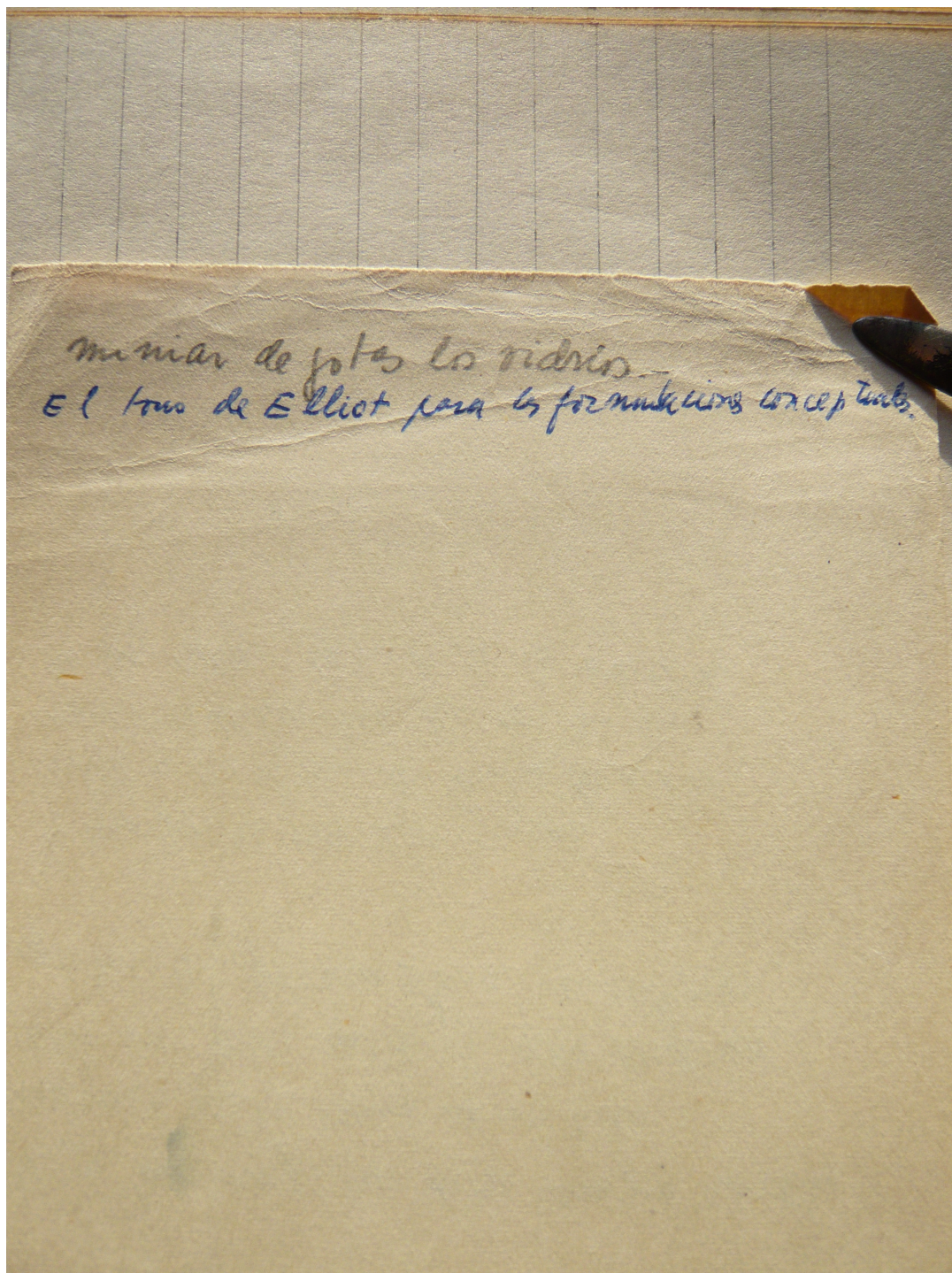


Fig. 8 - Transcription : *miniar de gotas los vidrios / El tono de Elliot para las formulaciones conceptuales*⁴⁵.

“*Miniar*” signifie “*ilustrar con miniaturas*”⁴⁶, illustrer par des miniatures. A notre sens, il s’agit d’une note de régie, qui souligne l’intentionnalité de l’écrivain. Il souhaite bien distiller les souvenirs du personnage dans le texte, tels les gouttes d’eau de la douche du personnage qui viennent se poser sur le verre dépoli. Quant au ton d’Eliot, il s’agit d’une claire référence intertextuelle, puisque si le texte en prose donne à voir une expérience triviale - composée des souvenirs de la poétesse- à laquelle se superpose une expérience

⁴⁵ *Papeles de trabajo*, op.cit., p. 209.

⁴⁶ Real Academia Española, <http://dle.rae.es/?id=PIsptqE>.

presque métaphysique, celle de l'écriture poétique. Ainsi, l'écriture de l'intrigue, en prose, prosaïque si l'on veut, se voit dédoublée par une écriture plus lyrique, abstraite ; les deux écritures se nourrissant l'une de l'autre.

Le manuscrit de cette nouvelle, ainsi que le feuillet, nous en apprennent donc beaucoup sur le processus de création saérien. Saer n'écrit pas à partir d'un document pré-rédactionnel, mais simultanément en prose et en poésie, comme le confirme la tentative corrigée en *marginalia*. Le feuillet sert en deux temps. Les notes de régie du verso du feuillet apparaissent comme des consignes d'écriture relativement claires, certainement précédant ou accompagnant l'écriture. Tandis que le recto du feuillet apparaît comme un document « post-rédactionnel », s'agissant certainement d'une manière de vérifier la métrique du poème composé lors de la rédaction.

Ces quelques remarques ne font qu'appuyer notre hypothèse d'une continuité génétique à l'œuvre dans les manuscrits saériens. En effet, Adelina Flores apparaît comme la protagoniste dans cette nouvelle du cinquième cahier. Puis elle réapparaît dans le cahier suivant, dans une nouvelle inédite, "La habitación de la luz"⁴⁷. Suite à la rencontre de deux énergumènes qui lui demandent d'écrire un article sur leur ami décédé, Higinio Gomez, Tomatis appelle Adelina Flores, qui était son amie. De manière très cohérente, Tomatis fait référence à leur rencontre, une année avant, c'est-à-dire dans « Sombras sobre vidrio esmerilado »⁴⁸. Cependant, le personnage d'Adelina ne réapparaîtra qu'une fois de plus dans l'œuvre publiée, dans le poème intitulé « El fin de Higinio Gomez » dans le recueil de poèmes *El arte de narrar*⁴⁹. On peut donc voir se dessiner ici un réinvestissement permanent et volontaire de la genèse, dans l'œuvre et dans la genèse.

Conclusion

La génétique du texte prend aujourd'hui sa place auprès de disciplines classiques. Elle apparaît comme un outil méthodologique pertinent à l'heure d'étudier la genèse de l'œuvre saérienne, permettant ainsi de mieux comprendre le processus de création qui la gouverne, ses procédés d'écriture, sa temporalité. A la croisée de la génétique et de la littérature hispano-américaine, notre analyse donne à voir la création d'un texte où se mêlent étroitement, visiblement poésie et prose ; ainsi que deux *alter egos* de l'écrivain : le jeune et sceptique Tomatis, et la représentante de la vieille garde et du classicisme, Adelina Flores⁵⁰. Nous concluons notre étude sur ces quelques vers, qui nous semblent refléter notre expérience de lecture :

Hay una luz del día, está probado
que hay una luz que llena de destellos
la mirada, en los fugaces parpadeos
que emitimos desde la sombra.⁵¹

⁴⁷ *Papeles de trabajo, op.cit.*, pp. 213-130.

⁴⁸ *Cuentos Completos, op.cit.*, p.217.

⁴⁹ *Op.cit.*, p. 57.

⁵⁰ On peut d'ailleurs noter qu'un des projets de Saer, qu'il ne mènera jamais à bien, était d'écrire un roman en vers.

⁵¹ *Papeles de trabajo, op.cit.*, p. 160 Traduction :

Il existe une lumière du jour, il est prouvé
qu'il existe une lumière qui rempli d'éclats
le regard, dans les fugaces clignement d'yeux

Bibliographie

1) Oeuvres de Juan José Saer

- *Unidad de lugar*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996.^[1] (Buenos Aires, Galerna, 1967).
- *Unité de lieu*, traduit de l'espagnol (Argentine) par Laure Guille-Bataillon, Paris, Flammarion, 1984.
- *El arte de narrar*, Buenos Aires, Planeta, 2000.
- *Cuentos Completos (1957-2000)*. Buenos Aires, Seix Barral, 2001.^[1]
- *La Grande*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005 (posth.).

2) Genèse de l'oeuvre

Edition et archivage de manuscrits inédits. Direction, rédaction des introductions et établissement du plan des ouvrages : Julio Premat. En collaboration avec Sergio Delgado, Mariana Di Ció, Valentina Livtan, Diego Vechio et Graciela Villanueva.

- *Glosa, El entonado*, Córdoba : Archivos-Alción, 2010.
- *Borradores 1. Papeles de trabajo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
- *Borradores 2. Papeles de trabajo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2013.
- *Borradores 3. Poemas*. Buenos Aires: Seix Barral, Argentina, 2014.
- *Borradores 4. Ensayos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2015.
- *Manuscripts, 1958-2004, Princeton University Library*, Princeton University Program for Latin American Studies Program in Latin American Studies (PLAS), 2015.

3) Critique

- Bellemin-Noël, Jean, *Essais de critique génétique*, Paris, Broché, 1979.
- Boie, Bernhild y Ferrer, Daniel, « Les commencements du commencement », in *Genèses du roman contemporain: incipit et entrée en écriture*. Paris: CNRS, 1993.
- Cortázar, Julio et Barrenechea, Ana María, *Cuaderno de Bitácora de "Rayuela"*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1983.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975.
-----, *Œuvres complètes*, Eric Marty (dir.), Seuil, Paris, 2002.
- De Biasi, Pierre-Marc, *Génétique des textes*, Biblis, 2011.
- De Biasi, Pierre-Marc et Herschberg-Pierrot, Anne, coord., "Introduction", *L'œuvre*

que nous émettons depuis l'ombre.

comme processus, Paris, Broché, 2017.

° Del Lungo, Andrea, *L'incipit romanesque*. Editions du Seuil, Paris, 2003.

° Di Ció, Mariana, *Une calligraphie des ombres. A propos de l'œuvre de la poétesse argentine Alejandra Pizarnik*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 2014.

° Ferrer, Daniel, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, 2011.

° Gramuglio, María Teresa, "El lugar de Saer" in *El lugar de Saer, Sobre una poética de la narración* (1969-2014), Espacio Santafesino Ediciones, Rosario, 2017 (1984), pp.37-72.

° Grésillon, Almut, *La mise en oeuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Editions, 2008.

° Hay Louis, « "Le texte n'existe pas". Réflexions sur la critique génétique », *Poétique*, n°62, pp.147-158, 1985. [en ligne], [consulté le 17 septembre 2017], disponible sur <http://cernet.unige.ch/biblio/hay85.html>
-----, "La troisième dimension de la littérature", *Texte* n°5/6, 1986-1987, 313- 328.

° Herschberg-Pierrot, Anne, *Le style en mouvement, Littérature et art*. Belin, Paris sup, 2005.

° Marty, Eric, "A propos de la critique génétique", *Les Temps Modernes* N° 672: Critiques de la critique, Gallimard, 2015, pp.126-132. <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2013-1-page-126.htm> (consulté le 01.09.17).

° Villanueva Graciela, « Un narrador sobre el caballo de la calesita », *Cuadernos LIRICO* [en ligne], 6 | 2011, [consulté le 18 novembre 2017], disponible sur <http://lirico.revues.org/211>

4) Sitographie : revues de génétique en ligne

° *Archivos* [en ligne], [consulté le 15 octobre 2015], disponible sur <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/>

° *Bulletin d'Informations Proustiennes* [en ligne], [consulté le 21 août 2017], disponible sur : http://www.presses.ens.fr/periodiques_bulletin-d-informations-proustiennes.html

° *Cahiers LIRICO* [en ligne], [consulté le 13 mai 2015], disponible sur : <http://journals.openedition.org/lirico/?lang=fr>

° *Genesis* [en ligne], [consulté le 30 septembre 2017], disponible sur : <http://journals.openedition.org/genesis/>

° *Le carnet de recherche "MANUSpanicos XIX-XXI"* [en ligne], [consulté le 29 septembre 2017], disponible sur : <https://manuspanicos.hypotheses.org/a-propos>

° *Revue Flaubert* [en ligne], [consulté le 16 septembre 2017], disponible sur : <http://www.item.ens.fr/flaubert-revue>

Bio-bibliographie

Agrégée d'espagnol, Perrine Guéguen (Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis) prépare une thèse qui étudie la genèse de l'œuvre saérienne à partir des manuscrits et des papiers de travail de l'écrivain, intitulée « Les voies de la création chez Juan José Saer » sous la direction de Julio Premat. Il s'agit de comprendre le processus d'élaboration de l'œuvre, le projet d'écriture dans son ensemble. Une analyse diachronique permet de dégager deux axes principaux de sa recherche : tout d'abord la continuité génétique, le réinvestissement du même à travers l'œuvre, ainsi que les projets abandonnés, les aléas d'un style qui se cherche et se définit peu à peu. Ensuite, un second axe explore la composition organique de l'œuvre, les liens entre différents manuscrits à partir des dossiers génétiques de deux romans : *El limonero real* et *La Grande*. Elle a participé en 2015 au Colloque international Juan José Saer à Santa Fe en Argentine lors de laquelle elle a présenté une communication : « El cuaderno 0 : volver a empezar ». Elle enseigne actuellement en tant que doctorante contractuelle à l'Université Paris 8.