



**HAL**  
open science

## Saer, ou l'éternelle genèse

Perrine Guéguen

► **To cite this version:**

Perrine Guéguen. Saer, ou l'éternelle genèse. JDD-2019 "Revenances: de l'ailleurs et du passé", Représentant×e×s des doctorant×e×s du LER (Laboratoire d'Études Romanes), Oct 2019, Saint-Denis (93), France. hal-04273275

**HAL Id: hal-04273275**

**<https://univ-paris8.hal.science/hal-04273275>**

Submitted on 9 Nov 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Journée des doctorants

Laboratoire  
d'Études Romanes  
EA4385

# REVENANCES : DE L'AILLEURS ET DU PASSÉ PROGRAMME

Jeudi 24 octobre 2019  
Université Paris 8  
Maison de la Recherche  
Salle MR005

UNIVERSITÉ  
**PARIS 8**  
VINCENNES-SAINT-DENIS

**LER**

## Saer, ou l'éternelle genèse

### Résumé

*Partant du thème de la journée des Doctorants du Laboratoire d'Études Romanes intitulée « Revenances : de l'ailleurs et du passé », cet article entend explorer les processus de création à l'œuvre dans la genèse du roman de Juan José Saer, *El limonero real* (1974). À partir de la construction de la figure du fils décédé, il s'agit de remonter aux origines de l'écriture du roman, en 1963 : en effet, dans les Papeles de trabajo ainsi que dans les manuscrits, on peut voir comment ce travail de longue haleine, qui a duré dix ans, puise ses origines dans la poésie. L'ambition du roman en vers est longtemps envisagée, mais Saer lui préfère finalement la prose poétique. Cependant, tout le travail visible dans la genèse sous la forme d'un insu génétique père du texte ; la perte du fils, maniée, remaniée, ainsi que la disposition des épisodes dans le version définitive du roman sont autant de marques du travail d'expérimentation littéraire de la part de l'écrivain. C'est pourquoi *El limonero real* peut être pensé comme un tournant de l'écriture saérienne : le passage d'une période d'écriture de jeunesse, à une écriture plus mature.*

### Abstract

*From the doctorant's research conference theme "Returns: from elsewhere and the past", our article explores the creation processes in Juan José Saer's novel *El limonero real* (1974). The starting point of this paper is the dead son's figure; furthermore, I am looking toward the novel's writing origins, in 1963: as a matter of fact, in Juan José Saer's Papeles de trabajo as well as in the Manuscripts from Princeton Library collection, we can observe how this long-term project – that lasted for ten years- emerges first from poetry. In fact, the writer's ambition was to compose a novel in verses, but he will finally chose a poetic prose. However, the various stages of the poetic research remain in the final novel: the son's loss, as well as the order of the narrative sequences are revised, showing marks of Saer's literary exploration. That is why *El limonero real* can be thought as a turn in saerian writing : the evolution from his youth way of writing to a more mature one.*

### Introduction

*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.<sup>1</sup>*

Si le motif de l'absence est omniprésent dans l'œuvre de Juan José Saer, notamment au travers d'une certaine esthétique de l'effacement – qui se reflète, par exemple, dans les titres « A medio borrar »<sup>2</sup> ou *Lo imborrable*<sup>3</sup>–, le roman qui fait la part belle à la question de la disparition est

1 Saer, Juan José, *Glosa, El entonado*, Córdoba : Archivos-Alción, 2010 (posth.), p. 7.

2 Saer, Juan José, « A medio borrar », *Cuentos Completos* (1957-2000), Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 145-173.

3 Saer, Juan José, *Lo imborrable*, Buenos Aires, Seix Barral, 2002, (Buenos Aires, Alianza Editorial, 1993).

indiscutablement *El limonero real*<sup>4</sup> : ce roman qui se construit autour de la perte d'un être cher constitue de plus une étape importante dans l'écriture saérienne, un passage vers un certain ailleurs, et ce, à plusieurs titres.

Publié en 1974, il raconte l'histoire de Wenceslao et de sa femme, un couple dont le fils est mort, et qui tente d'affronter la perte, chacun à sa manière. L'intrigue se déroule sur une journée et peut se résumer ainsi : Wenceslao se rend à une fête de famille organisée pour le nouvel an, tandis que sa femme décide de ne pas l'accompagner car elle ne peut se résoudre à faire le deuil de leur fils, mort six ans plus tôt. Le récit se construit alors autour de la mélancolie et d'une véritable méditation sur le temps, la mémoire et le caractère inénarrable de la perte. Pénélope Laurent remarque dans sa thèse que chacun des romans de Saer pose une question ; dans le cas d'*El limonero real*, le mystère concerne les circonstances de la disparition du fils<sup>5</sup>. Ainsi, la disparition du fils se traduit par une sorte de voile opaque jeté sur le réel, et se fonde sur une dichotomie entre présence et absence, passé et présent, au travers du souvenir et de l'impossibilité de connaître le réel.

Les études sur *El limonero real* et la fonction du deuil dans le roman abondent. C'est pourquoi nous entendons en renouveler l'approche sous le prisme de la génétique du texte, dont l'enjeu principal est de faire appel au texte absent, de donner à voir le texte sous le texte, le palimpseste scriptural. En effet, les scories hantent le texte définitif, viennent l'habiter. Notre étude s'appuie donc sur les manuscrits et les brouillons laissés par l'écrivain à sa mort et publiés dans les quatre volumes des *Papiers de travail* permettant de pénétrer dans l'atelier de l'écrivain<sup>6</sup>. Se joue donc la question de ce que l'auteur donne à voir, de ce que l'on peut comprendre de l'intimité de son écriture et des procédés auxquels il fait appel lors de la création.

À partir de ces matériaux, nous examinerons les stratégies d'écriture saériennes en jeu dans la représentation de la figure du fils mort dans *El limonero real*. Pour cela, nous proposerons d'abord un itinéraire génétique inversé en commençant par une présentation des *leitmotivs* liés à la mort dans le roman lui-même. Puis nous nous pencherons sur le travail pré-rédactionnel de l'écrivain, notamment en ce qui concerne l'introduction de la figure du fils, de son absence, et en même temps de sa présence métaphorique, symbolisée par le citronnier qui donne son titre au roman. Ensuite, nous procéderons à une analyse comparative des différentes versions de l'incipit -que Saer nommait des « faux départs »<sup>7</sup>- avec le texte définitif. Nous examinerons plus précisément les mécanismes de rédaction de l'*incipit* du roman car les différentes versions de l'attaque du roman présentent des dissemblances troublantes – ce qui est très rare dans la genèse de l'œuvre saérienne. Notre itinéraire sera donc purement génétique : partant de la figure du fils défunt vers le roman, nous remonterons à la source du texte, grâce au brouillon, puis nous examinerons l'apparition du thème dans l'un des cahiers de l'écrivain.

## 1. Évolution de la figure du défunt et de ses représentations dans *El limonero real*

Le roman se structure à partir de la répétition du syntagme poétique anaphorique « AMANECE / Y YA ESTÁ CON LOS OJOS ABIERTOS ». Puis un narrateur omniscient montre le protagoniste dans

4 Saer, Juan José, *El limonero real*, Buenos Aires, Seix Barral, 2002, (Barcelona, Planeta, 1974).

5 Laurent, Pénélope, *L'oeuvre de Juan José Saer : Unité, cohérence et fragmentation*, préface de Milagros Ezquerro, l'Harmattan, 2014, p. 12.

6 Édition et archivage de manuscrits inédits. Direction, rédaction des introductions et établissement du plan des ouvrages : Julio Premat. En collaboration avec Sergio Delgado, Mariana Di Cío, Valentina Litvan, Diego Vecchio et Graciela Villanueva, *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.

7 Premat, Julio, Vecchio, Diego et Villanueva, Graciela, « Entrevista a Juan José Saer del 4 de marzo de 2005 » in Saer, Juan José, Premat, Julio (ed.) *Glosa, El entenado, op.cit.*, p. 925.

une situation *in medias res* : Wenceslao, alors que le jour se lève, a toujours déjà les yeux ouverts. Ce distique apparaît neuf fois en tout dans le roman, et lui imprime un certain rythme ; chaque distique est suivi d'un résumé de ce qu'il s'est passé jusque-là dans la journée du protagoniste, au travers d'un récit linéaire, parfois interrompu par des analèpses. Comme le souligne Mirta Stern<sup>8</sup>, chacun d'entre eux constitue une sorte de remise à zéro du récit en « effaçant » et en reprenant ce qui a déjà été énoncé, mais aussi en poursuivant le déroulement de l'intrigue. À partir de cette construction organique, la narration se nourrit d'elle-même, en un éternel retour.

Cette immobilité relative de l'intrigue reflète l'omniprésence du deuil dans le roman. Il est explicité pour la première fois lorsque Wenceslao dit à sa femme « ya te he dicho que ha pasado el tiempo del luto. Ha pasado el tiempo del luto. Ya te he dicho que ha pasado »<sup>9</sup> : il apparaît, donc, lui aussi, sur le mode de la répétition. Mais les deux personnages se positionnent différemment par rapport à la mort du fils. La mère semble éprouver un deuil constant et éternel, qui se ressent dans ses moindres faits et gestes ainsi que dans son enfermement et son refus de se sociabiliser. Il s'agit d'un deuil présent, actualisé, vécu à chaque instant. À l'inverse, Wenceslao déclare que le temps du deuil est fini ; il reste cependant hanté par diverses images de son fils, ce passé refoulé et ressurgissant, qui ne passe pas et se répète comme par un mécanisme inconscient. Dans les deux cas, le fils reste présent au travers de quatre types d'évocations qui se succèdent dans le roman : analèpses, allusions, cauchemars, ainsi qu'un moment de délire qu'expérimente le protagoniste.

En ce qui concerne le début du roman, deux analèpses évoquent le personnage du fils au travers d'un narrateur omniscient dont on imagine qu'il se charge de la voix de Wenceslao. Dans la première, il est associé à un arbre – soit le paradis, soit le citronnier :

Pasaba corriendo a través del patio, viniendo desde el rancho, cada mañana, en dirección al río, con el pantaloncito descolorido y la piel quemada y vuelta a quemar por el sol de enero; pasaba cerca del paraíso, seguido por su sombra, y desaparecía por el senderito de arena hasta que desde el patio se oía por fin el golpe seco de la zambullida y después el chapoteo de las brazadas.<sup>10</sup>

Ce souvenir apparaît une seconde fois dans le roman énoncé exactement de la même manière<sup>11</sup>, comme une simple variation du premier, dans un jeu de répétition et d'échos propres à l'esthétique saérienne, et qui reflète le ressassement, l'impossibilité – si ce n'est apparente au moins inconsciente- de dépasser le deuil.

Dans la seconde évocation, le personnage apparaît en filigrane. C'est en effet au travers d'une phrase ambiguë - puisqu'on ne sait s'il s'agit du citronnier ou du fils - que devant Wenceslao surgit quelque chose qui apparaît et disparaît, absent et présent à la fois : « Aparece y desaparece y vuelve a aparecer entre los árboles, en el patio trasero »<sup>12</sup>. Ainsi, la présence du fils est parfois simplement suggérée, sans être nommée explicitement.

A mesure que le roman progresse, les procédés littéraires qui vont de pair avec la psychologie du protagoniste évoluent. Ainsi, deux scènes de cauchemar montrent le protagoniste assassinant symboliquement son fils dans une lutte acharnée, scène qui se répètera juste avant la mort de Wenceslao. Le personnage du père, dans son délire, assimile son fils à la figure christique<sup>13</sup>.

8 Stern, Mirta, « Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa » in Saer, Juan José, *Ibid.*, p. 828.

9 Saer, Juan José, *op.cit.*, p. 21.

10 *Ibid.*, p. 22 (les mots soulignés sont de notre fait).

11 *Ibid.*, p. 81.

12 *Ibid.*, p. 33.

13 Il s'agit d'une scène de quelques pages dans laquelle le discours de Wenceslao se désagrège de plus en plus, un peu comme dans l'*Altazor* de Huidobro, tout en donnant à voir le fils comme une figure christique, mystifiée. Ce passage fait état du délire dans lequel se trouve le personnage qui, ayant refoulé incessamment la mort du fils, se trouve sur le point de sombrer dans la folie. *Ibid.*, p. 144-148.

Si d'autres épisodes et souvenirs interviennent eux aussi dans la trame, la répétition du syntagme « *Amanece* » et la reprise incessante de la description de la même journée, du matin au soir, entrecoupée des divers fantasmes de Wenceslao lorsqu'il pense à son fils soulignent une adéquation certaine entre le fonds et la forme : l'immobilité, l'impossibilité d'avancer au-delà de la perte se reflètent dans une structure apparemment circulaire et ouverte du roman (il n'y a pas de point final au roman, après le dernier syntagme « *aparece* »), ce qui laisse supposer un éternel retour du même, l'impossibilité d'avancer au-delà de la mort. Le roman se présente donc comme une progressive dislocation du réel : la focalisation interne permet de comprendre que la perte du fils, les souvenirs et le deuil font progressivement place au délire et à la mort du protagoniste – tel est l'enjeu de la construction du personnage du fils dans le roman.

Après avoir brièvement exposé les procédés d'écriture structurant le roman, nous souhaiterions nous pencher sur sa genèse, et plus précisément sur le travail pré-textuel afin de mettre en lumière le *work in progress* de l'écriture d'*El limonero real*.

## 2. Ce qui précède dans les *Papeles* : contextualisation, orientation et interprétation

Afin de comprendre l'apparition du personnage du fils, il nous faut contextualiser le cadre global de la genèse du roman. En effet, il est intéressant de voir dans le cahier Norte<sup>14</sup> comment, en amont, certains éléments ont pu être déterminants lors de l'écriture d'*El limonero real*. Si l'on se penche sur le cahier où figurent les différentes versions de l'*incipit*, on peut voir qu'elles sont précédées de textes de diverses natures qui donnent, chacun à sa manière, des indices sur le processus de création du roman dans une certaine autoréférentialité.

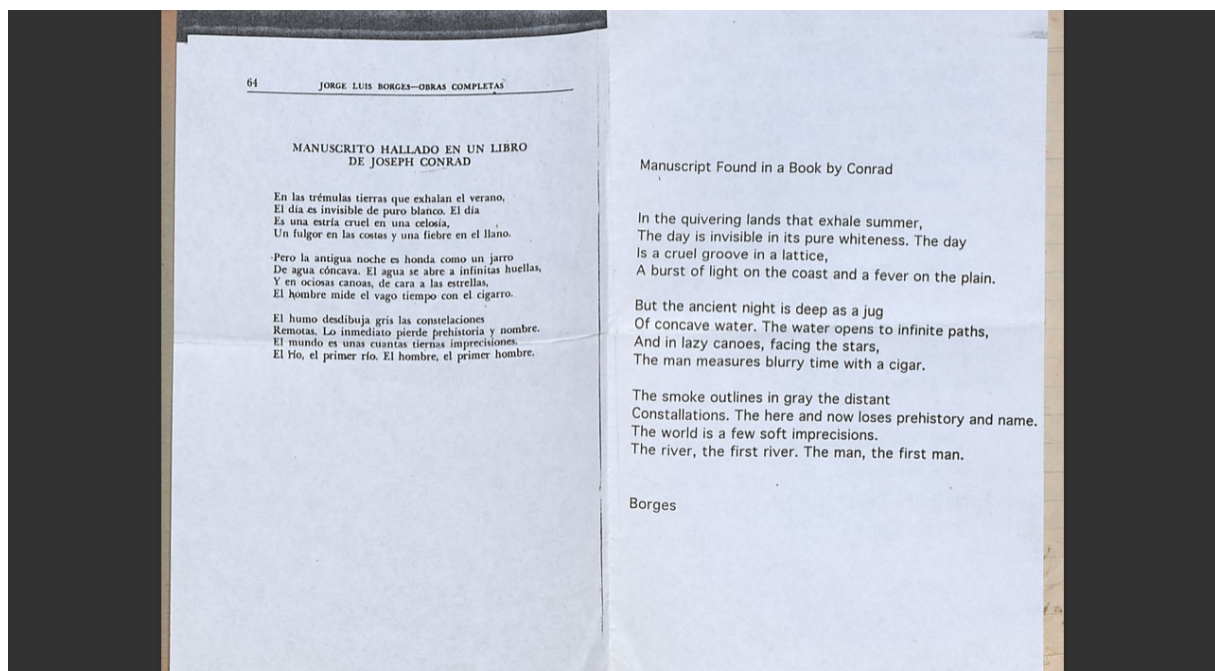


Fig. 1 Poème photocopié et traduction mécanographiée sur une feuille collée sur la première page du cahier Norte.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> *Borradores 1*, op.cit., p. 113-125.

<sup>15</sup> Saer, Juan José, *Manuscripts, 1958-2004*, Princeton University Library, Princeton University Program for Latin American Studies Program in Latin American Studies (PLAS), 2015.

Commençons par l'intérieur de la couverture du cahier Norte, sur laquelle est collée une photocopie d'un poème de Borges intitulé « Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad »<sup>16</sup>, accompagné d'une traduction en anglais, mécanographiée et sans référence à son auteur (fig.1). Souvent, Saer entrait en écriture en s'entraînant à traduire des poèmes. S'il n'est pas rare que l'on trouve dans ses cahiers des traductions de l'anglais vers l'espagnol<sup>17</sup>, l'inverse semble peu probable. Cela pose donc la question de savoir qui est l'auteur de la traduction mécanographiée : s'agit-il d'un ami de Saer ? Rien ne permet, pour l'instant, de le dire avec certitude. Par ailleurs, on peut remarquer que le poème est, dès son titre, métatextuel puisqu'il évoque un manuscrit de Conrad, ainsi que l'ambiance<sup>18</sup> des romans conradiens et présente le *leitmotiv* de l'eau, ce qui nous permet de le rapprocher de l'écriture d'*El limonero real* – les protagonistes vivant sur une île.

Ensuite apparaît un poème allographe, c'est-à-dire écrit de la main de Saer, intitulé « ELEGIA EN PIEDRA ANTIGUA » (fig. 2 et 3), daté du 21 janvier 1963. On y retrouve, dès les premières lignes, l'un des motifs les plus importants du roman : le paradis. En effet, si c'est bien le *limonero* qui sera l'arbre emblématique du roman, puisqu'il apparaît dès le titre, il est entouré de nombreux paradis – arbre que l'on appelle plus communément « olivier de Bohème ». Il est donc aisé, à partir de ce premier lien sémiotique, d'établir une relation entre le poème, les *incipits* et le texte définitif. Par ailleurs, et pour appuyer l'idée d'une forte autotextualité dans l'œuvre saérienne, on peut noter que, dans le quatrième volume des *Papeles de trabajo* dédié à la poésie, trois autres poèmes écrits entre 1957 et 1968 s'intitulent aussi « élégies »<sup>19</sup>, et que ce « chant de mort » dans sa traduction grecque n'est pas sans rappeler, encore une fois, le décès du fils de Wenceslao. D'autant plus que, dès les premiers vers, le poème fait penser à l'*incipit* du roman :

Ni cielos ni ramas altas, después de la lluvia,  
negros llamados húmedos, especias mojadas,  
ni el salto en la arena, ardiendo, en la tarde,  
ni la luz honda; el viejo paraíso persiste,  
solo, como aquellas palmeras, en la laguna [...].<sup>20</sup>

Le champ lexical de la nature est semblable à celui du souvenir cité précédemment : le saut dans le sable, le paradis, la lagune, ainsi que la légèreté de l'atmosphère sont autant d'éléments qui rapprochent les deux textes, l'un en vers, l'autre en prose, et permettent d'affirmer que le poème fait partie de la genèse du roman.

Par ailleurs, l'allusion au « paradis » joue ici sur la polysémie du terme : en effet, on peut penser qu'il s'agit d'une évocation idéalisée de l'enfance, d'un paradis presque biblique qui persiste dans la mémoire du « je » poétique, et la comparaison avec les palmiers autorise à penser qu'il s'agit simplement, tout comme dans le roman, de l'arbre, le paradis.

On voit ensuite se dessiner dans le poème une certaine réflexion sur le temps, comme dans le roman – et comme dans le poème de Borges qui figure précédemment dans le cahier :

El tiempo rompe su rostro de piedra, lo eleva <frágil>  
y en <atrios> lo ofrece vivo y sangrante.  
De piedras <rotas tejido>, oh tarde,

16 Borges, Jorge Luís, *Poemas 1922-1943*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1943.

17 Balderston, Daniel, « "Una abstracción argénteá": las traducciones de Saer de poesía norteamericana », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 6 | 2011, Publié le 01 juin 2012, consulté le 15 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/194> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lirico.194>

18 Voir De Paepe, Christian, « Un poème perdu retrouvé dans la bibliothèque de Borges : « Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad » » in Hallyn, Fernand et Herman Jan, *Le topos du manuscrit retrouvé*, actes du colloque international Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997, Peeters-France, 1999, p. 438-440.

19 "Elegía G.L. 1960", "Elegía G.L. 1961", "Elegía G.L.Llamada final", "Elegía Gran Motel", "Elegía Pichón Garay" in Saer, Juan José, *Borradores 3. Poemas, op.cit.*, p. 53, p. 55, p. 64, p. 96 et p. 175.

20 Les mots ne sont pas soulignés dans l'édition originale mais sont de mon fait.

de soles que cambian por dentro como un aire lánguido.  
Mitos, espejos, rosas, libres mañanas amarillas.

Cette réflexion associée au champ lexical de la lumière (« cielos », « luz onda », « tarde », « soles », « libres mañanas amarillas ») préfigure le travail sur la lumière qui aura lieu dans les brouillons d'*incipit*. Le mot mythe a, quant à lui, son importance car cet aspect sera développé dans le lien qui unit père et fils, et dans la forte intertextualité du roman avec les grands mythes (*L'Iliade, l'Odyssee, la Bible*).

Tous ces éléments permettent de penser que ce poème est en fait un embryon textuel du roman à venir. L'idée d'un poème comme ancêtre d'un roman en prose peut sembler étrange de prime abord, mais il s'avère que Saer lui-même parle d'un tel projet dans un entretien avec Guillermo Saavedra en 2005, dans lequel il déclare : « *El limonero real* lo empecé a escribir en verso; solo escribí páginas y media, más o menos, pero después las abandoné porque era evidentemente un trabajo lentísimo»<sup>21</sup>. Le poème ne figure que sur deux pages et pourtant tout semble indiquer qu'il est bien l'un des substrats d'*El limonero real*.

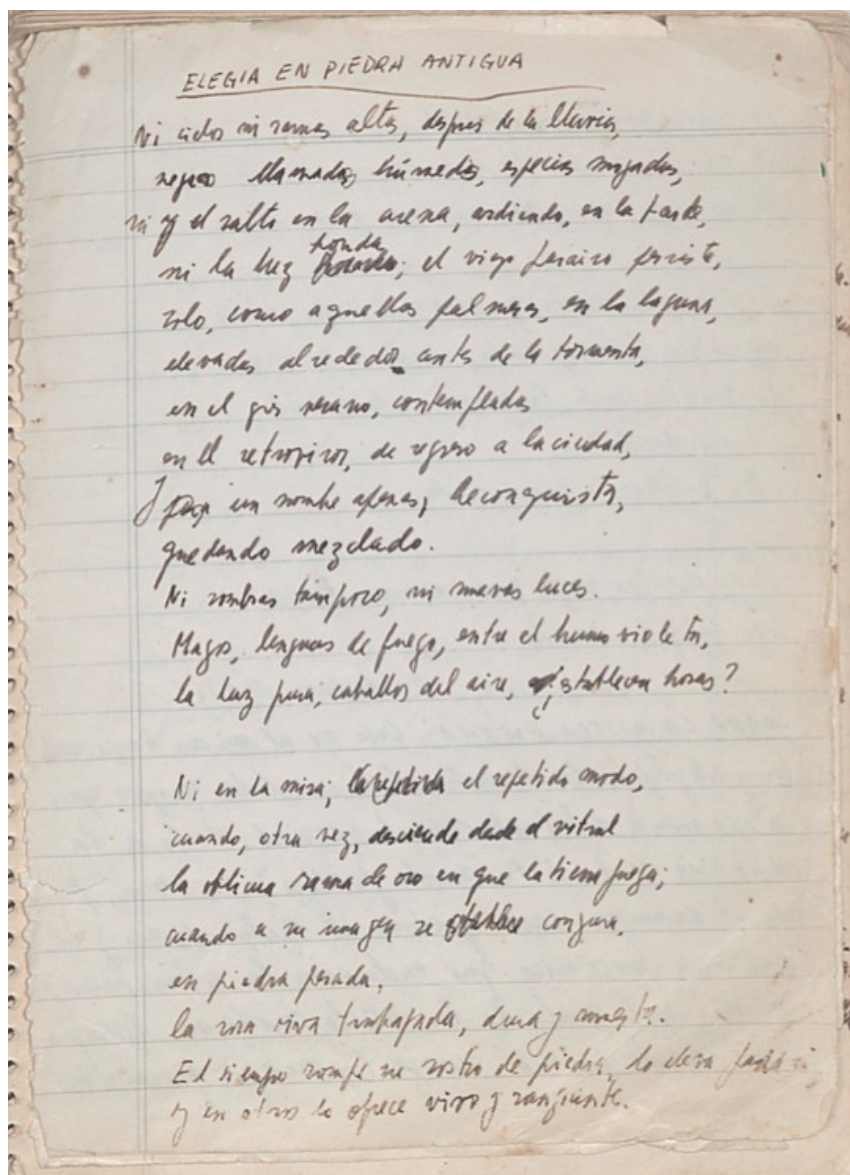


Fig. 2 Manuscrit du poème « Elegía en piedra antigua », Cuaderno Norte

<sup>21</sup> Saavedra, Guillermo "Entrevista pública a Juan José Saer en el MALBA" en *El poeta y su trabajo*, n.20, automne 2005, p. 114-5.



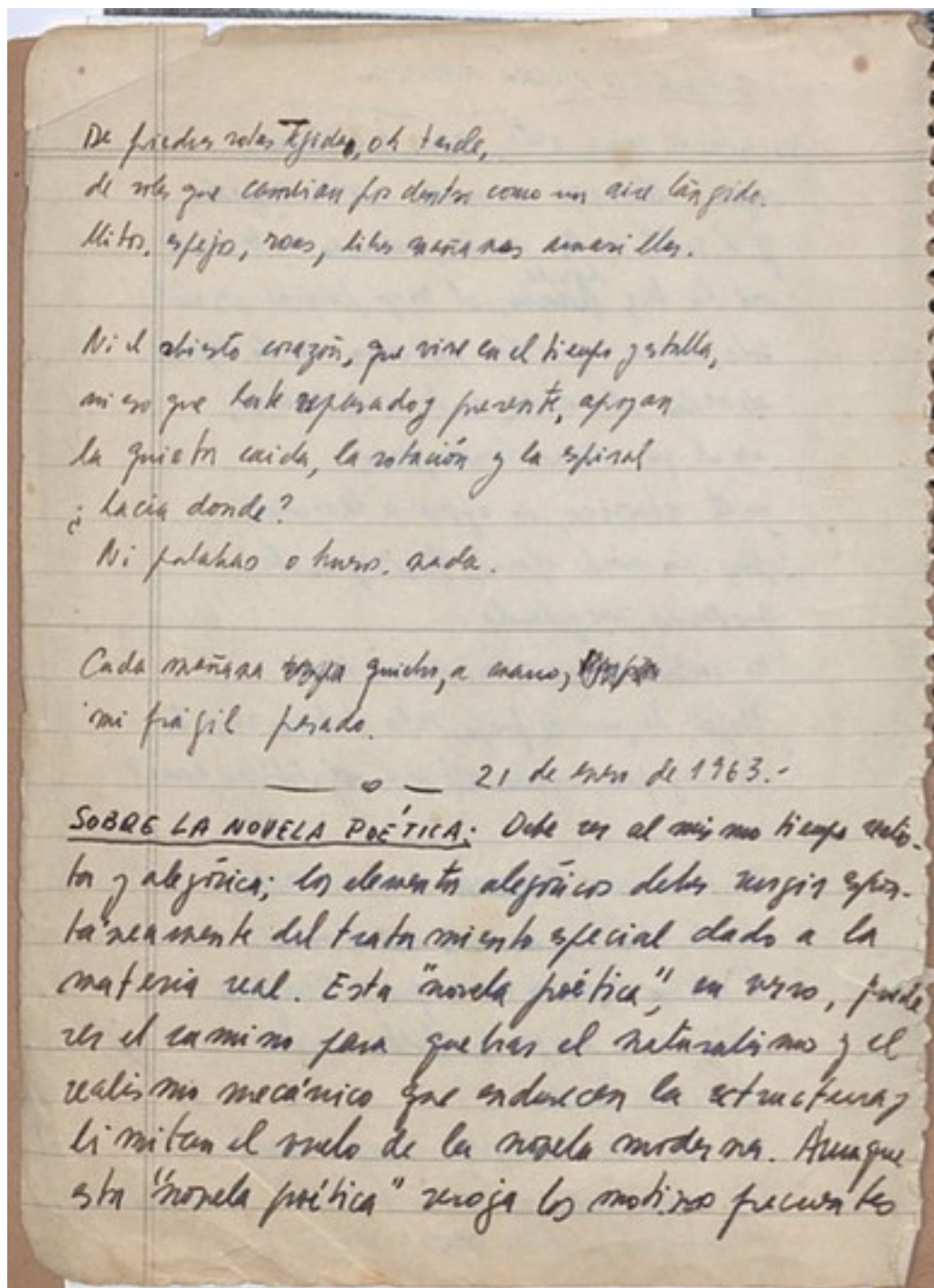


Fig. 3 Suite du manuscrit du poème « Elegía en piedra antigua » et début de l'essai « Sobre la novela poética », Cuaderno Norte.

De plus, l'idée initiale d'un projet de roman en vers se voit ensuite confirmée dans le texte qui suit directement le poème : l'essai « Sobre la novela poética » (fig. 3). Il est important de souligner que l'écriture saérienne, très organique, allie diverses formes et genres ; ainsi, son écriture en prose est fortement poétique, et les essais (publiés comme inédits) fonctionnent comme un lieu de réflexion autocritique sur la pratique de l'écriture. Ainsi, le titre de l'essai « Sobre la novela poética » indique déjà à lui seul la genèse du projet d'écriture d'*El limonero real* : « Esta "novela poética", en verso, puede ser el camino para quebrar el naturalismo y el realismo mecánico que

endurecen la estructura y limitan el vuelo de la novela moderna »<sup>22</sup>. Cet essai apparaît comme une note de régie de l'écrivain à lui-même. On y retrouve notamment trois idées qui seront ensuite développées dans les *incipits* :

1) Le récit à la première personne du singulier : «El relato debe hacerse en primera persona, y el tiempo real de desarrollo de los hechos tiene que ser de uno o dos días, a lo sumo»<sup>23</sup>. Le premier « faux départ » sera effectivement à cette personne.

2) Le déroulement de l'action en une seule journée car nous savons que la temporalité prescrite sera respectée dans *El limonero real*.

3) Le traitement temporel de l'action et son intertextualité par rapport au mythe : « La concentración en el tiempo permitiría introducir muchos detalles laterales que enriquecerían el relato, y al mismo tiempo diferenciaría al poema de otras obras similares anteriores: *la Ilíada, la Odisea, De Rerum Natura, La Divina Comedia, el Fausto* ».

Cet essai, à son tour, forme partie de ce que l'on pourrait appeler le « système Saer » : le travail textuel en amont de l'écriture porte à la fois sur la poétique de l'œuvre, mais aussi sur sa structure formelle et sur son intertextualité : à partir du poème et de l'essai, on peut affirmer que les fondements du chantier du roman sont posés. Voyons maintenant comment a débuté l'édification du roman.

### 3. Étude comparative des brouillons d'incipits

Il s'agit du premier roman pour lequel il y a autant de « faux départs ». En effet, on trouve quatre versions différentes de l'*incipit* suivant, écrit en 1964 :

AMANECE

Y YA ESTÁ CON LOS OJOS ABIERTOS

Parece no escuchar el ladrido de los perros ni el canto agudo y largo de los gallos ni el de los pájaros reunidos en el paraíso del patio delantero que suena interminable y rico, ni a los perros de la casa, el Negro y el Chiquito, que recorren el patio inquietos, ronroneando excitados por el alba, respondiendo con ladridos secos a los llamados intermitentes de perros lejanos que vienen desde la otra orilla del río. La voz de los gallos viene de muchas direcciones.<sup>24</sup>

On peut donc affirmer que c'est un tournant dans l'écriture saérienne puisque les trois romans précédents ne présentaient pas un travail préparatoire aussi important. Il s'agira de montrer, par comparaison, l'évolution de la construction du souvenir et de la présence/absence du fils dans les brouillons d'*incipits*, notamment au travers du symbole du citronnier qui évoque lui aussi la fragilité de la vie.

« Los limones bajo la luna »

Le premier *incipit* est daté du 29 janvier 1964 et constitué de sept pages et demie (fig. 4). Le premier élément qui figure sur le manuscrit est le titre, en majuscules, entouré, précédé d'un dessin au crayon, qui représente un cube.

22 *Borradores 1, op.cit.*, p. 114.

23 *Ibid.*, p. 114.

24 *Op.cit.*, p. 11.

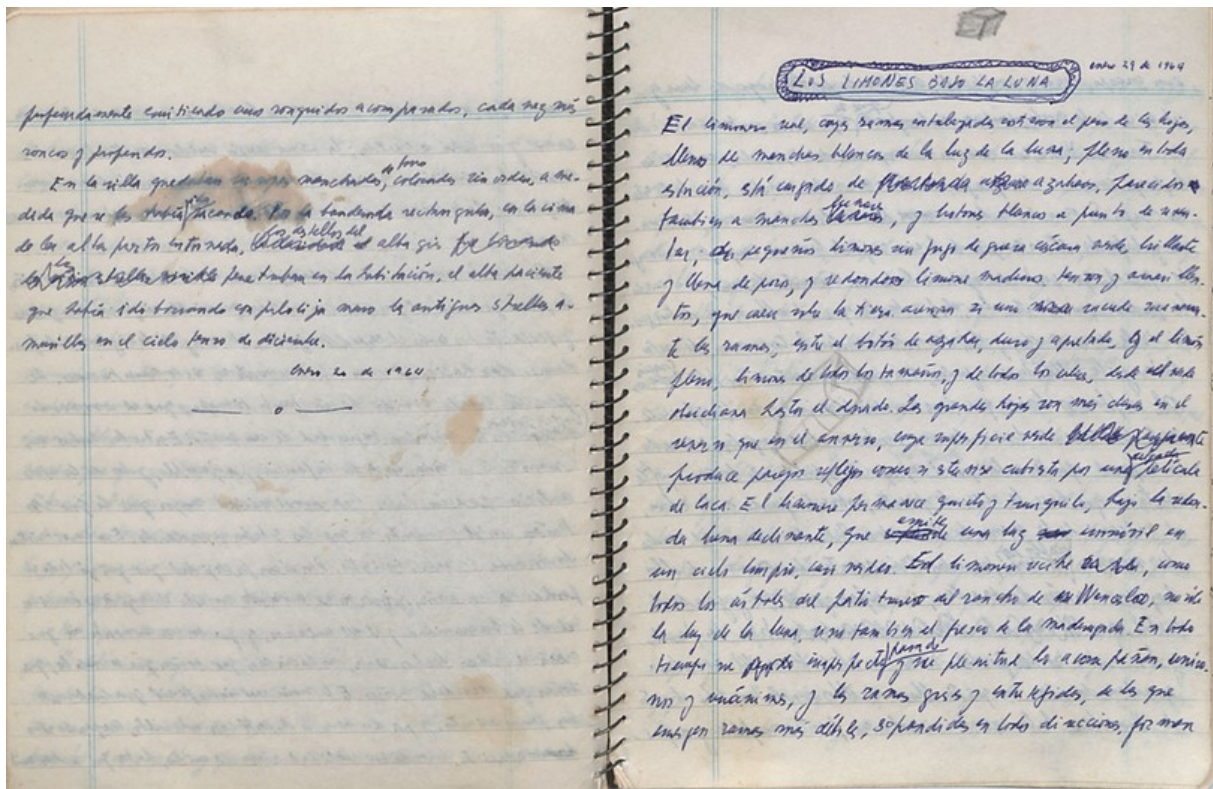


Fig. 4 Feuillet de droite : « Los limones bajo la luna »

Le titre « Los limones bajo la luna » fait allusion d'abord au fruit, et à la lumière de la lune (motif qui était déjà présent dans le titre du recueil de poèmes de Borges). En voici la transcription :

El limonero real, cuyas ramas entrelazadas sostienen el peso de las hojas, llenas de manchas blancas de la luz de la luna; pleno en toda estación, está cargado de flores rosadas azahares azahares, parecidos a también a manchas lunares lunares, y botones blancos a punto de reventar; de pequeños limones sin jugo de gruesa cáscara verde, brillante y llena de poros, y redondos limones maduros, tensos y amarillentos, que caen sobre la tierra arenosa si uno sacude suavemente las ramas; entre el botón de azahar, duro y apretado, y el limón pleno, limones de todos los tamaños, y de todos los colores, desde el verde obsidiana hasta el dorado.<sup>25</sup>

Une des caractéristiques de l'écriture de Saer est le peu de ratures, et l'on peut voir ici que les rares corrections n'en sont presque pas : il remplace « flores rosadas » par « azahares » (ce qui est sensiblement proche au niveau de l'assonance, même si la couleur peut être différente) et confirme son hésitation première en remettant au net le mot « lunares ». La première phrase est très longue, rythmée par de nombreux signes de ponctuation, dans la lignée de l'écriture proustienne. Dans celle-ci, un narrateur omniscient décrit le citronnier comme robuste, associé au champ lexical de la lumière de la lune, qui renvoie au titre et à la mélancolie. On peut observer qu'il y a une recherche poétique puisque les différentes occurrences qui renvoient à la lumière blanche forment un polyptote : « las manchas blancas de la luz de la luna » se transforment, comme dans une toile impressionniste, en « manchas lunares », image de touches blanches dans laquelle le substantif de lune devient alors un adjectif, « lunaire » ; celui-ci évoque aussi, en espagnol, les grains de beauté et donc la peau et une image très sensuelle. Cette expression poétique se voit ensuite réinvestie dans les « botones de azahares » créant ainsi une chaîne sémiotique autour du blanc et de la lumière, jouant aussi sur la polysémie : boutons de fleur ou de vêtement.

25 *Ibid.*, p. 115-116.

On y observe également un magnifique travail d'écriture jouant sur les couleurs des fruits du citronnier (« verte », « amarillentos », « verde obsidiana », « dorado ») en accord avec une déclinaison des adjectifs qui accompagnent chacun des éléments (fleurs comparées à des « manchas lunares », fruits) et qui débouche sur toute une chaîne sensuelle synesthésique : la description de l'arbre et des couleurs des fleurs et des fruits qu'il contient n'est pas sans évoquer la vue, mais aussi le toucher (« grueso »), ainsi que l'odorat (« azahares ») et le goût (« limones maduros »), sans pour autant que ces sens soient mentionnés explicitement à aucun moment – ce qui correspond bien à l'idée qu'il s'agit ici de construire un point de vue omniscient et renforce l'idée d'une esthétique de l'effacement, du « voilé / dévoilé ». Ces éléments soulignent la vitalité de l'arbre comme s'il s'était en quelque sorte substitué au fils en convoquant ses sens absents. Alors que les êtres humains, n'arrivent pas à surmonter leur peine, à se défaire du fantôme du fils, la nature prend le pas sur la mort, opposant vitalité naturelle et stagnation des hommes. En effet, dans la suite de ce texte, on assiste au « réveil » de Wenceslao qui ouvre tout simplement les yeux (la phrase initiale est ici « abre los ojos ») et effectue des actions mais sans voir, sans regarder, comme si la peine l'aveuglait : au vital s'oppose l'action mécanique, la perte de sens (dans les deux sens du terme).

Si la mort du fils n'est pas mentionnée dans ce « faux départ », on sent pourtant que l'intentionnalité de l'auteur place déjà le personnage dans une certaine incapacité, et que l'idée sous-jacente du fils mort et absent est déjà présente et viendra éclore dans le second *incipit*.

#### *Incipit « 1 »*

Comme annoncé dans l'une des consignes que l'auteur se donne à lui-même dans l'essai « La novela poética », on trouve ici un récit à la première personne du singulier, précédé d'un étrange « sabe amanecer » : ici, le narrateur utilise le verbe « saber » comme équivalent exact du verbe « soler », qui sert à décrire une action que l'on a l'habitude d'accomplir. Cette expression, qui connote un usage plutôt ancien et provincial de la langue, constitue aussi un clin d'œil de l'auteur à l'adresse du lecteur, puisqu'il souligne, par son sens premier de « savoir » un jeu textuel entre ce qui est su, mais aussi ce qui est vu / donné à voir par l'écriture puisque le personnage, à la première personne du singulier et en focalisation interne apparaît les yeux ouverts, alors que le jour se lève : l'action démarre *in medias res*, avant même que le lecteur ait pu voir le personnage dont il ne sait rien.

#### 1

Sabe amanecer, y ya estoy con los ojos abiertos. Si no está nublado, por la ventanita abierta en la pared < del rancho > , a un costado de la cama, veo una parte del cielo rojo; pero si se nubla, como suele pasar en los amaneceres de invierno sobre todo, abro los ojos despacio los ojos y veo ~~por las rendijas~~ colarse por las rendijas de la ventana cerrada ~~colarse~~ destellos opacos de una luz gris<sup>26</sup>.

La scène de réveil du personnage devient alors la scène initiale. L'atmosphère est déjà légèrement pesante, avec cette idée de quotidienneté perpétuelle associée au champ lexical de la vue et au gris hivernal. L'homme est éveillé, mais sa femme se réveille maintenant « en seguida ». Les deux personnages semblent en osmose dans cette version, tandis que dans le roman ils seront radicalement séparés, notamment dans leurs attitudes respectives face au deuil. Ici, le narrateur évoque un nouveau registre, celui des saisons ainsi qu'une réflexion sur le temps et sur la vie « pienso en la vida, que es invierno y verano, invierno y verano, y uno en el medio de todo eso »<sup>27</sup> et qui annonce la mort du fils : « [...] él se resbaló del andamio y se vino al suelo. Piensa todavía

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 121.

que él no debió haberse ido a la ciudad, lo piensa todas las mañanas [...] ».<sup>28</sup> C'est le premier *incipit* dans lequel le narrateur mentionne l'obsession de la femme pour la mort de son fils, et où il décrit les circonstances de la mort de celui-ci – circonstances qui ne seront pas évoquées aussi précisément dans le roman.

Dans le paragraphe suivant, on assiste à un souvenir dans lequel le narrateur décrit la manière dont le garçon allait se baigner, dans une version relativement similaire à celle du roman. Puis le narrateur décrit la mort de l'enfant à travers la figure de style suivante « fue borrado después por la muerte »<sup>29</sup>, qui n'est pas sans rappeler l'esthétique de l'effacement emblématique de l'écriture saérienne.

### Incipit « 1bis », barré

L'idée d'effacement se verra renforcée dans le texte suivant (fig.5), y apparaissant de trois manières : d'une part, métaphoriquement et thématiquement, par l'absence du fils ; d'autre part, dans la recherche de procédés stylistiques qui permettent que le narrateur s'efface peu à peu, lui aussi (puisqu'il apparaît maintenant comme omniscient), mais aussi parce que ce troisième *incipit* est matériellement occulté, barré.

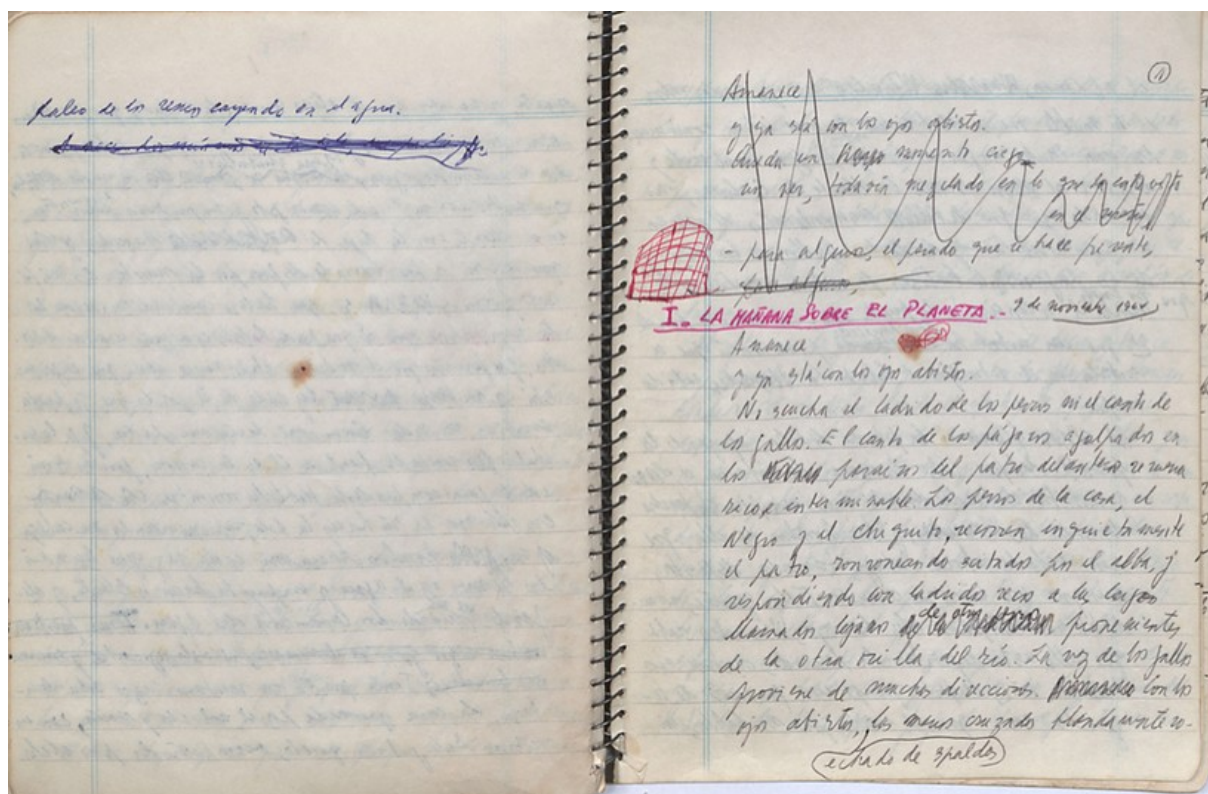


Fig. 5 Manuscrit « I. LA MAÑANA SOBRE EL PLANETA », 9 novembre 1964.

1

{Amanece

y ya está con los ojos abiertos.

Queda un momento ciego

sin ver, todavía mezclado en lo que ha entrevisto en el sueño,

- para algunos, el pasado que se hace presente,

para algunos,}

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 124.

L'emploi de la troisième personne du singulier augmente la distanciation entre narrateur et personnage. Ici, l'expression « sabe amanecer » disparaît au profit d'un simple « Amanece ». Il y a dans ce poème une allusion à la disparition du fils et au souvenir : « para algunos, el pasado que se hace presente, /para algunos, ». De plus, le poème souligne l'importance de la forme poétique dans le processus d'écriture du roman, et on observe que l'hésitation entre prose poétique et vers persiste jusqu'à ce troisième *incipit*. Mais on peut supposer que l'écriture d'un roman en vers étant très ambitieuse, Saer se verra contraint de renoncer au projet initial et d'écrire un roman en prose après ces quelques hésitations.

*Incipit « I. LA MAÑANA SOBRE EL PLANETA ».*

En effet, une dernière version de l'incipit apparaît ensuite sous le titre « La mañana sobre el planeta » (fig .5) – le lieu initial où est isolé le couple est ici une planète, et pas une île comme dans le roman.

Amanece y ya está con los ojos abiertos.  
No escucha el ladrido de los perros ni el canto de los gallos. El canto de los pájaros agolpados en los paraísos del patio delantero resuena rico e interminable. Los perros de la casa, el Negro y el Chiquito, recorren inquietamente el patio, ronroneando excitados por el alba, y respondiendo con ladridos secos a los largos llamados lejanos de otros perros provenientes de la otra orilla del río. La voz de los gallos proviene de muchas direcciones.<sup>30</sup>

Là, les deux vers n'apparaissent plus comme un distique mais en une phrase : il s'agit d'effacer la forme poétique initiale afin de laisser place à la prose. Comme dans le second *incipit*, on assiste dans cette version à la négation des sens de Wenceslao et à cet état léthargique qui l'empêche d'entendre, de voir, aveuglé par le deuil. Cependant, on voit que l'idée du souvenir, du deuil, de la tristesse est postposée dans l'écriture : le thème central est en quelque sorte effacé, masqué par la vie inhérente à la ferme dans laquelle habitent les deux personnages et qui emplit l'espace – repoussant aussi la présentation du personnage et le dévoilement de son identité. Ensuite, le manuscrit composé de 135 pages est assez semblable à celui de la version éditée de *El limonero real*.

Un an et dix mois séparent la rédaction du poème initial « Elegía sobre piedra antigua » de celle du dernier « faux départ » intitulé « Una mañana sobre el planeta ». Le choix de la forme évolue progressivement : on passe d'un poème, à un projet de roman en vers, puis à une écriture en prose. Si l'on en suit Philippe Willemart<sup>31</sup> il existe dans tout texte un « insu génétique », c'est-à-dire que les versions précédentes laissent des traces dans la version définitive. Juan José Saer abandonnera finalement son projet de roman en vers mais on ne peut nier que le distique se maintient comme un témoin, un reste, un spectre de la forme initiale désirée par l'écrivain. Le texte reste chargé, comme les branches du citronnier, de diverses temporalités qu'il porte en germe.

Ainsi, le souvenir d'enfance sur une île paradisiaque effectue une certaine migration textuelle : il disparaît d'abord pour réapparaître sous la forme d'un souvenir. C'est dans l'*incipit* « 1 » que sont évoqués pour la première fois l'oubli, le souvenir, la mort du fils et le deuil. De même, le citronnier, qui faisait partie intégrante de l'attaque du texte dans le premier *incipit* se voit peu à peu déplacé : d'une part, vers le titre. D'autre part, dans les *incipits*, il laisse place à des scènes de réveil, puis à la description des rituels matinaux du couple, et à l'évocation du deuil. Ces thèmes centraux se verront relativement postposés dans la version définitive du roman. On voit se

30 *Ibid.*

31 Willemart, Philippe, *Critique génétique : pratiques et théorie*, L'Harmattan, 2007.

développer la réflexion de l'écrivain quant à la manière dont le deuil devrait affleurer à la surface du texte, au travers des répétitions et de l'immobilité apparente du récit. Si les *incipits* sont bien un lieu stratégique, notamment dans l'écriture saérienne, on peut penser que le reste du manuscrit offre lui aussi de nombreuses pistes de réflexion que nous nous permettrons d'ébaucher ici.

Le narrateur, lui aussi, évolue : la première personne du singulier est abandonnée au profit d'un narrateur omniscient dans la version poétique de l'*incipit* que j'ai intitulé « 1bis » pour devenir, dans la version définitive, un narrateur à la troisième personne présentant une focalisation fluctuante ou une tendance à la focalisation zéro.

L'analyse des éléments pré-textuels et péri-textuels qui constituent le fondement d'*El limonero real* (le poème de Borges, le poème de Saer « *Elegía sobre piedra antigua* », ainsi que les brouillons d'*incipit* poétique et en prose ou « faux départs ») donnent à voir les nombreuses hésitations, les déplacements, mais surtout les stratégies d'écriture mises en place par Saer pour faire émerger, de manière de plus en plus ténue et distante, la mort du fils qui affleure sous le texte et reste sous-jacente. Pas de drame, pas de déchirement, mais une douleur beaucoup plus diffuse et lancinante habite le texte qui porte les traces de toutes les tentatives scripturales précédentes présentes dans le cahier Norte. Ces insus génétiques, bien que relativement courts et peu nombreux, permettent de souligner le fait que Saer expérimente nombre de nouveaux procédés, dont il n'avait pas usé jusque-là dans ses manuscrits. L'écriture d'*El limonero real* se place définitivement sous le signe du poétique, depuis ses origines, jusqu'à sa réalisation – l'importance des mots, des variations, des répétitions est au centre du projet saerien mais se révèle d'autant plus dans les pages que nous avons analysées.

C'est pourquoi *El limonero real* apparaît comme un tournant dans l'écriture saérienne puisque la longue préparation du roman, sur dix années, et les différentes versions, ainsi que les hésitations montrent un soin particulier accordé à la technique d'écriture : en effet, si l'on compare le roman à ses écrits précédemment publiés (un recueil de nouvelles intitulé *Unidad de lugar*<sup>32</sup> et trois romans *Responso*<sup>33</sup>, *La vuelta completa*<sup>34</sup> et *Cicatrices*<sup>35</sup>), on peut voir que s'y joue un travail beaucoup plus grand sur la structure, la répétition, la focalisation et l'agencement du texte – notamment en ce qui concerne le montage des épisodes. Saer a dû choisir la chronologie des événements, l'insertion des analèpses, la réapparition du syntagme « *Amanece y ya está con los ojos cerrados* ». Dans le manuscrit dont nous disposons apparaissent des épisodes qui sont dans la version définitive, mais dans un autre ordre, ce qui indique que l'écrivain a remanié le texte bien qu'on n'ait pas de trace de ce procédé scriptural, autre que le roman lui-même. L'écriture du roman apparaît donc beaucoup plus expérimentale que celle des trois autres romans qui constituaient une chaîne évolutive dans l'écriture du Saer de la première période puisqu'il commence par écrire des nouvelles, puis des récits plus longs, puis des romans<sup>36</sup> dont on pourrait dire qu'ils sont « combinatoires » (les deux parties de *La vuelta completa*, les quatre focalisations qui se rejoignent dans *Cicatrices*) ou qu'ils expérimentent la concentration temporelle (*Responso* se déroule sur douze heures). Si pendant longtemps la critique a considéré *Cicatrices* comme le

32 Saer, Juan José, *Unidad de lugar*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996. (Buenos Aires, Galerna, 1967).

33 Saer, Juan José, *Responso*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998. (Buenos Aires, Álvarez Editor, 1964).

34 Saer, Juan José, *La vuelta completa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001. (Rosario, Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1966).

35 Saer, Juan José, *Cicatrices*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003. (Buenos Aires, Sudamericana, 1969).

36 Arce, Rafaël, « La búsqueda de la novela » : « *Hay una progresión del cuento a la nouvelle, de la nouvelle al ensamblaje de varias nouvelles que forman una novela y, finalmente, la desaparición de estas formas o proto-formas en lo que sería la primera "gran novela" de la saga: El limonero real.* », p. 16, en ligne, consulté le 11.09.2019 : [www.celarg.org](http://www.celarg.org)

tournant de l'écriture saérienne, on peut aujourd'hui affirmer, grâce à l'étude des *Papiers de travail*, que la manière de travailler de Saer a véritablement changé lorsqu'il a écrit *El limonero real*.

Par ailleurs, *El limonero real* se distingue du reste du *corpus* des premières années puisque les manuscrits dont nous disposons ne permettent pas d'évaluer l'ensemble du processus scriptural : on ne sait pas si le reste du manuscrit du roman a été écrit à la machine à écrire ou bien dans un cahier, puis perdu ou détruit ; en tout cas, il n'était pas parmi les papiers et autres brouillons retrouvés post-mortem dans le bureau de l'écrivain. Nous sommes alors confronté à la figure mythique du manuscrit égaré, et les pistes interprétatives n'en sont donc que plus lâches. Dans un entretien<sup>37</sup>, Saer parle d'une partie du roman écrite à la machine – ce qui n'est arrivé que dans un autre cas ; cependant, nous ne disposons pas de ces matériaux, ni dans les *Papiers de travail*, ni dans le Fonds Saer à la Bibliothèque de Princeton.

A bien des égards, *El limonero real* fait figure d'exception. Ce roman du deuil est aussi le roman du renouveau : tout comme les branches du citronnier décrites dans le premier *incipit*, les brouillons du roman sont chargés des diverses temporalités du texte et des virtualités qu'il porte en germe. Roman de la perte, dans lequel, tel un miroir, le lecteur peut apercevoir « *en fiebre y geometría* » la mort d'un autre qui est, avant tout, lui-même.

### Conclusion

L'analyse de éléments pré-textuels et péri-textuels qui constituent le fondement d'*El limonero real* (le poème de Borges, les « faux départs », le poème de Saer « *Elegía sobre piedra antigua* », ainsi que les brouillons d'*incipit* poétique et en prose) donnent à voir les nombreuses hésitations, les déplacements, mais surtout les stratégies d'écriture mises en place par Saer pour faire émerger, de manière de plus en plus ténue et distante, la mort du fils qui affleure sous le texte et reste sous-jacente. Pas de drame, pas de déchirement, mais une douleur beaucoup plus diffuse et lancinante habite le texte qui porte les traces de toutes les tentatives scripturales précédentes présentes dans le cahier Norte.

C'est pourquoi *El limonero real* apparaît comme un tournant dans l'écriture saérienne puisque la longue préparation du roman, sur dix années, et les différentes versions, ainsi que les hésitations montrent un soin particulier accordé à la technique d'écriture : en effet, si l'on compare le roman à ses écrits précédemment publiés (un recueil de nouvelles intitulé *Unidad de lugar*<sup>38</sup> et trois romans *Responso*<sup>39</sup>, *La vuelta completa*<sup>40</sup> et *Cicatrices*<sup>41</sup>), on peut voir que s'y joue un travail beaucoup plus grand sur la structure, la répétition, la focalisation et l'agencement du texte – notamment en ce qui concerne le montage des épisodes. Saer a dû choisir la chronologie des événements, l'insertion des analèpses, la réapparition du syntagme « *Amanece y ya está con los ojos cerrados* ». Dans le manuscrit dont nous disposons apparaissent des épisodes qui sont dans la version définitive, mais dans un autre ordre, ce qui indique que l'écrivain a remanié le texte bien qu'on n'ait pas de trace de ce procédé scriptural, autre que le roman lui-même. L'écriture du roman apparaît donc beaucoup plus expérimentale que celle des trois autres romans qui constituaient une chaîne évolutive dans l'écriture du Saer de la première période puisqu'il commence par écrire des nouvelles, puis des récits plus longs, puis des romans<sup>42</sup> dont on pourrait

37 Saer, Juan José, *Glosa, El entenado, op.cit.*, p. 924.

38 Saer, Juan José, *Unidad de lugar*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996. (Buenos Aires, Galerna, 1967).

39 Saer, Juan José, *Responso*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998. (Buenos Aires, Álvarez Editor, 1964).

40 Saer, Juan José, *La vuelta completa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001. (Rosario, Biblioteca Popular Constancio C.Vigil, 1966).

41 Saer, Juan José, *Cicatrices*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003. (Buenos Aires, Sudamericana, 1969).

42 Arce, Rafaël, « La búsqueda de la novela » : « *Hay una progresión del cuento a la nouvelle, de la nouvelle al ensamblaje de varias nouvelles que forman una novela y, finalmente, la desaparición de estas formas o proto-formas en lo que sería la primera "gran novela" de la saga: El limonero real.* », p. 16, en ligne, consulté le 11.09.2019 :



dire qu'ils sont « combinatoires » (les deux parties de *La vuelta completa*, les quatre focalisations qui se rejoignent dans *Cicatrices*) ou qu'ils expérimentent la concentration temporelle (*Responso* se déroule sur douze heures). Si pendant longtemps la critique a considéré *Cicatrices* comme le tournant de l'écriture saérienne, on peut aujourd'hui affirmer, grâce à l'étude des *Papiers de travail*, que la manière de travailler de Saer a véritablement changé lorsqu'il a écrit *El limonero real*.

Par ailleurs, *El limonero real* se distingue du reste du *corpus* des premières années puisque les manuscrits dont nous disposons ne permettent pas d'évaluer l'ensemble du processus scriptural : on ne sait pas si le manuscrit du roman a été écrit à la machine à écrire ou bien dans un cahier, puis égaré ou détruit ; en tout cas, il n'était pas parmi les papiers et autres brouillons retrouvés post-mortem dans le bureau de l'écrivain. On est alors confronté à la figure mythique du manuscrit égaré, et les pistes interprétatives n'en sont donc que plus lâches. Dans un entretien<sup>43</sup>, Saer parle d'une partie du roman écrite à la machine – ce qui n'est arrivé que dans un autre cas ; cependant, nous ne disposons pas de ces matériaux, ni dans les *Papiers de travail*, ni dans le Fonds Saer à la Bibliothèque de Princeton.

A bien des égards, *El limonero real* fait figure d'exception. Ce roman du deuil est aussi le roman du renouveau : tout comme les branches du citronnier décrites dans le premier *incipit*, les brouillons du roman sont chargés des diverses temporalités du texte et des virtualités qu'il porte en germe. Roman de la perte, dans lequel, tel un miroir, le lecteur peut apercevoir « *en fiebre y geometría* » la mort d'un autre qui est, avant tout, lui-même.

## Bibliographie

### Bibliographie du corpus principal

- Saer, Juan José, *Responso*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998. (Buenos Aires, Álvarez Editor, 1964).
- , *La vuelta completa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001. (Rosario, Biblioteca Popular Constancio C.Vigil, 1966).
- , *Unidad de lugar*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996. (Buenos Aires, Galerna, 1967).
- , *Cicatrices*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003. (Buenos Aires, Sudamericana, 1969).
- , *El limonero real*, Buenos Aires, Seix Barral, 2002. (Barcelona, Planeta, 1974).
- , *Cuentos Completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001.
- Édition et archivage de manuscrits inédits. Direction, rédaction des introductions et établissement du plan des ouvrages : Julio Premat. En collaboration avec Sergio Delgado, Mariana Di Cío, Valentina Livtan, Diego Vechio et Graciela Villanueva.
- Glosa, El entenado*, 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 (PLAS), 2015.

### Bibliographie générale

- Arce, Rafaël, “La búsqueda de la novela”, en ligne, consulté le 11.09.2019 : [www.celarg.org](http://www.celarg.org)

[www.celarg.org](http://www.celarg.org)

43 Saer, Juan José, *Glosa, El entenado*, *op.cit.*, p. 924.

- Balderston, Daniel, « "Una abstracción argétea": las traducciones de Saer de poesía norteamericana », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 6 | 2011, Publié le 01 juin 2012, consulté le 15 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/194> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lirico.194>
- De Paepe, Christian, « Un poème perdu retrouvé dans la bibliothèque de Borges : *Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad* » in Hallyn, Fernand et Herman Jan, *Le topos du manuscrit retrouvé, actes du colloque international Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997*, Peeters-France, 1999, p.438-440.
- Laurent, Pénélope, *L'oeuvre de Juan José Saer : Unité, cohérence et fragmentation*, préface de Milagros Ezquerro, l'Harmattan, 2014.
- Saavedra, Guillermo "Entrevista pública a Juan José Saer en el MALBA" en *El poeta y su trabajo*, n.20, automne 2005, p. 114-5.
- Willemart, Philippe, *Critique génétique : pratiques et théorie*, L'Harmattan, 2007.

### **Bio-bibliographie**

Perrine Guéguen est doctorante en quatrième année au Laboratoire d'Études Romanes de l'Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, sous la direction de Julio Premat. Sa thèse en cours s'intitule « Les voies de la création chez Juan José Saer ». Elle appartient au réseau LI.RI.CO., est l'un des membres fondateurs du groupe de Génétique des Textes et des Arts (2018-2019) et représentante des doctorants du Laboratoire d'Études Romanes. Elle a présenté de nombreuses communications et publié quatre travaux concernant l'œuvre de Saer, notamment « El cuaderno 0 : volver a empezar » lors du Colloque International Juan José Saer (2017, Santa Fe) ou plus récemment « La genèse saérienne décomposée » lors de la Journée d'étude Génétique des textes et des arts (2019, Paris, à paraître).