Lire les persistances de l'écriture, une politique de lecture des archives

Les brouillons d'incipit de *Glosa* et *Lo imborrable* de Juan José Saer

Verónica BERNABEI

CRLA-Archivos, Université de Poitiers

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.8482

Résumé : Deux instances séparent l'œuvre de l'archive. D'une part, la nature des documents et, d'autre part, la manière dont ces documents sont classés et lus. Accéder à une archive, c'est accéder à un appareil de lecture qui ordonne, un champ de pulsion de destruction qui délimite ses bords et sans lequel il ne pourrait exister. En confrontation avec cet ordre, lire une archive ce n'est pas lire une œuvre car les documents qui le font manifestent un état en constante mutation, manifestent le mouvement de l'écriture avec toutes ses hésitations, ses retours, ses claudications, avec tout son présent. Dans ce chapitre nous proposons une lecture à partir de ce qui caractérise l'archive et la différencie d'une œuvre publiée : l'espace entre le texte inachevé et la potentialité de l'écrit. Nous nous attarderons sur une particularité de l'écriture de Juan José Saer révélée dans les documents qui intègrent l'archive et qui met en tension les critères d'intervention qui l'organisent. Il s'agit de ce que nous appellerons des ritournelles ou des persistances de l'écriture, autrement dit, des phrases ou des images qui se répètent au fil des années, jusqu'à trouver une place définitive. Invisibles dans la mesure où elles ne font pas partie du matériel pré-rédactionnel d'œuvres publiées, elles sont, par conséquent, difficilement traçables dans les archives de la bibliothèque de Princeton. Travailler avec ces persistances et leurs dynamiques d'écriture du présent revient à lire à partir des archives et avec elles. C'est sur cette instabilité ouverte aux connexions que repose également notre conception de l'archive comme politique de lecture.

Mots-clés : Juan José Saer - Archives - Matériel pré - rédactionnel - Lectures - Persistances de l'écriture

---

L'écrivain, au moment où il inscrit telle trace sur le papier,
ne sait pas nécessairement que ce fragment est le germe d'une Œuvre !

Almuth Grésillon, « La critique génétique, aujourd'hui et demain »

En mai 2017, le colloque international Juan José Saer[1] s'est tenu dans la ville de Santa Fe, Argentine. Outre que la consécration publique de l'écrivain, ce colloque était, selon Beatriz Sarlo lors de la conférence de clôture, l'apparition d'une seconde critique littéraire. D'après son élocution, la première critique, qui avait durée environ 40 ans, était vouée à la défense et à la création d'une place pour Saer dans le champ littéraire du pays. La seconde critique semblait pouvoir se laisser inventer avec cette « marge » déjà acquise.

Si nous adhérons à la transition homologuée par Sarlo, nous pourrions ajouter que l'apparition de cette seconde critique a été possible grâce à la divulgation d'une partie des documents intègrent le fonds d'archives de Juan José Saer, publiés sous le titre de *Borradores inéditos* en quatre volumes entre les années 2012 et 2015[2]. L'inventorisation, la numérisation, la transcription et l'édition ont été effectuées par Julio Premat et son équipe de recherche[3]. Loin d'être une publication de critique génétique, *Borradores* est, comme toute organisation, sélection et étude d'un fonds d'archives, le résultat d'une intervention critique d'une équipe de recherche sur un ensemble de documents.

L'arrivée d'une telle édition chez des spécialistes n'a pas toujours été heureuse[4] et c'est en partie dû au fait que la lecture depuis l'archive implique nécessairement un changement de perspective « qui croit que l'archive a quelque chose à nous dire au-delà de ce que chaque document dit séparément, […] puisqu'il voit dans les manuscrits des auteurs l'occasion de dresser une carte des tensions non résolues plutôt que d'introniser une signature avec la vérification d'un génie. »[5]

De ce fait, ces deux événements, à savoir, l'apparition d'une seconde critique de l'œuvre de Saer et l'introduction des recherches basées sur le fonds d'archives de l'écrivain semblent s'entrelacer. Qu'est-ce que le critique lit quand il accède à un fonds d'archives ? Comment lit-t-il ?Quels nouveaux ordres apparaissent dans ces lectures qui traversent une « hétérogénéité prolifique des dimensions possibles de l'œuvre »[6] ?

Dans ce chapitre nous proposons une lecture à partir de ce qui caractérise l'archive et la différencie d'une œuvre publiée : l'espace entre le texte inachevé et la potentialité de l'écrit. Pour commencer, nous ferons une distinction entre la publication des *Borradores* et le fonds d'archives Saer, car ils représentent deux critères, deux manières différentes de rendre visible l'archive de l'auteur. De cette distinction, nous nous attarderons sur une particularité de l'écriture saerienne révélée dans les documents qui intègrent l'archive et qui met en tension les critères d'intervention qui l'organisent.

[1] Le colloque n'étant qu'une partie des événements organisés dans le cadre de l'« Année Saer » par la province de Santa Fe (Argentine) du 28 juin 2016 au même jour de 2017, en hommage à la vie et au travail de l'écrivain.

[2] Saer, Juan José, *Papeles de trabajo. Borradores inéditos 1*, Seix Barral, Argentina, 2012 ; Saer, Juan José, *Papeles de trabajo. Borradores inéditos 2*, Seix Barral, Argentina, 2012 ; Saer, Juan José, *Poemas, Borradores inéditos 3,* Seix Barral, Argentina, 2014 ; Saer, Juan José, *Ensayos, Borradores inéditos 4*, Seix Barral, Argentina, 2015.

[3] Saer (2012), *op. cit.*, p. 23-24.

[4] *Cf.* Gonnet, dans ce même volume.

[5] Goldchluck, Graciela (2009), « El archivo por venir, o el archivo como política de lectura », Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius : http://citclot.fahce.unlp. edu.ar/vii-congreso/actas/ponencia-220922154513672275 (consulté le 10/02/2023), p. 3.

[6] *Cf.* Rasic, dans ce même volume.

Il s'agit de ce que j'appellerai des ritournelles ou des persistances de l'écriture, autrement dit, des phrases ou des images qui se répètent au fil des années, sans être ancrées particulièrement dans aucun projet, jusqu'à trouver une place définitive[7]. À titre d'exemple, nous nous attarderons sur les brouillons de l'incipit des romans *Glosa*[8] et *Lo imborrable*[9] lors de la campagne d'écriture de *Nadie nada nunca*[10]. Si la rédaction de *Glosa* commence en 1982 et celle de *Lo imborrable* en 1988, ses premiers brouillons sont écrits en 1978 et 1976 respectivement. S'agissant des trois romans de l'auteur qui expriment la violence omnisciente et la terreur de la dictature militaire (1976-1983), l'apparition de ces « persistances » nous interpelle. Invisibles dans la mesure où elles ne font pas partie du matériel pré-rédactionnel d'œuvres publiées et, par conséquent, difficilement traçables dans les archives de la bibliothèque de Princeton, leur origine n'est pas confondue avec le texte, mais lui est extérieure, plus ancienne et énigmatique.

1 Les *Borradores inéditos* et le fonds d'archives Saer

> *La vision de l'œuvre comme objet, comme un tout fermé sur lui-même, est une vision de lecteur […]. Lorsqu'on se place du point de vue de l'auteur, […] la perspective apparaît quelque peu différente. J'écris un roman. J'espère qu'il formera un tout. Mais ce tout n'existe pas encore, c'est un futur qui se situe quelque part à l'horizon du travail. Le présent de l'écrivain est fait de tâtonnements permanents.*
>
> Bernard Pingaud, « Écriture et griffonnage »

Saer utilisait des cahiers pour écrire. Certains se consacraient exclusivement à la rédaction d'un projet, d'autres à des notes groupées plus éclectiques au fil des années (« cuadernos núcleo »), d'autres faisaient l'objet de notes de voyage. Dans l'édition de *Borradores*, le matériel de l'archive Saer a été distribué de la manière suivante : deux volumes sont intitulés *Papeles de trabajo* et ils contiennent « tout le matériel d'écriture, les textes inédits, les projets tronqués, les découvertes, les notes de lecture […] »[11], le troisième volume rassemble les textes poétiques inédits et le quatrième volume, le matériel autour des essais. Ceci ne signifie pas que la division existait déjà entre les documents laissés par l'auteur, mais qu'elle est le résultat de l'intervention de l'archive que l'équipe a faite. La transcription n'est pas fidèle dans tous les cas, car afin de « faciliter la lecture »[12], les déplacements, les ajouts, les suppressions, les substitutions, les suppressions et les variantes ne sont ni systématiquement inclus, ni indiqués.

Le critère utilisé pour regrouper les deux premiers volumes finit par être ce qui permet toutefois d'entrevoir une forme de l'œuvre. Cela est possible car il respecte le matériel hétérogène et l'ordre du contenu des cahiers (même s'ils sont partiellement

[7] Bien entendu, cette caractéristique de l'écriture n'est pas exclusive à Juan José Saer. *Cf.* Doquet-Lacoste, « Écrits intermédiaires, écritures intermittentes. Carnets, notes, bribes de science », *Langage et société*, n° 1, 2009 ; Pickering (dir), *Paul Valéry, se faire ou se refaire : lecture génétique d'un cahier (1943)*, Pu Blaise Pascal, France 1999.

[8] Saer, Juan José, *Glosa*, Alianza, Argentine, 1986.

[9] Saer, Juan José, *Lo imborrable,* Alianza, Argentine, 1993.

[10] Saer, Juan José, *Nadie nada nunca*, Seix Barral, Argentine, 1980.

[11] Saer (2012), *op. cit.*, p. 22.

[12] *Ibidem*, p. 23.

reproduits, la description de chaque support que le lecteur trouve à la fin des volumes est très utile). En ce sens, *Borradores* diffère des critères de classement de la bibliothèque Firestone Library de l'Université de Princeton où se trouve l'Archive Saer depuis 2010. Cette bibliothèque organise le matériel autour des œuvres publiées, conformément aux critères d'archivage traditionnels. Ceci implique que le matériel qui ne concerne pas les processus scripturaux des ouvrages édités se trouve sous le titre « Miscellaneous Prose ». Une telle différence de critère d'intervention du dossier est la première difficulté du chercheur face à celui-ci puisque deux parcours bien différenciés du matériel sont proposés. Ce qui est partiellement visible dans *Borradores* (le hasard, sans inscription apparente dans la préparation d'un ouvrage), n'est pas visible dans la bibliothèque de Princeton.

Si nous nous arrêtons à ces deux propositions d'ordre de l'archive Saer, c'est parce que, d'une part, elles concernent exclusivement l'archive produit ou inclus par l'écrivain. Cela signifie qu'ils excluent le matériel de réception de l'œuvre[13]. D'autre part, ces formes d'accès montrent l'irréductibilité des archives et mettent ainsi le dispositif-livre en danger en tant que machine de lecture. Il est difficile (sans perdre quelque chose de ce qui est anachroniquement immédiat) d'établir un ordre par travail édité ou par genre littéraire. Dans le cas de l'Archive Saer, la forme des cahiers crypte la forme de l'écriture et pas nécessairement celle de l'œuvre éditée.

En ce sens, il me semble intéressant d'évoquer la première discussion du colloque international consacré à Saer après les trois premières communications dont le corpus était constitué de documents provenant des archives de l'écrivain. Au moment réservé aux questions, Beatriz Sarlo affirme au sujet de l'édition de *Borradores* :

> Les *Borradores* […] évitent toute manipulation future et donnent en ce sens une tranquillité de lecture […]. Le fait de savoir que ceci a été écrit dans cet ordre et qu'il a été édité dans cet ordre, en respectant les numéros des cahiers, etc. ils créent une meilleure situation de lecture pour nous. […] Nous éliminons la menace qu'il pourrait y avoir un Saer futur caché quelque part. […] Les *Borradores* nous donnent l'idée d'une fin. Il ne s'agit pas de la fin de l'œuvre ou de l'écriture, mais de la fin à laquelle nous assistons en tant que scène de lecture.[14]

Plusieurs choses ont attiré mon attention concernant cette intervention. Pour commencer, Sarlo faisait référence constamment à l'édition *Borradores* et non à l'Archive Saer. Presque comme si les *Borradores* faisaient partie de l'œuvre de l'écrivain, comme s'il s'agissait de lire des textes inédits et non un matériel qui rend compte des chemins d'écriture outres. Cette hypothèse est renforcée par l'emphase mis sur les mots « ordre » de l'écriture et « fin » de la scène de lecture, au contraire d'une lecture de l'archive qui renonce « aux équilibres harmonieux pour se cantonner dans une perpétuelle

[13] L'archive de réception de l'œuvre en Argentine se trouve à l'Université Nationale de La Plata. Pour plus d'informations : http://www.fahce.unlp. edu.ar/biblioteca/noticias/archivo-digital-juan-jose-saer. Cette archive de réception est complétée et élargie par des documents de réception de l'œuvre à l'étranger. Il est en état de conformation au Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers. Comme il est actuellement en construction, l'accès n'est pas ouvert.

[14] B. Sarlo, « Mesa 1 Consultas (Coloquio internacional Juan José Saer, Santa Fe, 10-12 mai 2017) ». URL : https://www.youtube.com/watch?v=l4oNMnKIsRY{]}.

précarité où s'élaborent les pensées nouvelles »[15] propres à la critique génétique. Sarlo semble lire *Borradores* (et pas les documents qui font partie de l'archive de l'écrivain) avec l'illusion de tranquillité d'avoir « tout » lu, d'avoir assisté à la fin de la « scène de lecture » de l'œuvre de Saer. Et si nous citons Sarlo, c'est parce qu'elle met en lumière quelque chose qui, même pour les spécialistes consacrés, consiste à imposer la lecture de l'archive comme un matériel qui complète l'œuvre. Il y a une certaine appréhension de la part de la critique consacrée à parler de l'archive. Une certaine illusion ou légitimité du texte édité qui ne peut pas être intervenu par le brouillon, par le pré-texte. Lorsque l'on parle de *Borradores* en termes d'œuvre / non-œuvre ou de fermeture de la scène de lecture, toutes les hypothèses pouvant découler d'une lecture à partir de l'archive sont annulées (au moins lors de la discussion soutenue entre les critiques). En ce sens, nous pensons qu'il est essentiel de considérer l'archive comme une politique de lecture, car « c'est dans les traces inassimilables de l'œuvre institutionnalisée par les moyens traditionnels de publication, où l'on trouve dans les archives des traces de l'irruption de l'avenir, où l'archive nous précipite vers un temps hétérogène »[16].

Une archive, comme le pense Jacques Derrida[17], devient possible tant qu'il existe un emplacement qui le contient et une loi qui l'explique : un endroit où les choses commencent et un mandat qui les rend lisibles. L'un et l'autre impliquent la dimension politique de l'archive puisqu'il s'agit dans les deux cas d'une position d'autorité. L'emplacement et la loi conditionnent donc l'accès (matériel et analytique) aux documents constituant une archive. Sa condition de possibilité (paradoxalement sa finitude, son potentiel oubli) est, à son tour, la condition de possibilité de la lecture. De cette manière, accéder à une archive, c'est accéder à un appareil de lecture qui ordonne, un champ de pulsions destructrices qui délimitent ses bords et sans lesquelles elle ne pourrait pas exister. En premier lieu, celle de l'auteur lui-même, puis celle des archontes et enfin celle des critiques qui auraient pu intervenir dans l'exégèse de l'archive. En ce sens, la publication *Borradores* a le mérite d'offrir un accès démocratique à un matériel qui, autrement, serait réservé aux spécialistes. Elle a aussi le mérite d'avoir laissé une empreinte de la composition des cahiers, une trace du trait.

2 Persistances

Tout le « monde ». De Paraná à Paris
Document préparatoire pour *La grande*

Lorsque l'archive et l'œuvre rencontrent les lecteurs, ce qui semblait immobile – mais qui n'était pas mort – est remis en mouvement. Ce sont des matériaux, des lectures, des significations qui tracent un parcours dans le temps et dans l'espace. Le monde qui mobilise Saer « De Paraná à Paris » est beaucoup plus que Paraná et que Paris

[15] Espagne, Michel (1984), « Les enjeux de la genèse », *Revue Études françaises*, vol. 20, n° 2, p. 103-122, \url{https://doi.org/10.7202/036830ar} (consulté le 22/02/2023).
[16] Goldchluck, Graciela ; Stedile Luna, Verónica (2012), « Sintaxis del futuro, vestigios de lo porvenir. (El archivo como política de lectura) », III Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana « La toma de la palabra », Universidad Iberoamericana, Mexique, p. 6 : https://www.memoria.fahce.unlp. edu.ar/-trab*eventos/ev.15283/ev.15283.pdf (consulté le 16/02/2023).
[17] Derrida, Jacques, *Mal d'archive*, Galilée, France, 1995.

car c'est dans ce déploiement potentiellement infini de lectures et de sens que les documents de l'archive laissent des traces, font une œuvre.

Parmi ces documents, nous trouvons ce que nous pourrions appeler des « persistances » de certaines unités d'écriture[18]. En d'autres termes, des unités minimales de matière poétique (phrases ou images) qui, comme un grumeau de sens isolé, se répètent à des moments différents de l'annotation spontanée, dans différents cahiers, jusqu'à ce qu'elles s'enracinent dans des structures de formation plus complexe. Compte tenu de leur persistance et de leurs apparitions isolées, nous les appellerons *ritournelles* selon le concept de Gilles Deleuze :

> Dans la ritournelle, ce ne sont pas les matières formées qui reviennent, mais les forces qui mettent en connexion de simples transitoires, qui ne constituent pas encore des matières. Dans le mécanisme de la ritournelle, la répétition va toujours d'une matière non formée aux autres. Selon cette configuration, il est pratiquement impossible de trouver des relations du type héréditaires, hiérarchiques, parce que ce sont tout simplement des micro-points dispersés […]. La ritournelle porte sur une opération de mouvement, un mouvement qui consiste à agencer (assembler) plusieurs composantes, c'est-à-dire faire un territoire où les composantes entrent en modulation et après laissent le territoire ; un mouvement qui réunit provisoirement des forces multiples.[19]

Nous nous arrêtons à cette figure car nous observons qu'elle existe à deux niveaux : d'une part, il y a des ritournelles propres à un projet narratif (leitmotiv) qui seront le nœud stable, le thème qui permet la variation entre les différentes parties, par exemple, le verset « Ouvre les yeux » dans *El limonero real*. Ce n'est pas une idée ou un thème, mais des phrases, des mots-clés qui se resignifient à chaque nouvelle apparition. Ce premier type nous intéresse dans les cas où l'itinéraire qui leur a permis de s'ancrer dans un texte publié puisse être tracé dans l'archive.

De plus, il existe des ritournelles propres à l'ensemble de l'œuvre qui apparaissant non seulement dans le cas de la préparation d'un texte, mais aussi à des moments différents des cahiers de notes (ou « prose miscellanée » telle que Princeton la classifie), certains même de nombreuses années avant de trouver une place dans un plus grand ensemble. Un exemple est la phrase « mouvement continu décomposé » enregistrée pour la première fois en 1966. Elle apparaît dans un cahier de notes intégrant un très court texte dialogique[20]. Nous retrouvons cette phrase plus tard dans la préparation du roman *Glosa* puis dans celle de *La Grande* : « Tomatis, qu'est-ce que le roman ?To-

[18] Une étude détaillée des cas décrits ci-dessous peut être consultée dans la thèse doctorale de V. Bernabei, *La Zona dans l'œuvre de Juan José Saer. Proposition méthodologique pour l'analyse des dynamiques d'écriture à partir d'un fonds d'archives*, soutenue en 2017 et en cours de publication.

[19] Ferraz, Silvio (2012), « La formule de la ritournelle », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société* : http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420 (consulté le 10/02/2023).

[20] Saer (2012), *op. cit.*, p. 158. Pour une question de facilité d'accès aux documents, nous renvoyons à la description de chaque cahier qui est proposée par Julio Premat dans l'édition de *Borradores inéditos* (Saer, 2012 et 2013). La référence des documents manuscrits conservés dans la bibliothèque de Princeton n'est pas exacte et son accès est, pour des raisons évidentes, plus restreint. En revanche, dans les cas cités, la transcription de *Borradores* coïncide avec le document original.

matis : Le mouvement (ou perpétuel) décomposé »[21]. Cette phrase trouvera sa place dans le roman édité dans le contexte d'un dialogue entre deux personnages. C'est une anecdote de Tomatis que Gabriela remémore[22] : « à Barco lui est venu à l'esprit de poser la question : Carlitos, à ton avis, qu'est-ce que le roman ? Et Carlitos sans hésiter une seconde […] répondit : le mouvement continu s'est décomposé ! ».

Un autre exemple est la phrase qui clôture le dernier chapitre de *La Grande* (2005) : « Avec la pluie, l'automne est arrivé et avec l'automne, le temps du vin ». Cette phrase se décline depuis 1993 et, finalement, elle restera suspendue ou elle suspend le texte car le dernier chapitre du roman n'a pas été écrit[23]. En ce qui concerne la répétition et la différence comme mode de composition, Saer déclare :

> Dans mon cas, écrire, c'est comme construire des variations autour de deux ou trois lieux, toujours les mêmes. Ces variations sont des variations formelles, et c'est cette forme qui donne l'illusion de nouveauté. Mais en réalité, quand on commence à chercher, à creuser, on se rend compte que les mêmes choses apparaissent et disparaissent toujours.[24]

Cette citation renvoie, de manière générale, aux thèmes abordés par l'auteur tout au long de son œuvre, mais pourrait également s'appliquer aux phrases qui apparaissent, dispersées mais constantes, comme des solidifications d'un continuum narratif indifférent aux variations. À ce stade, nous pensons qu'il convient de citer la réflexion d'Anne Herschberg Pierrot sur la différence entre *continuité* et *continué* car elle illustre le mouvement saerien pour lequel son écriture retourne toujours aux mêmes lieux : « L'œuvre est ainsi non une continuité mais un continué, dans la durée. L'acte, le geste d'écriture n'est pas sans rupture, mais il se continue, par-delà les discontinuités du texte. »[25]

Nos derniers exemples se continuent (littéralement) dans le cahier 18 « Graduado » qui contient des notes écrites entre 1976 et 1983[26] : la première datée au « 3/8/76 » correspond de manière presque identique à l'incipit définitif de *Lo imborrable* (1993) et la deuxième, datée au « 5/4/78 » correspond à la première image du roman *Glosa* (1986), toutes deux barrées.

3 Les brouillons d'incipit

Le roman *Lo imborrable*, publié en 1993, a été écrit entre 1988 et 1993. Saer avait déclaré à plusieurs reprises que *Lo imborrable* était l'inverse de l'histoire de *Glosa*, sa face sombre. Il avait également déclaré qu'à la fin de l'écriture de *Glosa* (écrit entre 1982 et 1986, année de sa publication), il pensait déjà à l'écriture de *Lo imborrable*

[21] Saer (2013), *op. cit.*, p. 393.
[22] *Ibidem*, p. 193.
[23] Pour une analyse des documents du dossier génétique de *La Grande*, *Cf.* Bernabei, « De la potencia de la imagen a la potencia escrituraria : el haikú de Juan José Saer », *Actas del IX Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, 2015.
[24] Saavedra, Guillermo (2005), « Entrevista pública a Juan José Saer en el Malba (28/05/2003) », El poeta y su trabajo, n° 20, Mexique, p. 115 : https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/2527 (consulté le 13/02/2023).
[25] Herschberg Pierrot, Anne (2005), *Le style en mouvement*, *Littérature et art*, France, Allemagne, p. 69.
[26] Saer (2013), *op. cit.*, p. 421.

et que le projet avait été envisagé comme une continuation de la diégèse de *Glosa*. Entre la fin de l'écriture de *Glosa* et le début de *Lo imborrable* se sont passés deux ans durant lesquels il écrivit, en vingt jours, *La ocasión*.

Dans l'intention de rendre ces persistances visibles, nous présentons un graphique sur les projets de rédaction que nous étudierons dans ce chapitre, à savoir *Nadie nada nunca* -NNN-, *Glosa* -Gl- et *Lo imborrable* -LI-. Ce graphique est organisé à partir d'axes cartésiens, qui fait ressortir le(s) lieu(x) dans le temps qu'occupe chaque projet d'écriture, interruptions y comprises. Lors de la sélection des dates de début et de fin d'écriture de chaque projet, des carrés sont générés. Ils représentent les « zones » dans lesquelles l'auteur a travaillé sur chacun d'entre eux. Les dates de publication sont indiquées à partir d'un point de la même couleur que le carré correspondant à la textualisation de chaque œuvre. Cela permet de voir la distance entre les périodes d'écriture et le moment où le texte devient public. Les plus petits carrés qui chevauchent la période d'écriture de *Nadie nada nunca* indiquent l'emplacement temporel des brouillons d'incipit qui seront étudiés dans ce chapitre.

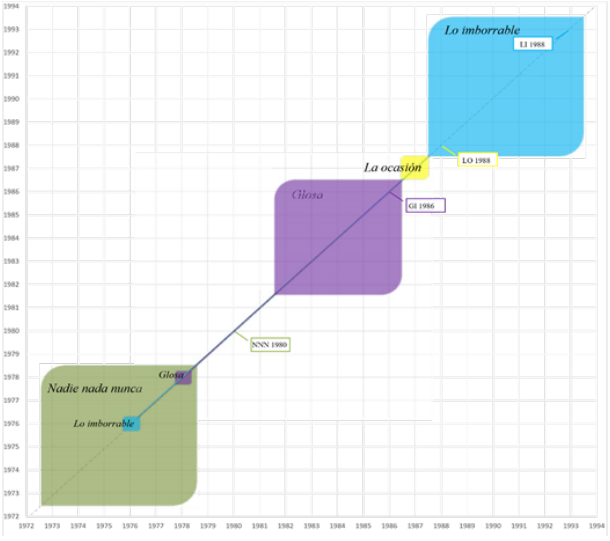


Fig. 1 : Projets de rédaction de *Glosa*, *Lo imborrable* et *Nadie, nada nunca*.

Le cahier contenant ces deux phrases n'intègre pas le dossier génétique des romans, ainsi, lorsqu'un chercheur s'approche des archives de la Saer à Princeton, il trouve ces deux phrases dans des documents sous le titre général de « Miscellaneous Prose ». Cependant, la similitude vis-à-vis des incipit définitifs permet de les classer, selon la typologie proposée par Pierre-Marc Biasi[27], en tant que brouillon d'incipit différé propre à la phase pré-rédactionnelle des romans cités. Pour commencer, parce qu'ils n'apparaissent pas dans un cahier de rédaction, mais dans un cahier de notes, puis parce qu'il n'y a pas de matériel prouvant un travail d'écriture immédiatement posté-

[27] Biasi, Pierre-Marc (1988), « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », in Contat Michel ; Ferrer, Daniel (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, CNRS Éditions, France, p. 36.

rieur. Nous excluons la nomenclature « note » parce qu'une note est de nature générale et parce qu'il s'agit de lignes qui, quelques années plus tard et avec des variations, constitueront l'incipit de *Glosa* et de *Lo imborrable*.

Bien que le processus de rédaction de ces deux romans commence plusieurs années plus tard, il est possible d'identifier un germe, une image qui en cherchait déjà sa forme. À titre d'exemple, nous analyserons ses implications dans le projet d'écriture de Juan José Saer. Nous proposons une lecture à partir de l'archive :

~~3/8/76~~
~~Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años : amanecía.~~

~~5/4/78.~~
~~Resulta que esa mañana, sin la menor premeditación, cuando el ómnibus de la línea 68, que venía de María Selva y que atravesaba toda la ciudad bordeando incluso el parque Sur, iba llegando a la esquina de bulevar y Veinticinco, Leto, que por lo general bajaba en el centro, había abierto paso, no sin cierta violencia, por entre los viajeros parados en el pasillo que protestaban, y cuando ya el ómnibus retomaba la marcha había puesto por fin el pie en el estribo y había saltado al borde de la vereda.~~[28]

Dans le brouillon d'incipit de 1976, on reconnaît le début de *Lo imborrable*, qui était encore un texte à venir. La seule différence par rapport à la version finale est le moment de la journée choisi par Saer. Si en 1976 il évoque l'aube, dans l'incipit de 1988 (année où la campagne d'écriture du roman fait ses débuts), l'écrivain conserve le crépuscule : « Ils sont passés, comme je le disais il y a un instant, vingt ans : la nuit tombe. »[29]. La distance qui sépare l'histoire du récit (les « vingt ans » qui se sont passés entre les deux romans) est relativisée par le brouillon de l'incipit *in media verba* qui semble prolonger un texte déjà commencé : « comme je le disais il y a un instant ».

Ce commencement est également l'inscription d'une méthodologie de travail. Saer avait déclaré à plusieurs reprises qu'il enchaînait les campagnes de rédaction. Ceci s'explique par le fait qu'avant de terminer le texte en cours d'écriture, il pensait déjà au suivant. À propos de la continuité fictionnelle mais également de rédaction qui existe entre *Lo imborrable* et *Glosa*, Saer déclarait : « Quand j'ai fini d'écrire *Glosa*, je voulais faire ce roman [*Lo imborrable*], c'est-à-dire que j'y pensais depuis longtemps »[30]. Au-delà d'être une procédure littéraire, le début *in media verba* renforce la continuité entre les romans dont le noyau diégétique est, dans une sorte de contournement, le préambule et l'épilogue de la dictature militaire (1976-1983) dans la Zona.

Quant au brouillon de l'incipit de *Glosa*, le lecteur reconnaît la figure de Leto qui descend du bus avant l'arrêt prévu. Ce personnage était déjà apparu très brièvement dans le texte « Amigos »[31]. Dans ce texte, en quelques lignes, le lecteur apprend que Leto est dans la clandestinité et qu'il est venu dans la « ville » pour tuer quelqu'un. Si nous prenons en compte que les personnages de l'œuvre de Saer fonctionnent comme des articulations entre les récits, nous pourrions affirmer que le profil de Leto avait

[28] Saer (2013), *op. cit.*, p. 125.
[29] Saer (1993), *op. cit.*, p. 9.
[30] Pomeraniec, Hinde, « Un paso de comedia negra [Entrevista] », Diario Clarín, 4 mars de 1993, https://mansalva.com.ar/un-paso-de-comedia-negra-entrevista-a-j-j-saer/ (consulté le 13/02/2023).
[31] Saer, Juan José, *La mayor*, Seix Barral, Argentine, 1976.

déjà été clairement défini dans « Amigos ». Ainsi, l'apparition de ce personnage dans la phrase isolée de 1978 montre que, depuis cette date et étant donné que Leto est l'un des personnages principaux, le projet de *Glosa* (écrit entre 1982 et 1986, année de sa publication) envisageait d'évoquer le terrorisme d'État des années 70.

Les deux brouillons d'incipit s'inscrivent dans une période où Saer rédigeait *Nadie nada nunca*, le roman dont l'intrigue se déroule autour de la disparition de Gato Garay et d'Elisa, sa maîtresse. De la même manière que Leto, ces deux personnages « naissent et meurent » dans la seconde étape de l'œuvre de Saer[32], en parallèle de la dernière dictature militaire. Paradoxalement, ils jouent un rôle de premier plan dans les deux romans avec la recherche formelle la plus élevée, à savoir respectivement *Nada nada nunca* et *Glosa*, les romans qui encadrent la Zona du désastre.

Ces brouillons d'incipit différés représentent un principe directeur, un germe reconnaissable qui serait difficile de localiser sans l'ordre proposé dans les *Borradores inéditos* où ils respectent l'agencement d'écriture du cahier. Ces brouillons d'incipit représentent une forme d'écriture qui échappe à une logique d'écriture téléologique. Ils prouveraient qu'il existe un travail mental de préparation qui précède les phases de rédaction au cours duquel la pulsion scripturaire n'a pas encore trouvé la faille du continuum pour pouvoir commencer. À propos de cette observation, dans une interview réalisée par Matilde Sánchez en 1985 et en réponse à la question de savoir quelle était la première intuition d'un récit, Saer avait déclaré : « Il m'arrive que des histoires apparaissent toujours sous forme d'images ou de phrases fragmentaires, ou les deux ensembles. » Même quand il y a, entre le brouillon et la campagne d'écriture finale, quatre ans de distance pour *Glosa* et douze ans pour *Lo imborrable*, l'intuition, l'imaginaire commence à devenir écriture.

Dans un article pionnier sur l'analyse de l'incipit, Claude Duchet affirme : « Le début d'un texte n'est pas non plus son commencement : un texte ne commence jamais, il a toujours commencé avant […]. L'avant-texte est donc aussi le hors-texte, la prose du monde venant trouer le texte. »[33]. Duchet observe ainsi une continuité entre le texte et le monde qui est aussi le seuil entre l'écriture et la lecture, les traits qui permettent de décoder un sens. Les continuités diégétiques entre les trois romans décrivent la configuration de l'ensemble : la disparition du Gato et d'Elisa, l'éloignement de Pichón, Leto militant, Tomatis déprimé … Les brouillons de l'incipit de *Glosa* et de *Lo imborrable* dans le contexte de la fin de l'écriture *Nadie nada nunca* c'est une tentative de nommer cette continuité qui ne pourra être dite que des années plus tard.

Contrairement à toutes les autres campagnes d'écriture de romans, celle de *Nadie nada nunca* ne se chevauche jamais avec aucune autre (les apparitions des deux phrases étudiées dans ce chapitre de *Lo imborrable* et de *Glosa* correspondent, nous l'avons expliqué, à des écrits n'appartenant pas encore à un projet spécifique). Cependant,

[32]La critique littéraire établit trois étapes dans l'œuvre de Saer. La seconde va de la publication de *Cicatrices* (1969) à la publication d'*El Entenado* (1983).

[33]Duchet, Claude (1971), « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, vol. 1, p. 14, https://www.google.com/url?sa=t\&rct=j\&q=\&esrc=s\&source=Web\&cd=\&cad=rja\&uact=8\&ved=2ahUKEwjLuKaxwZL9AhWbuJUCHa0HDAQQFnoECAwQAQ\&url=\url{https\%3A\%2F\%2Fadlc.hypotheses.org\%2Ffiles\%2F2019\%2F10\%2Fexemplier-18-octobre.pdf\&usg=AOvVaw04UrrbEC3VWeTdFGZpsrfI} (consulté le 13/02/2023).

durant cette période, Saer écrivit de courts textes : des « Argumentos » (*La Mayor*), des notes sur les lectures regroupées plus tard sous le titre « Apuntes » (*La narración-objeto*), ainsi que les poèmes de la section « Noticias secretas ». Dans tous les cas, il s'agit de passages où le topique de l'exil est traité à partir de multiples formes et écritures. La forme brève qui est ancrée dans le présent de l'écriture semble être la constante des textes édités ultérieurement.

Nadie nada nunca, *Glosa* et *Lo imborrable* sont les romans où l'intrigue est liée et raconte le désastre de la dictature. La différence est la distance temporelle qui existe entre eux et, par conséquent, l'élaboration que l'auteur a pu faire de cette période a une distance à la fois temporelle et spatiale.

> Les pires années ont été entre 1974 et 1980, ce fut très difficile pour moi. J'écrivais *Nada nada nunca*, l'un de mes romans les plus expérimentaux. Il m'a fallu quatre ans de travail, en totale isolation. Beaucoup de choses se sont combinées : l'influence d'être à l'étranger, mes vicissitudes personnelles et en même temps le sentiment que je n'avais plus de pays, que je n'avais plus un endroit à moi.[34]

L'élaboration d'une expérience de la distance augmente avec les années et modifie nécessairement la perspective. Si dans *Nadie nada nunca* la terreur et le destin des personnages sont esquissés, dans *Glosa* et *Lo imborrable* ils deviennent chair. Ainsi, les deux brouillons d'incipit sont le germe d'une histoire qui continue mais dont la distance temporelle semble indispensable pour sa rédaction. Le passage de la forme courte du présent à la forme extensive du roman témoigne de cette élaboration puisque, bien que l'archive de l'écrivain présente d'autres persistances, ces deux brouillons d'incipit constituent un cas paradigmatique.

Cherchant à caractériser l'écriture saerienne de cette période, nous faisons référence à la distinction établie par Louis Hay[35] entre deux régimes d'écriture : *à programme* et *à processus*. Le premier correspond à un « type d'écriture qui obéit à un programme préétabli et dont l'élaboration parcourt plusieurs états génétiques (notes documentaires, plans, listes, esquisses, brouillons) » et le second à un « type d'écriture sans phase préparatoire, sans plan, toujours déjà textualisant ». À partir de cette distinction, nous pouvons vérifier que l'écriture saerienne de la période étudiée serait une écriture à processus car les corrections des manuscrits et du matériel pré-rédactionnel sont presque inexistantes.

C'est peut-être dans cette catégorisation que l'on voit l'une des limites de la théorie de la critique génétique puisque la différence entre les deux types d'écriture repose sur la présence du matériel pré-rédactionnel qui constitue chaque dossier génétique. Cependant, la non-existence de matériel n'implique pas, ipso facto, que le travail de préparation de rédaction ne soit pas fait mentalement. Un tel processus, parce qu'il n'est pas observable, échappe à la théorisation. Et nous revenons ici à Saer

[34] Gola, Hugo (2007), « Juan José Saer », *in* PP. AA., *Entre ficción y reflexión : Juan José Saer y Ricardo Piglia*, El Colegio de México, Mexique, p. 38.

[35] Hay, Louis (1986-1987), « Nouvelles notes de critique génétique : la troisième dimension de la littérature », *Textes*, n° 5-6, p. 313-328, doi :10.1353/esp. 2010.0141.p. 313-328.

puisque, à plusieurs reprises, il a déclaré que l'écriture constituait la dernière étape d'un processus mental d'écriture et de correction, ce qui expliquerait le retour de phrases, d'idées, d'images, presque sans être retouchées, des années et des années plus tard. Les brouillons qui nous occupent, en plus d'être des persistances de l'écriture, rendent compte d'un processus de maturation qui dépasse la matérialité du dossier génétique. Même si pour certains romans (on pense à *Glosa* et à *La grande*), il y a eu des plans de rédaction et une grande quantité de matériel préparatoire, dans l'œuvre en général, les réécritures sont rares, voire inexistantes. Il subsiste cependant un travail minutieux autour de l'incipit, où « la mise en place se fait laborieusement sur la première page d'une version unique, même au risque de ne garder qu'une phrase ou un mot »[36]. L'hésitation de l'écriture est observée dans les brouillons d'incipit ou « les faux départs », mais une fois que la narration a commencé, à l'exception des corrections nécessaires, elle continuera sans réécriture jusqu'à la fin. Les « faux départs » de *Lo imborrable* et de *Glosa* sont le germe d'un texte à venir, un début inscrit dans la continuité.[37]

4 Conclusion

Dans les exemples cités, les phrases résonnent globalement pendant des années avant de trouver leur place, ce qui rend la lecture de l'archive susceptible de devenir un continuum où les germes narratifs ne sont pas le fruit du hasard, mais persistent pendant des années entre des notes éparses, depuis l'inachevé mais au fort potentiel. Cela remet nécessairement en cause une lecture téléologique de l'œuvre et suspend la temporalité à partir de laquelle elle est lue. La conformation de l'œuvre ne nous présente pas seulement ce qui en a été inclus ou exclu, elle nous présente également l'intention esthétique de créer une œuvre. Ceci pouvant ne pas être présent dans l'archive, il est nécessaire de voir au-delà du dossier génétique d'un ouvrage particulier afin de voir dans l'ensemble de l'archive ces restes qui, lors d'une première lecture, ne semblent pas appartenir à une préparation, mais font partie d'un univers créatif. Il est nécessaire, dans ce sens, de souligner que l'existence de prétextes, ou de processus scripturaux au sein de ceux-ci, a plus à faire, dans de nombreux cas, avec ce qui a été jeté qu'avec ce qui a été inclus.

Deux instances séparent l'œuvre de l'archive. D'une part, la nature des documents et, d'autre part, la manière dont ces documents sont classés et lus. Accéder à une archive, c'est accéder à un appareil de lecture qui ordonne, un champ de pulsion de destruction qui délimite ses bords et sans lequel il ne pourrait exister. En confrontation avec cet ordre, lire une archive ce n'est pas lire une œuvre car les documents qui le font

[36] Boie, Bernhild ; Ferrer, Daniel (1993), « Les commencements du commencement », in Hay, Louis, *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, CNRS Éditions, France, p. 17.

[37] Dans un entretien réalisé par Julio Premat à propos de la publication de l'édition critique de *Glosa* et *El Entenado*, Premat observe : « *Glosa* semble être une continuation de *La vuelta completa*, de « La mayor », avec la dépression de Tomatis et de « A medio borrar » avec les jumeaux », ce à quoi Saer répond : « Bien sûr, tout est concentré, le moment est celui des années soixante, soixante et un, délibérément vague. C'est ça. Il y a aussi *Lo imborrable*, qui est un peu la continuation de *Glosa*, la partie noire de *Glosa*. Et en plus, *Glosa* est comme une chose qui unifie tout le reste. Il y a aussi *El Entenado*. » Premat ajoute : « *Glosa* serait donc aussi un roman qui ressemble davantage à ce que vous vouliez faire en soi, mais également par rapport à l'ensemble de l'œuvre. Il ordonne le reste. » (Saer, Juan José, *Glosa/El entenado*. Edición crítica, Julio Premat (éd.), CRLA-Archivos, Francia-Alción, Argentine, 2010, p. 928-929).

manifestent un état en constante mutation, manifestent le mouvement de l'écriture avec toutes ses hésitations, ses retours, ses claudications, avec tout son présent. Travailler avec ce présent, lire depuis et avec l'archive, c'est assumer la responsabilité de pouvoir transformer quelque chose d'une fois mais pas pour toujours. C'est aussi sur cette inexactitude et cette instabilité ouverte aux connexions que repose la conception de l'archive comme politique de lecture.

Références bibliographiques

Bernabei, Veronica (2015), « De la potencia de la imagen a la potencia escrituraria : el haikú de Juan José Saer », *Actas del IX Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata : http://www.memoria.fahce.unlp. edu.ar/trab*eventos/ev.8615/ev.8615.pdfhttp://www.memoria.fahce.unlp. edu.ar/trab*eventos/ev.8615/ev.8615.pdf (consulté le 10/02/2023).

Biasi, Pierre-Marc (1988), « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », *in* Contat Michel ; Ferrer, Daniel (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, CNRS Éditions, France.

Boie, Bernhild ; Ferrer, Daniel (1993), « Les commencements du commencement », *in* Hay, Louis, *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, CNRS Éditions, France.

Derrida, Jacques, *Mal d'archive*, Galilée, France, 1995.

Duchet, Claude (1971), « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, vol. 1, p. 5-14, https://www.google.com/url?sa=t\&rct=j\&q=\&esrc=s\&source=Web\&cd=\&cad=rja\&uact=8\&ved=2ahUKEwjLuKaxwZL9AhWbuJUCHa0HDAQQFnoECAwQAQ\&url=\url{https\%3A\%2F\%2Fadlc.hypotheses.org\%2Ffiles\%2F2019\%2F10\%2Fexemplier-18-octobre.pdf\&usg=AOvVaw04UrrbEC3VWeTdFGZpsrfI} (consulté le 13/02/2023).

Espagne, Michel (1984), « Les enjeux de la genèse », *Revue Études françaises*, vol. 20, n° 2, p. 103-122, \url{https://doi.org/10.7202/036830ar}.

Ferraz, Silvio (2012), « La formule de la ritournelle », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société :* http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420 (consulté le 10/02/2023).

Goldchluck, Graciela (2009), « El archivo por venir, o el archivo como política de lectura », *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius* : http://citclot.fahce.unlp. edu.ar/vii-congreso/actas/ponencia-220922154513672275 (consulté le 10/02/2023).

Goldchluck, Graciela ; Stedile Luna, Verónica (2012), « Sintaxis del futuro, vestigios de lo porvenir. (El archivo como política de lectura) », *III Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana « La toma de la palabra »*, Universidad Iberoamericana, Mexique : https://www.memoria.fahce.unlp. edu.ar/trab*eventos/ev.15283/ev.15283.pdf (consulté le 16/02/2023).

Gola, Hugo (2007), « Juan José Saer », *in* AA.VV, *Entre ficción y reflexión : Juan José Saer y Ricardo Piglia*, El Colegio de México, Mexique, p. 37-48.

Gonnet, Víctor (2023), « Ideas en torno al Archivo Saer. Una pila de papeles-que-no-sirven-para-nada », dans ce volume.

Grésillon, Almuth (2005), « Glosario de crítica genética », *in* Colla, Fernando, *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, CRLA-Archivos, France, p. 289–297.

Grésillon, Almuth (2001), « La critique génétique, aujourd'hui et demain », *L'Esprit Créateur*, vol. 41, n° 2, p. 9-15.

Hay, Louis (1986-1987), « Nouvelles notes de critique génétique : la troisième dimension de la littérature », *Textes*, n° 5-6, p. 313-328, doi :10.1353/esp. 2010.0141.

Herschberg Pierrot, Anne (2005), *Le style en mouvement*, *Littérature et art*, France, Allemagne.

Lois, Élida (2005), « Las técnicas filológicas y las innovaciones técnicas », *in* Colla, Fernando (coord.), *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, CRLA-Archivos, France, p. 85–137.

Lois, Élida (2005), « Las distintas orientaciones hermenéuticas de la crítica genética », *in* Colla, Fernando (coord.), *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, CRLA-Archivos, France, p. 85–137.

Pingaud, Bernard (2007), « Écriture et griffonnage », *in* Fenoglio, Irène, *L'écriture et le souci de la langue*. Academia Bruylant, Belgique, p. 53-74.

Pomeraniec, Hinde, « Un paso de comedia negra [Entrevista] », *Diario Clarín*, 4 mars de 1993, https://mansalva.com.ar/un-paso-de-comedia-negra-entrevista-a-j-j-saer/ (consulté le 13/02/2023).

Saavedra, Guillermo (2005), « Entrevista pública a Juan José Saer en el Malba (28/05/2003) », *El poeta y su trabajo*, n° 20, Mexique, https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/2527 (consulté le 13/02/2023).

Saer, Juan José, *La mayor*, Seix Barral, Argentine, 1976.

Saer, Juan José, *Glosa*, Alianza, Argentine, 1986.

Saer, Juan José, *Lo imborrable*, Alianza, Argentine, 1993.

Saer, Juan José, *La grande*, Seix Barral, Argentine, 2005.

Saer, Juan José, *Glosa/El entenado. Edición crítica*, Julio Premat (éd.), CRLA-Archivos, Francia-Alción, Argentine, 2010, p. 928-929.

Saer, Juan José, *Borradores inéditos* : *Papeles de trabajo I,* Seix Barral, Argentine, 2012.

Saer, Juan José, *Borradores inéditos* : *Papeles de trabajo II,* Seix Barral, Argentine, 2013.

Saer, Juan José, *Poesía,* Seix Barral, Argentine, 2014.

Saer, Juan José, *Ensayos,* Seix Barral, Argentine, 2015.

Sanchez, Matilde (1985), « Entrevista », *Tiempo argentino*, 10 de febrero de 1985.

Sarlo, Beatriz (2017), « Mesa 1 Consultas (Coloquio internacional Juan José Saer, Santa Fe, 10-12 mayo 2017) » : https://www.youtube.com/watch?v=l4oNMnKIsRY (consulté le 10/02/2023).