

Une obsession mélancolique

Guillaume Contré, *Le Matricule des Anges*, n°189, janvier 2018, dossier Juan José Saer

JULIO PREMAT, L'UN DES GRANDS SPÉCIALISTES DE JUAN JOSÉ SAER, DONT IL FUT ÉGALEMENT L'AMI, NOUS APPORTE SON ÉCLAIRAGE SUR UNE ŒUVRE COMPLEXE, PARFOIS CONTRADICTOIRE.

Julio Premat enseigne la littérature latino-américaine à l'université Paris VIII. Il est l'auteur de plusieurs essais sur le travail de Juan José Saer et le responsable en Argentine d'une édition critique de ses romans *Glose* et *L'Ancêtre*. Il s'est également chargé de l'édition posthume des cahiers inédits de Saer.

On réédite aujourd'hui Juan José Saer en France, croyez-vous qu'il n'y a pas reçu une attention suffisante ?

Les dix ou quinze dernières années de sa vie, l'édition française l'a très bien traité. Il était proche d'Annie Morvan au Seuil, elle avait fait tout ce qu'elle pouvait pour lui, y compris de nouvelles traductions. Mais je ne crois pas qu'il soit reconnu en France comme il le devrait. Il faut dire qu'on n'entre pas facilement dans Saer, un peu comme avec Faulkner. Par où commencer ? Comment comprendre le système ? J'ai souvent été confronté à des bons lecteurs qui lisaient un de ses textes et ne comprenaient rien ou comprenaient de travers. Naturellement, « bien comprendre » c'est relatif ; disons qu'il convient de lire plusieurs livres pour saisir la portée de son écriture, ce qui le rend complexe.

La réédition de son roman historique *L'Ancêtre* a reçu un bon accueil...

L'Ancêtre pose aussi des problèmes de mauvaise lecture. Si on ne le lit pas en relation avec le reste de l'œuvre, on pourrait croire à une variante de ce lieu commun de la littérature latino-américaine et même américaine, le voyage au cœur du continent comme dans *Au cœur des ténèbres* de Conrad. En Amérique du Sud, il y a énormément de romans comme ça, ceux d'Alejandro Carpentier, etc. Ces romans où l'on s'enfonce dans la forêt vierge en quête d'un temps primordial, d'une vérité perdue dans le monde moderne... Certains ont lu *L'Ancêtre* de cette façon, une lecture très superficielle. Il s'agirait plutôt d'un voyage vers l'inconscient, vers les pulsions. Une lecture freudienne conviendrait mieux, c'est un roman qui a plus à voir avec *Totem et Tabou* qu'avec Conrad.

On ne sait pas grand-chose des Colastinés, les Indiens cannibales de *L'Ancêtre*. Ce choix dit-il quelque chose du rapport de Saer au roman historique ?

« Colastiné », c'est un nom, une toponymie en réalité, une sorte de faubourg de Santa Fe où Saer a vécu. On sait également que c'était le nom d'une tribu, sans avoir plus d'informations. On ne sait même pas s'ils étaient cannibales. Les populations cannibales se trouvent plus au Nord, les Tupi-Guaranis par exemple. Il y avait chez Saer la volonté de faire le contraire d'un roman historique. Il a beaucoup théorisé sur la question. Dans sa correspondance, il raconte avoir lu dans un livre d'histoire l'anecdote qui sert de base au roman, ce mousse, Francisco del Puerto, qui est resté dix ans dans la région après que ses compagnons d'expédition eurent été tués. Saer dit qu'il a ensuite refermé le livre et n'a plus rien voulu savoir pour pouvoir imaginer tranquillement. C'est donc l'inverse du roman historique traditionnel où l'écrivain se documente, travaille sur des archives poussiéreuses dans l'idée de débusquer une vérité que les historiens n'auraient pas trouvée. Il y a chez Saer une volonté très assumée de ne pas faire de l'histoire.

Peut-on dire de Saer qu'il se méfiait des modèles établis ?

Oui, d'autant que le roman historique a été très à la mode en Amérique latine et qu'il y avait de sa part une position, finalement plutôt simple, mais très forte, celle d'assumer un décalage par rapport à l'actualité et aux modes de son temps. Il avait la ferme conviction que pour être un écrivain il convenait de rester en marge, en opposition, en rupture. Non pas d'avant-garde, mais avec l'idée de ne jamais se retrouver dans le *mainstream*. Comme une garantie d'originalité. Il s'agissait pour lui d'avoir la place d'écrire ce qu'il voulait afin que sa créativité puisse se développer sans la forte pression du contexte, de ce qui est actuel, etc. Barthes dit que l'actuel exerce une tyrannie sur l'écrivain. Et l'histoire de Saer au fond, au-delà de ses prises de position sur les romans de son temps, c'est de dire « laissez-moi tranquille, je vais pousser les murs et voir ce que je peux écrire ».

À propos de prises de position, dans ses essais, ses attaques contre des auteurs comme Manuel Puig ou Guillermo Cabrera Infante peuvent sembler injustifiées. Êtes-vous d'accord ?

Cela illustre bien le fait que les écrivains lisent peu ou lisent mal. Saer a beaucoup lu à un moment donné, puis il a cessé de le faire lorsque sa poétique a été fixée et qu'il a entrepris de la développer. Sa lecture devient alors absolument autocentrée, comme un miroir projectif : en quoi ça parle de moi ? En quoi ça ne parle pas de moi ? Les écrivains sont souvent comme ça, mais c'est particulièrement fort chez lui. C'est pourquoi ses essais peuvent s'avérer intéressants, mais rarement sur la littérature, plutôt en relation à son œuvre. En tant que discours sur le monde ou sur les autres littératures, ils ne sont pas très solides, ce sont des discours sur ses propres projets.

Croyez-vous à cette image d'écrivain isolé, presque marginal, qui semble avoir été celle de Saer ?

Le fait d'être en décalage avec son temps lui donnait une modestie apparente. Il y avait de sa part un refus de la carrière de l'écrivain au sens de la figure publique, de la fréquentation des institutions, etc. Je me demande s'il ne faut pas plutôt y voir la démonstration d'une ambition plus grande, une façon pour lui de dire « mon œuvre aura une telle importance que... » Il était tellement sûr de sa valeur qu'il devait prendre de la distance afin que la figure publique de l'écrivain ne vienne pas perturber la réception de son œuvre. Pourtant, à la fin de sa vie, en voyant que la reconnaissance n'était pas à la hauteur de ce qu'était pour lui la qualité de son écriture, il s'est quand même mobilisé. L'édition critique que j'ai dirigée, c'était une idée qui allait dans ce sens, il fallait secouer le cocotier. Ce qui pose une question importante liée à l'Amérique latine et à l'Argentine en particulier, à savoir que le milieu littéraire y est un peu stérilisant. Il y a deux exemples symétriquement opposés, Ricardo Piglia d'un côté et Saer de l'autre. Piglia, publié en France chez Gallimard, a toujours été au centre, il a été de tous les projets de revues, il était ami de tous les intellectuels. En même temps, il n'a pas écrit une œuvre à la hauteur de celle de Saer, jamais. En revanche, si l'on prend deux écrivains qui sont à peu près du même âge, Manuel Puig et Saer, ils ont une œuvre extraordinaire, écrite dans une marginalité totale. Saer, c'était Santa Fe et Paris, mais un Paris éloigné du centre de pouvoir intellectuel, tandis que Puig écrivait à partir de l'homosexualité et lui aussi à l'étranger. Il n'a jamais fait partie du milieu littéraire. Tout cela pose la question de la relation avec ce milieu portègne qui est finalement assez petit et provincial, même s'il se veut très cosmopolite.

Je crois au fond que pour Saer la marginalité était une condition nécessaire pour pouvoir écrire ce qu'il a écrit, qu'il ne l'aurait pas fait avec une stratégie différente. Par ailleurs, il avait ce goût pas forcément sympathique de la provocation, de l'affirmation aberrante, etc. On l'a traité d'ayatollah de la littérature parce qu'il était capable de dire absolument n'importe quoi, alors que c'était un homme affectueux et cordial. Mais en public, il jouait un peu au diable, à l'image aujourd'hui de Fernando Vallejo...

Dès le prologue de son premier livre, en 1960, il se montre très arrogant, comme s'il avait déjà une grande œuvre derrière lui...

C'était pareil avec Piglia. Une conviction totale. Dans un cahier de 1965, Saer écrit : « je ne permettrais pas qu'on lise mes cahiers comme ceux de Pavese ou de Kafka, je sais que je suis fait du bois des grands écrivains, je ne vais pas accepter qu'on lise mes hésitations, mes erreurs et mes tentatives... » Il écrit ça à 27 ou 28 ans, alors qu'il n'a encore publié aucun de ses grands textes. On situe en général la découverte de son ton avec son roman publié en 1969, *Cicatrices*. La critique en parle avec éblouissement, comme si Athéna était sortie de la cuisse de Jupiter armée de pied en cap, alors que les premières ébauches d'un roman comme *Les Grands Paradis*, par exemple, qui ne sera publié qu'en 1974, remontent à 1961. On trouve dans ses brouillons des séquences entières qui apparaissent telles quelles dans les romans définitifs. En 1965, il n'avait pas publié de grands textes, mais il était déjà en train d'écrire un roman aussi sophistiqué, séduisant et hermétique que *Les Grands Paradis*. C'était un précoce.

Dans ses cahiers manuscrits, les textes semblent présenter très peu de corrections. Était-ce vraiment le cas ?

Il pratiquait ce qu'on pourrait appeler une forme d'écriture mentale. Il pouvait passer une matinée pour écrire une page, un peu comme Flaubert. Je crois que c'est ce qui explique qu'il y ait peu de corrections. C'est d'ailleurs surprenant, et même éblouissant, car il y a des romans comme *Glose* qui sont d'une grande complexité référentielle, un côté technique, disons, avec des plans temporels et des allusions multiples dans de grandes phrases. On se dit qu'il faudrait les écrire dix fois pour être aussi précis, alors que lui y arrivait du premier coup. Il y avait donc là quelque chose d'un don. Pendant longtemps, il a tenu un discours contre les romans du XIX^e siècle, mais c'était finalement un grand lecteur des carnets de Flaubert. Il y avait là quelque chose d'un modèle non avoué, mais agissant. Flaubert et Proust. Ce qui explique que son œuvre soit aussi lisible en France.

Il y a un rythme de la prose de Saer, quelque chose de musical...

C'est très lyrique. Sur certains plans, c'est proche de la poésie. Mais c'est aussi d'une grande précision, y compris dans l'ambiguïté. Il y a une maîtrise très forte. Ce qui fait qu'en Argentine on a longtemps dit qu'il écrivait trop bien, comme s'il s'agissait d'un défaut. On a accusé cette écriture d'être un peu anachronique

parce qu'elle est trop soignée, trop riche, trop proche des inquiétudes esthétiques liées à la sonorité de la langue, etc. Mais je crois que s'il n'y a presque pas de corrections dans ses livres, c'est aussi parce qu'il devait trouver un ton, un mode d'expression par rapport au livre en cours. Et, même s'il y a un style Saer, cela change beaucoup d'un livre à l'autre. Il travaillait énormément les débuts puis, une fois qu'il avait trouvé le ton, il pouvait se lancer. De ce point de vue, c'est un écrivain de style dans la lignée des grands écrivains français, le style est au premier plan.

La mise en doute permanente de tout devient chez lui une forme très romanesque. Partagez-vous cette idée ?

C'est une manière, non ? Qui est également paradoxale. Il y a d'abord chez lui la maîtrise de l'énonciation. Lorsqu'il dit « je ne crois pas à ce que j'écris », il met une distance apparente qui est contredite par la maîtrise même de l'écriture. Il a une belle réflexion dans un essai, à propos de l'incrédulité, cette « ère du soupçon » du narrateur ou de l'écrivain, toutes ces mises à distance par rapport au roman traditionnel, réaliste et psychologique. Il dit qu'exposer cette incrédulité, c'est une manière de dire au lecteur « ne crois pas que je ne pense pas que tu ne crois pas à ce que je dis ». Il s'agit donc de mettre en avant une incrédulité qui est aussi celle du lecteur. L'ère du soupçon, pour Sarraute, c'est le soupçon du lecteur. C'est une manière de réussir quand même des mirages inédits, c'est-à-dire de réussir à raconter malgré l'incrédulité.

L'Ancêtre, par exemple, c'est d'abord un gigantesque roman d'initiation. Malgré toutes les mises en garde, c'est quand même ça qu'on lit. Et dans *Glose* on trouve certains des passages les plus émouvants et les plus forts de la littérature argentine, d'un point de vue politique et du point de vue de la psychologie des personnages. On ne peut pas raconter, on ne sait pas quand les choses ont eu lieu et tout est peut-être faux, on ne sait même pas de quoi il a été question lors de la fête d'anniversaire que les deux personnages tentent de reconstituer, mais lorsque Saer raconte la mort de l'un d'eux, Leto, qui, devenu guérillero, se suicide en croquant la pastille de cyanure, c'est extraordinaire. Il y a là la virtuosité du grand roman qui peut tout dire, le réel, la politique, la mort. Cette incrédulité de Saer est donc un leurre car son projet, finalement, c'est le grand roman à la Faulkner. Écrire le grand roman argentin, qui n'existait pas avant lui. La littérature argentine, c'est une littérature de textes étranges, hybrides, sans grands cycles romanesques. Sauf Saer.

Mais les références qu'il revendiquait n'allaient pas forcément dans ce sens, non ?

Disons que pour faire face aux grands romans de son époque, l'Amérique latine des années soixante, Saer a pioché dans des éléments divers : Freud, la critique française, Barthes et compagnie, le Nouveau Roman... C'étaient des armes contre Vargas Llosa, Carlos Fuentes et Cortázar. Sans oublier la poésie. D'évidence, penser le roman à partir de la poésie plutôt qu'à partir du roman historique et des grands romans nationaux, c'était une arme pour déblayer son propre terrain.

Il avait ce désir d'écrire un roman en vers...

Écrire un roman en vers suppose une conception de l'épiphanie poétique, une sorte d'hermétisme suggestif, une autre façon de concevoir le sens. Disons que chez Saer, au-delà de tous les néo-réalismes, il y a d'abord la portée esthétique du langage, une positivité de la beauté de la langue qui est une grande protection contre le pessimisme noir de son discours. Sa prose n'est pas pessimiste car elle est pleine de beauté, de jouissance, de sensualité.

Sa vision du monde était pourtant très négative.

Ses romans sont l'énonciation d'une obsession mélancolique. Cette hantise d'une ombre, la matière capable de gagner le moi, de le détruire, de le tirer vers des choses pâteuses, comme une pulsion meurtrière, sans avenir... C'est quelque chose de terrible, qui est très fort dans *Les Grands Paradis*, dans *Nadie nada nunca*. Jusqu'à détruire le récit dans sa nouvelle *La majeure*, pour ne rien dire de cette tache noire qui apparaît dans *Les Grands Paradis*. Comme chez Duras, qui mettait des écrans noirs. C'est l'annulation de la possibilité de dire quoi que ce soit, la destruction du langage et la destruction du moi. Cela devient un mythe dans *L'Ancêtre*, et dans la mesure où cela devient un mythe, cela devient aussi un récit ; c'est donc comme si on l'avait surmonté, lorsque la chose devient dicible, c'est qu'on l'a dépassé. C'est la différence avec ses autres romans historiques comme *Les Nuages*. *L'Ancêtre*, c'est un roman essentiel, car c'est une manière d'attribuer à sa propre œuvre une préhistoire. C'est une opération de consolidation très importante de son projet narratif : prendre quatre siècles d'écart et construire un mythe fondateur. Un mythe qui donne l'impression de tout expliquer, même si dans les faits cela n'explique rien.

Ce qui est curieux, c'est qu'avec *L'Ancêtre* et cette histoire de mythe fondateur ou avec *Glose* et son travail de distanciation, d'incrédulité par rapport au genre romanesque, il a réussi à écrire deux des livres les plus importants sur la dictature argentine et la violence politique de ces années-là. C'est donc celui qui semble le plus éloigné de toute intention d'en parler qui parvient à le faire de la manière la plus forte et la plus originale. De même que Fernando Vallejo, avec *La Vierge des tueurs*, a écrit un des meilleurs romans sur la

violence en Amérique latine. Il y en a des centaines, mais lui y parvient car son propos n'est pas la violence ; disons qu'il l'intègre à autre chose, ce qui lui permet d'écrire un grand livre sur le sujet. *Glose* et *L'Ancêtre* sont des romans très complexes sur la dictature. De façon très précoce dans *Glose*, d'ailleurs. Ce que Saer y dit sur la guérilla, il aura fallu vingt ans pour qu'un tel discours apparaisse dans l'espace public, une mise en cause, une réflexion de cet ordre. Nous parlons d'un livre écrit au début des années 80, avant la fin de la dictature. Il a pensé la violence et la barbarie d'un point de vue métaphysique, psychologique, pulsionnel. Au fond, c'est bien la question que pose la violence, celle de comprendre comment de telles choses sont possibles.

Dans son roman *L'Ineffaçable*, cette négativité semble tourner un peu à vide. Croyez-vous qu'il a eu un problème pour se renouveler ?

Suite à *Glose*, il voulait écrire un roman noir. *Glose* est une comédie axée sur la jeunesse des personnages, avec cet effet dramatique de voir la jeunesse de quelqu'un en sachant ce qui va lui arriver quinze ans ou vingt ans après (la dictature, la mort, la torture). Il y a un effet dramatique très fort, mais cela reste un roman sur la jeunesse, les personnages sont tous des mêmes et ce qui domine, c'est l'humour, la légèreté. Donc, il voulait écrire un roman noir, après ce roman sur la jeunesse. Un roman négatif, sombre. Au départ, le projet était le noyau de ce qui allait devenir son dernier roman, *Grande Fugue*, l'histoire d'un écrivain faussement avant-gardiste qui collabore avec les militaires. Cela devait s'appeler *L'Intrigant*, en référence à ce personnage qui se fait une place grâce à ses intrigues, mais aussi parce qu'il souhaitait écrire un livre avec beaucoup de péripéties, donc un livre d'intrigue. Une sorte d'expansion de ces aspects du roman traditionnel. Finalement, il a laissé de côté cette idée pour écrire à la place *L'Ineffaçable*. Je parle là de choses qui s'étendent sur des années, car entre-temps, il écrit son deuxième roman historique, *L'Occasion*. *L'Ineffaçable* est quelque chose qui n'a pas fonctionné, il a eu du mal. Je crois qu'il y a un problème de ton, il n'a pas su comment faire parler un de ses personnages fétiches, Tomatis, devenu narrateur. Puisqu'il voulait écrire un roman très sombre, il a choisi un ton très ironique, moqueur, pour ne pas être dans un pathos trop évident, mais il y a quelque chose de fatigant. Cela manque de finesse.

À partir des années 90, quoique toujours d'un excellent niveau, son œuvre devient moins ambitieuse. Comment l'expliquez-vous ?

Je pense que Saer a eu un problème après *Glose*. *L'Occasion*, qu'il écrit aussitôt après, était un projet ancien. Il était parfaitement conscient que *Glose* était l'aboutissement de tout ce qu'il avait écrit auparavant. C'est un peu comme lorsqu'on donne le Nobel à García Márquez avec *Cent ans de solitude*. Comment continuer après ça ? J'aime beaucoup *L'Enquête*, par exemple, mais ça reste mineur, c'est un exercice à partir du modèle du roman policier et il trouve un peu de fraîcheur en situant l'action à Paris ; *Les Nuages*, c'est très bien écrit, mais c'est du réchauffé. Dans les nouvelles de *Lieu*, il essaie de s'ouvrir en abordant d'autres espaces géographiques, mais ça ne marche pas toujours. Donc après *Glose*, après les années 80, il y a dix ans de tâtonnements qui sont à la fois les années de la reconnaissance et celles de la difficulté de renouveler son projet littéraire. Vient alors à la fin des années 90 le pari de tout reprendre à zéro et d'écrire à nouveau un grand texte, qui sera son roman posthume, le plus long aussi, *Grande fugue*. Il a eu le courage de rebattre les cartes et, comme on dit en Argentine, « de mettre toute la viande sur le barbecue », de jouer le tout pour le tout.

Diriez-vous que *Grande fugue* est un roman apaisé ?

Dans un essai de jeunesse écrit vers 1965, à propos de *L'Auteur* de Borges, Saer s'étonne de son classicisme. Sans doute peut-on expliquer ce classicisme par le fait qu'un écrivain, une fois obtenue la reconnaissance recherchée, une fois sûr d'avoir une voix établie, propre et construite, n'a plus besoin de se battre, de prouver quoi que ce soit, d'être contre ou d'expérimenter pour devenir absolument original. Ce qui est étonnant, c'est qu'après avoir dit ça, il va passer dix années de radicalité absolue en se battant avec tout le monde. Il était très conscient de la façon dont les choses devaient se passer. Mais je pense que *Grande fugue* pour lui, c'était une manière d'affirmer « je n'ai plus besoin de dire que le roman doit rompre avec les canons du XIX^e, je ne dis plus que le roman doit avoir une forme jamais vue, je n'ai plus besoin de marquer mon territoire, je fais ce que je veux ». Une sorte de liberté, un plaisir du récit et du travail sur la mémoire ; il y a quelque chose de l'ordre d'un *temps retrouvé* dans *Grande fugue*. Une jouissance de l'écriture un peu anachronique par rapport à la période où le livre est écrit, surtout si l'on pense à l'importance prise en Argentine par un écrivain comme César Aira et ses romans dadaïstes ; un auteur que Saer était incapable de comprendre. *Grande fugue*, c'est une façon de dire « voyons si vous pouvez faire pareil ». Il continue de jouer les provocateurs, mais à l'envers, en écrivant un roman classique à une époque où le roman semble être devenu une sorte de « tout est permis ».

Propos recueillis par Guillaume Contré