

Séparation, deuil et désir. La créativité à l'œuvre dans *Lo imborrable* de Juan José Saer

PÉNÉLOPE LAURENT
CRIMIC – SORBONNE UNIVERSITÉ
penelope.laurent@sorbonne-universite.fr

« *L'écrivain, sa biographie :
il mourut, vécu et mourut.* »
(Blanchot, 1980 ; 61)

Introduction

1. Si l'on pense la dialectique du continu et du discontinu en termes psychanalytiques, comme semble nous y inviter *Lo imborrable*, on peut y associer, premièrement, l'angoisse de séparation et son origine prototypique, celle de la naissance, et deuxièmement l'angoisse de castration, au cœur de la problématique œdipienne, qui en est une forme spécifique mais sans cesse réactualisée. La naissance, image de l'*incipit* du roman, a été considérée comme la grande expérience originaire de la séparation (et du discontinu) puis la petite enfance comme celle, fondatrice de l'identité, de la création de liens et de continuité de l'existence, l'enfant apprenant progressivement à se relier à l'autre (continu) et à s'en séparer (discontinu). Pour Freud, qui a posé les jalons de la relation d'objet en psychanalyse, théorisée diversement par de nombreux psychanalystes à sa suite et notamment par Lacan (et son « objet a », cause du désir), la totalisation de l'objet et l'unification du moi sont contemporaines de l'expérience de son manque (David , 2002 ; 331).
2. La mélancolie, dans cette perspective, serait une version pathologique de la séparation (et du discontinu, évoluant vers une fragmentation psychique), les investissements reliant la libido à l'objet perdu ne pouvant être abandonnés (Freud, 1968). Au contraire, l'aire du jeu, ou espace potentiel, entre réalité externe et réalité psychique interne, telle que l'a définie Winni-

cott (1975), et dans laquelle l'enfant expérimente l'absence de la mère et l'illusion de sa toute-puissance par les objets transitionnels, de façon créative, représente un moyen vital de maintenir, avec un degré acceptable d'angoisse, la continuité psychique indispensable au sentiment continu d'existence, le psychisme étant essentiellement fragmentaire. Cet espace se transforme avec le temps, permettant à l'adulte d'être et de rester créatif. Le personnage-narrateur Tomatis sort de la mélancolie dans le roman tout en créant narrativement un récit, traversé en termes textuels et psychologiques par la dialectique du continu et du discontinu, dans une perspective évolutive. Car si le discontinu évoque la problématique essentielle de la séparation et de l'affect d'angoisse de castration (au cœur de la résolution du complexe œdipien), il n'est pas sans suggérer celle, non moins essentielle, du désir et de l'accès au symbolique, discontinu fondateur et structurant de l'être humain.

3. Le discontinu, que l'on peut d'abord associer à la pulsion de mort, à la déliaison libidinale et à l'angoisse (et, en des termes saériens, à un « effacement » lui-même « ineffaçable »), peut ainsi faire l'objet d'un renversement axiologique, l'équivalent d'une séparation bienvenue, libératrice, émancipatrice, dont le sujet peut s'emparer pour créer (de « l'ineffaçable »), la pulsion étant détournée de son but sexuel par la sublimation. Et en ce sens, le discontinu se construit non en opposition mais en complémentarité nécessaire au continu, non plus envisagé comme lien qui entrave mais comme moteur d'une relation possible, désirée, à l'autre et à soi. Nous proposons ainsi d'analyser le roman de la dépression et de la dictature¹ de Saer en trois articulations du continu et du discontinu, présentées comme trois moments actantiels successifs : mélancolie ; sortie de la dépression ; retour du désir et plaisir de la sublimation. Dans le récit, ils ne se manifestent pas dans cette apparente chronologie, retenue pour la clarté de l'exposé, le temps de l'histoire n'étant ni le temps du récit (ici de quelques jours) ni le temps psychique. Plus que de parler de trois moments bien distincts, il conviendrait de les visualiser comme trois couches du discours qui s'interpénètrent avec

1 *Lo imborrable* est, selon la synthèse de Juan Pablo Luppi (2015), l'un des jalons de l'œuvre qui modifie la réception de la critique saérienne, par la présence plus directe de la politique, bien que l'appellation de « roman de la dictature » ne convienne pas précisément (2008). Dès 2000, Dalmaroni et Merbilhaá faisaient remarquer que l'histoire, chez Saer, et la dictature dans ce roman, ne sont jamais appréhendées que par le filtre de la subjectivité, filtre que le présent article propose d'analyser.

plus ou moins de prégnance dans le texte, mais de façon toutefois progressive.

4. La première articulation concerne l'angoisse de séparation, prenant sa source dans un affect représenté dans le roman par la naissance, forme primitive d'une béance angoissante (la mère expulsant le bébé dans le sang) judicieusement figurée à l'*incipit* du roman. Celui-ci est conçu comme un flux continu/discontinu, marqué du sceau de la mélancolie et endigué par des titres en indentation, dans un contexte angoissant de dictature et de sortie de la dépression de Tomatis. Cette première articulation a été traitée dans un précédent article (Laurent, 2026).
5. Les deux articulations suivantes, du continu et du discontinu, font l'objet du présent article. Nous analyserons ainsi, d'une part, la sortie de la mélancolie, rendue possible par la séparation, elle-même sous la menace de l'angoisse de castration, une forme de « discontinu protecteur », entraînant le sujet dans la nécessaire désillusion quant à la perte, permettant le retour du désir (la liaison de la libido) et la différenciation (la poursuite de la séparation d'avec le corps fantasmatique de la mère). Et d'autre part, nous étudierons le retour du désir conçu comme source de créativité : la boucle du continu/discontinu est bouclée par la sublimation, l'écriture comme jeu et comme aire d'illusion de la désillusion, faisant passer le personnage-narrateur du désir au plaisir et, *in fine*, au lâcher-prise. Avant de présenter ces deuxième et troisième articulations, nous commencerons par étudier comment se manifeste, dans le récit, l'angoisse de séparation et de castration (le discontinu comme perte d'objet), pour pouvoir nous concentrer ensuite sur la sortie de la mélancolie (le discontinu protecteur) puis enfin étudier la créativité et la sublimation à l'œuvre (le jeu du continu/discontinu de l'aire transitionnelle entre différenciation et contention), source de plaisir.

1. Manifestations de l'angoisse et mécanismes de défense. Le discontinu comme perte.

ANGOISSES ET FANTASMES

6. Comme cela était annoncé dans *Glosa* (Saer, 1988 ; 247), le personnage de Tomatis entre et sort de la dépression en pleine dictature, de sorte que les diverses angoisses qui l'assaillent, face à des menaces imaginaires et

réelles, se trouvent indissociablement mêlées. Au moment de son récit, le personnage-narrateur sort de son épisode mélancolique, dans une forme de transition encore empreinte d'angoisse. Par le deuil maternel, l'illusion de la continuité (de la fusion au corps maternel) a été mise à rude épreuve, celle du discontinu de la perte, mais c'est paradoxalement grâce à cette épreuve de séparation effective et psychique que Tomatis est sorti de sa torpeur (Laurent, 2026), dans laquelle il était entré lorsque sa mère était au plus mal, s'identifiant littéralement au corps de sa mère moribonde, répétant les mêmes symptômes d'immobilisation et d'aveuglement (elle à cause du diabète, lui sous l'effet de l'alcool).

7. *Lo imborrable* est un récit de sortie de dépression. On comprend que la séparation, s'il est indéniable qu'elle génère de l'angoisse, est aussi une forme de discontinu protecteur, faisant sortir le sujet de l'illusion de la fusion et de la toute-puissance, de l'ombre de l'objet désormais disparu. C'est ainsi un renversement qui s'opère, faisant passer de l'imaginaire au symbolique : la séparation (le discontinu) peut s'appréhender comme protectrice, déclenchant le retour de la libido. Mais il s'agit d'une transition, qui intervient par ailleurs en 1979 ou 1980, soit au milieu de la dictature dont la première moitié a été la plus sanguinaire et terrifiante, de sorte que l'angoisse de castration continue d'apparaître dans le récit sous des formes représentatives et affectives variées mais toujours persécutives. Le contexte de violence politique qui règne exacerbe le terrain personnel plus ou moins anxieux des personnages (et pas seulement de Tomatis), les menaces réelles et imaginaires se confondant dans un tissage d'angoisses qui s'alimentent entre elles.

8. Prenons l'exemple de Tomatis. Il a écrit un brûlot contre le médiocre roman de Walter Bueno mais il n'a pas reçu de menace à la suite de sa publication dans un journal local, il a donc pris le risque d'être sanctionné par un affidé du pouvoir militaire, tout en le limitant (son brûlot n'est pas politique, il est littéraire) ; le risque qu'il a pris n'est pas comparable à celui pris par la Tacuara qui, elle, l'a payé de sa vie. Mais l'implication de Haydée et de sa mère dans la décision de faire sortir la Tacuara de sa cachette, et le destin de la jeune fille désemparée, réactivent une angoisse puissante chez Tomatis, allant jusqu'à signer la rupture d'avec sa troisième femme. Si bien que, lorsque Tomatis rencontre Alfonso puis Vilma, il ne peut s'empêcher d'avoir des réactions légèrement paranoïaques, ce qui, par ailleurs, s'explique aisément dans un contexte de dictature où la confiance n'est pas de

mise. Il appelle son ami Reina, psychiatre de son métier, pour vérifier l'identité d'Alfonso. L'amitié semble être le dernier rempart à la paranoïa et à l'angoisse de castration, face à des menaces dont la nature, réelle ou imaginaire, devient parfois difficile à définir avec exactitude².

9. L'angoisse de Tomatis est liée à la mort de la mère et à celle du père vingt ans plus tôt, à celle de ses amis assassinés, et à une prédisposition dépressive évoquée sous la forme de « la menace » dans *Glosa* (1988 ; 113), mais elle est ici décrite de façon symptomatique pendant la période sombre de l'Argentine, de sorte que cette concomitance a été convoquée pour lire la mélancolie de *Lo imborrable* à partir de la dictature, mais il ne doit pas être exclu de lire la présence de la dictature à partir du filtre de la mélancolie, sans confondre pour autant les deux types d'angoisse (l'une face à un danger réel, l'autre étant l'angoisse de séparation liée à un fantasme d'anéantissement). L'ineffaçable du titre peut ainsi se référer tout autant à la dictature qu'à la perte du père et de la mère, comme expériences de la « menace », sources de deux angoisses en réalité distinctes. Rappelons que le risque de castration, à la période œdipienne, est purement imaginaire et que le phallus, qui n'est pas le pénis et peut prendre la forme de l'amour de la mère, est issu des théories sexuelles infantiles.

10. Les deux types d'angoisse peuvent affleurer sous une même image, celle du « problème » auquel, en temps de dictature, on peut être confronté : celui, selon Tomatis, d'être retrouvé, entre autres choses³, castré dans un terrain vague, les testicules dans la bouche, le corps criblé de balles (Saer, 2003 ; 17). Cette image du « corps morcelé » est à la fois l'expression de l'angoisse face au danger de mort et de torture bien réel de la violence dictatoriale, mais aussi celle d'un narrateur mélancolique qui exprime de façon signifiante son angoisse issue du complexe de castration, typique de la névrose, et dont la menace est fondamentalement imaginaire.

2 Dans son récit, Tomatis ne fait aucune mention du suicide forcé de Leto lors d'une embuscade de la police, alors qu'on apprenait dans *Glosa* (1988 ; 142, 252-255) qu'il avait avalé la « pastille » de la mort, pour ne pas trahir la cause, quelques mois après être passé chez un Tomatis alors en pleine dépression. Le lecteur peut se demander pourquoi Tomatis n'évoque pas la visite de Leto plusieurs mois auparavant et s'il est informé, à ce stade de la diégèse, du destin tragique du militant.

3 D'autres formes de torture mutilante sont évoquées dans le roman (décapitation, ablation de la poitrine : Saer, 2003 ; 33) mais de façon moins appuyée que l'émasculation.

11. Cette image inonde la lettre du texte par les expressions récurrentes et grossières du narrateur Tomatis. La violence qui émane de ces tournures de style évoquant le corps morcelé sert à affirmer une certitude sous forme de défi prenant le lecteur à témoin. On passe d'expressions du type « que me maten si » (Saer, 2003 ; 14, 18, 37, 54, 91, 104, 124, 130, 142, 174, 192, 207, 216, 226, 240, 247), « que me maten mil veces si » (175), « que me fusilen » (87, 121, 165), « que me den mil muertes si » (159), aux variantes de type sexuel, liées à l'angoisse de castration : « que me cuelguen con un gancho del prepucio y me hagan girar si » (35-36, 63, 165, 218), « que me cuelguen del pobre aditamento ya casi inexistente y me dejen colgado el resto de mis días si » (75), « Que me cuelguen de donde les plazca o que me la corten si quieren en rebanadas si » (83), « que me la corten en rebanadas si » (52, 59, 69, 130, 146, 163, 191, 201, 227), « que lo corten ahora mismo en rebanadas ese sexo al que me refiero » (56). Si la plume fleurie de Tomatis est grossière, drôle et acide, la dictature n'en est pas moins castratrice et mutilante, dans le réel, l'imaginaire et le symbolique.
12. Face à l'angoisse, et comme mécanisme défensif, l'agressivité de Tomatis prend toujours la forme du langage, objet d'investissements forts pour ce journaliste et poète à l'humour cinglant. Dans sa diatribe contre le best-seller *La brisa en el trigo*, elle est manifeste et porte précisément sur le (médiocre) langage de Walter Bueno, l'ancien instituteur devenu journaliste et écrivain officiel de la dictature :

un retrato excelente de su autor, que el lector percibe de inmediato como un sujeto inculto, superficial, vanidoso y, a juzgar por errores persistentes que no pueden atribuirse ni a los tipógrafos ni a los correctores, bastante flojo en sintaxis y en ortografía (2003 ; 135).
13. Remarquons que Tomatis est lui-même un personnage éminemment contradictoire : il distingue deux types de tortionnaires (ceux qui se limitent à ordonner la torture et ceux qui prennent, en plus, du plaisir à la pratiquer eux-mêmes) mais il dit regretter que Walter Bueno soit mort car il aurait pris plaisir à le tuer lui-même, ce qui est sans doute faux mais révélateur de son agressivité et d'une forme de projection de sa part dans la figure du bourreau : « me enceguece de furia porque me priva del placer de hacer justicia con mis propias manos. » (2003 ; 161) La cécité métaphorique évoquée par le verbe « enceguecer » n'est pas sans faire penser à la part de déni dans l'identification à l'image du tortionnaire (imago paternelle du punisseur) ni à la mort de la mère, littéralement aveuglée par le diabète, à laquelle le fils

s'était identifié, métaphoriquement aveuglé par l'alcool. Et, bien sûr, une part de l'ombre d'Œdipe survole le roman, mythe à l'origine du complexe de castration chez Freud.

14. Le deuil anticipé de Tomatis, en le plongeant dans une mélancolie avant même que sa mère ne décède, est pathologique. On peut penser qu'une partie du moi est perdue, la différenciation entre le moi et l'objet n'ayant pas été bien achevée⁴. Cela se vérifie ensuite lorsqu'il rencontre Vilma et Alfonso, son angoisse de séparation se muant, à leur contact, en un ressenti obsédant d'exclusion face à ce qu'il appelle lui-même le « dispositif Vilma/Alfonso » (2003 ; 18, 117, 130), sorte de couple parental excluant l'enfant de la scène primitive (Vilma Lupo ou la mère-louve et Alfonso, l'être insignifiant auquel Tomatis s'identifie systématiquement malgré tout). La différence d'âge entre Vilma (environ 30 ans) et Alfonso (25 ans de plus) font dire au narrateur : « Dan la impresión de ser no una pareja sino un complejo, una *gestalt* » (2003 ; 18) mais on reconnaît là le discours de la dénégation, emprunté à la psychanalyse, spécialité de sa troisième ex-femme, et cachant mal une forme d'angoisse défensive par le lexique martial. L'emploi du terme militaire « dispositif », qui va caractériser le « couple » dans tout le récit, n'est pas anodin en temps de dictature⁵, suggérant une réactivation de l'angoisse typique du complexe d'Œdipe.

15. Tomatis est très méfiant lorsqu'il les rencontre mais il se sent exclu de leur binôme, ce qui peut sembler étrange, voire contradictoire. En réalité, il projette sur eux un désir de non différenciation, à la fois de sa part sur eux, mais aussi entre eux :

Funcionan en dependencia recíproca como si constituyesen un sistema, y así como entre un planeta y su satélite la dependencia está hecha de distancia, de masa, de gravedad, en ellos se constituye a base de sobreentendidos, de disenti-mientos retóricos, de connivencia (2003 ; 18).

16. Cette vision angoissée, qui frise la paranoïa, est aussi celle d'un mélancolique qui projette sur un patron et son employée un type de relation de dépendance, dont il continuera de dire cent pages plus loin : « me resulta imposible concebirlos por separado » (2003 ; 118). La métaphore du sys-

4 Nous renvoyons à notre premier article de ce numéro (2026) à ce sujet. Les sujets mélancoliques sont prédisposés à ce type de relation narcissique aux objets, comme l'explique Freud dans « Deuil et mélancolie ».

5 À la fin du roman, il est question de l'occupation quasi militaire de l'hôtel Iguazú par Bizancio Libros : « La ocupación, en el sentido casi militar del término, del hotel por la distribuidora parece completa » (2003 ; 250).

tème planétaire n'est pas sans évoquer, aux lecteurs saériens, un autre récit fortement empreint d'angoisse, « *Manos y planetas* » (Saer, 1998 ; 156-159), dans lequel Barco raconte à Tomatis la retransmission télévisée d'un voyage sur la lune et le sentiment d'exclusion laissé aux spectateurs du bar à mesure que la terre disparaît de l'écran, tandis qu'un Tomatis coi et mélancolique fixe les ongles de son ami dans la forme desquels il reconnaît celle de larmes. La comparaison du « dispositif » au système planétaire est reliée par Tomatis lui-même à sa récente sortie de la dépression, lui qui, encore quelques jours auparavant, ne parvenait pas à sortir de chez lui sans craindre que le firmament ne lui tombe sur la tête, expression claire d'une angoisse archaïque d'anéantissement. Tomatis voit le monde qui l'entoure avec les yeux du mélancolique et de l'angoissé obsessionnel.

17. D'où semble venir cette angoisse ? Dans le roman, les personnages masculins attribuent fréquemment la source de leur angoisse de castration aux femmes, produisant ainsi un discours fantasmatique.
18. C'est ainsi que Vilma apparaît comme la grande castratrice, « *vagina dentata* » (2003 ; 107) selon l'expert en psychiatrie qu'est Reina, ami de Tomatis qui l'invite à en prendre garde. Son patronyme *lupo*, évoque la mère-louve aussi bien que le « *vagin denté* », deux images terrifiantes respectivement de mère et de femme. Le fantasme ici évoqué parle bien évidemment plus des deux hommes que de Vilma elle-même, devenue malgré elle une sorte de surface de projection de l'agressivité masculine, support de l'angoisse de corps morcelé.
19. L'autre incarnation, dans le roman, de mère et de femme terrifiante et castratrice, c'est bien sûr la mère d'Haydée. Tomatis entretient une forme de haine confinant au délire envers son ex-belle-mère, figure de « *mauvaise mère* », dont il se défend de faire un cliché mais qui cristallise tous ses motifs de haine, de type social, professionnel, psychologique, etc. : « *esa entidad indescriptible* », « *astro viscoso y oscuro* », « *penetración extranjera* » (2003 ; 163). On entrevoit ici un vécu intrusif de l'autre dont les limites ne semblent pas claires. La belle-mère est vue comme conspiratrice, instigatrice d'une emprise inévitable (« *emanaciones corruptoras* ») allant jusqu'à prendre sous son contrôle (« *bajo su control remoto* ») fille et petite-fille totalement déshumanisées (« *la hija y la nieta, ya enteramente robotizadas* », 163). Il prête à sa belle-mère, ennemie de sa propre fille selon lui, des compétences de manipulation hypnotique (164). Ce person-

nage, tel qu'il est construit par le point de vue de Tomatis, n'est pas sympathique au lecteur, à l'instar de Walter Bueno ou du Général Negri. On peut penser que ce qui déplaît tant à Tomatis, c'est la relation fusionnelle qu'elle entretient avec sa fille, cette absence de limites claires entre elles, que lui-même, mal différencié de sa propre mère, ne peut supporter chez Haydée, objet de son désir.

IDENTIFICATIONS PROJECTIVES

20. Le rapport à la figure maternelle, quelle qu'en soit ses incarnations (mère, belle-mère, Vilma), est clivé, il rejette l'ambivalence avec agressivité, et l'une des manifestations de cette mauvaise intégration est l'identification projective, notamment sous la forme du complot. Tomatis tend à voir un complot partout ; et en temps de dictature, la méfiance étant légitime, elle ouvre la voie à une vigilance accrue et débordant la menace réelle. Mais n'oublions pas que Vilma et Alfonso, d'une certaine façon, sont aussi les instigateurs d'un plan secret, sans point de comparaison du point de vue morale avec la dictature (aucune torture et aucune mort n'étant en jeu), sorte de complot contre la dictature, à travers les armes de la résistance intellectuelle d'une revue (2003 ; 124). Des continuités de langage existent entre les tenants de la dictature et le « dispositif », par ce lexique militaire, et c'est Walter Bueno qui fait le lien actantiel entre ces deux univers, et de façon sous-terrain, à mesure que le lecteur le découvre en même temps que Tomatis.

21. Tomatis a des accès de légère paranoïa, contrebalancés par son grand sens de l'humour et de l'auto-dérision. Les identifications projectives de Tomatis se manifestent par le fameux complot qu'il semble voir partout, depuis son second mariage, et qui englobe d'innombrables aspects : « la horda o la conspiración religioso-liberalo-estalino-audiovisualo-tecnocrático-disneylandiana » (2003 ; 62-63), et ses déclinaisons de complot (78, 143, 166), en plus de la dictature. Ce délire interprétatif plaqué sans nuance sur les faits n'est pas sans rappeler la position schizo-paranoïde, élaborée par Melanie Klein (1968 ; 11-93) en lien avec le clivage de l'objet, théoricienne elle-même mentionnée dans le texte, avec le recours massif à l'identification projective, mécanisme de défense face à l'angoisse de séparation excessive. Tomatis n'est plus un nourrisson et n'est certainement pas psychotique, certes ; mais des pointes de paranoïa affluent toutefois, alternant avec une position dépressive. Le mode de pensée par identification projective est

manifeste lorsqu'il donne une lecture du monde qui l'entoure par le biais du complot. Et il l'attribue aussi à d'autres personnages, non sans pertinence, lorsqu'il dit que Vilma et Alfonso croient être responsables d'un complot alors qu'ils en sont les victimes (2003 ; 118, 130). L'alternance fréquente des positions de bourreau et de victime, dans son esprit, peut être attribuée à cette forme d'instabilité qui le caractérise dans le roman, liée à une difficile intégration d'affects ambivalents.

22. Effectivement, Tomatis a des accès de paranoïa mais, tout en les méconnaissant en lui-même, c'est aux « reptiliens » qu'il attribue la paranoïa, au général Negri et à Walter Bueno : « [el carnicero del Paraná] platificaba con Waltercito en *tête-à-tête* sobre problemas culturales. Hay un nombre clínico en psiquiatría para la impresión de sinceridad que emanaba de la charla entre Walter Bueno y el general —se llama entonación verídica del paranoico. » (2003 ; 32) Le général est un pervers qui a du plaisir à torturer lui-même ses victimes : « La decapitación, por ejemplo, es una de sus señales, así como la emasculación, el collar de quemaduras de cigarrillo en las mujeres, o la ablación de los pechos » (2003 ; 33). À travers le choix de ces tortures, centrées autour de la mutilation d'un membre, Tomatis exprime, en même temps que la perversion du bourreau, sa propre angoisse de castration. Il attribue également à sa belle-mère des intentions malignes et calculatrices : « Las maquinaciones de ese escorpión calculador, sus conceptos demenciales sobre el universo y la sociedad, están enquistados en "eso" de Haydée » (2003 ; 42). En la comparant à un scorpion, il laisse entendre qu'elle est du côté des complices paranoïaques de la dictature, les fameux « reptiliens », et c'est aussi ce qui se confirme partiellement plus tard, avec la découverte de sa part de responsabilité dans le destin funeste de la Tacuara.

23. Il n'est évidemment pas question ici de remettre en question ce que dit Tomatis de la dictature, et ce qu'à travers lui a tenté de rendre plus manifeste Juan José Saer, l'horreur épouvantable des crimes imaginés, réalisés et systématisés au plus haut de l'appareil étatique argentin, en complicité avec de nombreux acteurs de diverses institutions. Il s'agit plutôt de montrer toute l'ambivalence non assumée par Tomatis de sa propre agressivité, par le jeu des continuités textuelles.

24. Remarquons à ce propos que le sentiment d'exclusion de Tomatis est réitéré lorsque Vilma s'adresse à lui en regardant systématiquement

Alfonso, comme si elle l'excluait de son champ de vision à chaque fois qu'elle lui parle. L'exclusion laisse aussi place à une identification aux deux personnages du « dispositif » car Tomatis reconnaît aussi en Vilma une obscurité décelée chez Alfonso et qui le caractérise (2003 ; 20-21). Ce va-et-vient entre exclusion et identification, fait penser à l'angoisse de séparation et à la non-différenciation (ou fusion), alternance de discontinu et de continu, caractéristique de la construction de l'identité de l'enfant avec ses parents. La relation triangulaire, établie d'une part avec la scène de sexe entre Tomatis et Vilma, et d'autre part avec le désir à peine voilé d'Alfonso de demander Vilma en mariage à la fin du roman, rappelle un autre triangle œdipien, celui d'Alfonso, sa femme et Walter Bueno. Le dénominateur commun des deux triangulations est Alfonso, en position d'homme trompé. Par ce jeu d'identifications, Tomatis prend sa revanche symbolique sur le père et se rapproche étrangement de Walter Bueno dans la position du « préféré », lui qui a toujours été en conflit avec son père. Et c'est aussi ce qui peut s'interpréter dans le récit du troisième rêve de Tomatis, celui qu'il fait la nuit après la relation sexuelle avec Vilma : le père de Walter Bueno fait le portrait d'un Tomatis en quête de reconnaissance, qui se sent humilié par lui qui l'ignore, rejouant les relations difficiles de Walter Bueno et de son père (et sans doute les siennes propres). S'il y a des discontinuités évidentes entre *Lo imborrable* et *La brisa en el trigo*, il y a aussi des continuités souterraines, inconscientes, surprenantes, entre les personnages des deux romans. Ces continuités textuelles sont liées aux identifications, entre Tomatis et Waltercito, mais aussi entre Tomatis et la figure du bourreau, ou encore entre Tomatis et Alfonso.

25. Le jeu de projections et identités projectives s'observe initialement dans le roman chez Tomatis avec Alfonso. Tomatis divise le monde entre les reptiliens (offensifs) et les oiseaux (inoffensifs), et lorsqu'il rencontre Alfonso dans la rue, sa première impression est qu'il semble inoffensif (2003 ; 10), ce qui parle de sa propre appréhension du réel sur le mode défensif/agressif, c'est-à-dire *in fine* sur un mode persécutoire. Il affirme qu'il serait tenté de lui donner une gifle s'il ne se voyait reflété en lui de façon répétée comme dans un miroir (2003 ; 10, 14, 16, 202) par leur affliction commune. La réaction de Tomatis est celle de la distance et de la méfiance (discontinu) mais on sent dès le départ qu'un rapprochement aura lieu (continu) et c'est ce qui se confirme par la tournure parodique que prend le dialogue, Tomatis feignant de penser à voix haute ses commen-

taires légèrement déplacés, établissant un peu malgré lui une forme de complicité par l'humour qu'Alfonso accepte bien volontiers. C'est ainsi que du « continu » dans la relation commence à s'établir. Toutefois, Tomatis reste toujours sur ses gardes, dans un mouvement de balancier entre un début de confiance et une méfiance récurrente. Lorsque Tomatis comprend qui est Alfonso, celui-ci explique accueillir à bras ouverts les artistes, ce à quoi Tomatis répond par une boutade acide en temps de dictature : « Así los estrangula mejor » (2003 ; 14), attribuant sa propre agressivité à l'autre (car c'est une insulte) et sondant au passage à qui il a affaire. L'identification projective est un mécanisme de défense contre sa propre angoisse, qui tend à rendre plus confuse encore la différenciation de l'autre.

26. Tomatis se sent souvent exclu de la conversation des autres et ce phénomène de déréalisation, symptôme de dissociation que l'on peut comprendre comme une défense face à l'angoisse de séparation (« ligeramente aterradora », 2003 ; 36), ne permet pas l'ancrage dans le temps ni dans l'espace, et il l'associe à un pur présent :

Lo que percibo puede estar sucediendo ahora o en cualquier lugar del "tiempo" y del "espacio"; no tengo ninguna prueba de que es "ahora", ninguna referencia ni ninguna noción que identifique lo que está pasando, de modo que la voz de Alfonso es ruido y las presencias que se mueven, incomprensibles, en el bar, rugosidades brutas, masas sin origen, que por alguna razón desconocida se mueven, palpitan, permanecen, cruce casual de transparencia, de magma material, de radiaciones. Más allá del borde hasta el que llegan las palabras, todo esto no parece tener ninguna explicación a menos que, por una de esas casualidades haya acabado de trasponer, desde hace un par de segundos, y por unos segundos solamente, algún umbral que me ha hecho acceder al exterior de mí mismo, a la zona impensable en la que transcurren, arcaicos y remotos en el instante mismo en que suceden, independientes de toda conciencia, los acontecimientos (2003 ; 37).

27. À l'opposé de l'angoisse de séparation, il éprouve ponctuellement un sentiment de grâce, momentanée, provoqué par l'impression de cohésion dans un monde clos :

la impresión exacta es la de un mundo cerrado en el que el espacio y las cosas han adquirido una especie de intimidad y los movimientos del propio cuerpo, en un frío que se atenúa ligeramente, algo parecido a la gracia que, en medio de tantos desastres, me procura, como hacía meses que no la sentía, una felicidad instantánea, inexplicable, que aunque no dura más que unos pocos segundos en la conciencia, se propaga por todo el cuerpo dándole cohesión y vigor (2003 ; 111)

28. Ce sentiment de grâce dans un espace délimité et moins froid, plus accueillant, qui n'est pas sans faire penser au retour au giron maternel, s'il fait état d'une impression de continuité (l'intimité avec les choses), n'est en réalité pas plus inscrit dans le temps, c'est l'envers de l'angoisse de séparation, mais cela ne constitue pas pour autant une relation d'objet de dépendance mature, caractérisée par Jean-Michel Quinodoz (2008 ; 189-212) par l'inscription dans l'espace, par la conscience du temps et de la finitude, et par la portance.

2. La traversée de l'angoisse et le retour du désir. Le discontinu protecteur.

SORTIE DU RESSASSEMENT

29. *Lo imborrable* commence *in media verba*, par le ressassement obsessionnel d'un Tomatis encore hanté par la mort de ses deux parents. Son récit est un monologue intérieur, a priori écrit comme nous invitent à le penser les titres en indentation. La forme choisie est typique de l'obsessionnel mais, bien que la fin du roman soit ambiguë et que l'interprétation reste ouverte, nous allons voir qu'une dynamique de sortie du ressassement s'installe progressivement dans le texte, laissant augurer une amélioration de la santé mentale du protagoniste, très centré sur lui-même. Cette dynamique s'apprécie diversement dans le texte et elle est le fait d'une séparation protectrice d'avec l'objet. L'obsessionnel va commencer à délaisser (un peu) ses pensées, au profit d'un peu d'action et d'interaction, sous l'effet du discontinu protecteur, suite à sa rencontre avec Alfonso, réactivation d'une figure paternelle dégradée mais toutefois protectrice, et avec le « dispositif » séparateur.
30. Du point de vue narratif, la première forme de discontinuité est celle qui signe la fin de *l'incipit*. L'interruption du monologue intérieur de Tomatis passe par l'interpellation d'Alfonso qui, de cette façon, le sort de son « proyecto mental de redacción » (2003 ; 10). Tomatis, sortant de la maison dite « maternelle », vient d'évoquer sa naissance comme expulsion violente du ventre maternel, et se voit intercepté par Alfonso qui l'oblige à sortir de son ressassement.

31. L'autre, dont la présence est médiatisée par une parole directe, est ainsi d'abord considéré comme un intrus, sous la forme d'une discontinuité narrative (« interrumpir », 2003 ; 10). Et il n'est pas anodin que les paroles de cet autre soient : « ¿Tomatis? ¿Carlos Tomatis? » (2003 ; 10), nommant ainsi le personnage-narrateur tout en le sortant momentanément de son solipsisme. Remarquons que, dans l'œuvre de Juan José Saer, le personnage de Carlos Tomatis naît, selon toute vraisemblance, dans « Transgresión » dans la *bouche* de sa mère (« Éste es Carlos », 2006 ; 485), de sorte qu'un jeu d'écho peut être envisagé ici, puisque Tomatis vient d'évoquer sa naissance comme la sortie des « lèvres » de sa mère lorsqu'Alfonso prononce son nom, à son tour, sur le mode interrogatif. Tomatis ne se remémore évidemment pas sa naissance, il ne fait jamais que la fantasmer, obsessionnellement. Cette intervention dialoguée signe la fin de l'*incipit* et lance symboliquement l'évolution actantielle de Tomatis (« Me paro. Lo escruto. », 2003 ; 10), qui cesse de s'embourber dans ses ressassements pour recommencer à agir. La discontinuité opérée par le changement de modalité narrative (récit/dialogue) semble provoquer un mouvement actantiel et diégétique, à l'instar de l'expulsion du bébé de l'*incipit*, image de séparation violente mais aussi vitale.
32. La séparation protectrice a, en réalité, déjà eu lieu : en perdant sa mère, Tomatis est sorti de la dépression dans laquelle il était entré suite à de nombreuses séparations douloureuses, et l'on peut considérer que la rencontre avec ce tiers séparateur qu'est Alfonso accélère ce mouvement d'amélioration lié à une désidentification au corps de la mère. La séparation psychique d'avec le corps de la mère moribond ayant déjà été traitée plus en détails ailleurs (Laurent, 2026), analysons les signes de l'amélioration sous l'effet protecteur du discontinu séparateur.
33. Cette dynamique s'apprécie essentiellement dans le récit par le tempo narratif, dont on va voir qu'il s'accélère. Le roman donne l'impression (trompeuse) d'être une scène, au sens que Gérard Genette (1972 ; 141-144) lui donne, par la quasi coïncidence entre le temps du récit et le temps de l'histoire, au point que le narrateur raconte même ses incursions dans le sommeil par le récit de ses rêves, brouillant quelque peu la distinction du sommeil et de la veille. Cette impression est trompeuse car le temps du récit se place sous l'influence du temps psychique, qui altère la chronologie et l'homogénéité temporelle, par la présence plus ou moins prégnante et insistante de souvenirs, de ressassements, de pensées, de fantasmes, etc. qui

emportent le récit parfois assez loin du présent d'énonciation. L'étude du tempo narratif du roman atteste d'un changement entre la part des souvenirs/ pensées/ressassements/fantasmes et celle des actions, en faveur de ces dernières, invitant les lecteurs à interpréter l'évolution de Tomatis vers une sortie de la mélancolie.

34. Le roman se déroule sur quatre jours de la semaine, du mardi soir (19 heures) au vendredi (midi), soit soixante-cinq heures environ sur 245 pages (pour l'édition Seix Barral). Durant ces quelques jours, la proportion des actions et des souvenirs/pensées/ressassements/fantasmes varie considérablement d'un jour à l'autre, le mouvement général étant celui de l'accélération du tempo narratif. Le mardi soir occupe 94 pages (2003 ; 9-103), le mercredi 121 pages (103-224), le jeudi 24 pages (224-248) et le vendredi matin 6 pages (248-254) : on voit déjà une accélération évidente du tempo narratif que l'on peut interpréter du point de vue narratif comme celui d'un lâcher-prise⁶, Tomatis ne cherchant plus obsessionnellement (ou de moins en moins) à « tout dire » ce qui lui passe par la tête, comme dans une séance de cure psychanalytique. La perception du temps s'en trouve modifiée : le temps semble passer de plus en plus vite, pour Tomatis, qui indique lui-même « remonter la pente » sous la forme de la métaphore récurrente de l'escalier, mais aussi pour son lecteur.

35. Analysons plus finement la part des souvenirs/pensées/ressassements/fantasmes et celle des actions pour chaque journée. Le mardi soir, nous observons la présence de longues digressions et des pensées obsédantes qui prennent le pas sur l'action : en 94 pages, on peut distinguer quatre phases de souvenirs (soit quatre séquences au passé) d'une longueur totale de 49 pages (2003 ; 24-34, 41-44, 52-76, 83-95) et cinq autres liées à des actions (au présent) d'une longueur totale de 45 pages, soit une moitié de pensées et de souvenirs pour une moitié d'actions. Le récit du mercredi est déjà très différent car on note de nombreuses actions, de nouveaux personnages, beaucoup plus de dialogues et des ellipses. Le mercredi, Tomatis ne consacre qu'un seul moment au ressassement des souvenirs, en milieu de journée, d'une longueur de 17 pages (2003 ; 167-184), contre 104 pages d'activité. Puis le jeudi, expédié en seulement 24 pages, ainsi que le ven-

6 La fin du roman est ouverte à l'interprétation. La fin de l'abstinence de Tomatis peut s'interpréter comme une forme de lâcher-prise, ou, à l'opposé, comme une rechute, voire comme une forme de compromission de Tomatis avec le monde libéral de l'édition (Luppi, 2008).

dredi (la matinée jusqu'au cocktail) qui ne s'étale que sur 6 pages, ne comportent quasiment que des actions, reléguant apparemment la période des souvenirs obsédants et du ressassement mélancolique aux oubliettes. La part des souvenirs n'est plus égale à celle des actions, comme au début du roman. Tomatis semble reprendre goût à l'action. Et cette action, nous le verrons plus tard, est liée à la libido et à la littérature, deux expressions d'un retour du désir.

RÉCITS DE RÊVES

36. Le passage d'un jour à un autre est particulièrement signifiant dans ce récit. Pour des questions de vraisemblance⁷, il est difficile pour le narrateur d'explicitier le passage de la veille au sommeil, même s'il y fait parfois allusion (2003 ; 246). En revanche, il évoque les passages du sommeil à la veille de diverses façons à mesure que progresse le récit et que croît la part des actions face à celle des ressassements obsédants. Analysons, d'une part, le passage du sommeil à la veille des trois nuits évoquées et l'évolution signifiante de leur récit, et, d'autre part, les rêves eux-mêmes.

37. Le récit du passage du rêve du mardi soir au réveil le mercredi matin est caractérisé par une grande confusion, tant pour Tomatis, que pour son lecteur car il se fait dans une seule et même phrase, sans transition (2003 ; 103), sur le mode du continu. Tomatis admet lui-même avoir du mal à départir le rêve du réel : « me cuesta unos segundos comprender que acabo de despertarme » (2003 ; 103-104). Le récit du rêve de la nuit suivante, entre le mercredi et le jeudi, se fait, en revanche, d'une façon plus nette et différenciée (« me despierto », 2003 ; 224) comme si le personnage Tomatis distinguait mieux les frontières de sa conscience et de son inconscient, et que le narrateur Tomatis sortait un peu de sa bulle narrative, envisageant un autre, un auditeur ou un lecteur, suite à sa rencontre avec le « dispositif Vilma/Alfonso », qui réactive son désir. Cette fois, et contrairement à la précédente, deux phrases différentes permettent de rendre manifeste ce passage du rêve à la veille dans le même paragraphe : « me quedo contemplándolo un momento con culpa y satisfacción. Me despierto y verifico, abriendo los ojos » (2003 ; 224). Enfin, le dernier passage du sommeil à la veille, du jeudi au vendredi, semble poursuivre une évolution favorable en

7 Maurice Blanchot faisait remarquer (italiques de l'auteur) : « *Le rêve est sans fin, la veille sans commencement, ni l'un ni l'autre ne se rejoignent. Seule la parole dialectique les met en rapport en vue d'une vérité.* » (1980 ; 61).

ce sens qu'il se fait de façon différenciée mais aussi, à présent, par un jeu conscient de correspondances sensorielles entre l'un et l'autre état. Dans une même phrase, Tomatis évoque ses ressentis (ses affects), principalement angoissants, puis il dit ouvrir littéralement et métaphoriquement les yeux en explicitant, à l'aide des deux points dans le texte, les correspondances qu'il établit entre les sensations du rêve et celles de la veille, ainsi que leurs causes (2003 ; 248). En se remémorant ses ressentis et en les mettant en lien avec des événements passés, Tomatis élabore désormais ses pensées à la façon d'un analysant allongé sur un divan, à partir de l'association libre. Tant du point de vue actantiel que du point de vue narratif, une évolution des passages du rêve à l'éveil peut s'apprécier, augurant une amélioration du personnage, concomitante à une forme de passage plus fluide de l'inconscient au conscient, figurant une meilleure circulation de la libido.

38. Focalisons à présent notre attention sur le contenu et la forme des rêves rapportés. Prétendre que l'on pourrait les interpréter à la façon d'un analyste est erroné et illusoire, mais il est possible de les interpréter littérairement en tentant de voir ce qu'ils disent de la construction du personnage et surtout de son évolution. Effectivement, la temporalité du récit est a priori linéaire et orientée, créant une attente chez le lecteur qui souhaite savoir si Tomatis va s'en sortir, remonter définitivement la pente (« les escaliers »). Bien que la fin du roman reste ouverte et légèrement décevante, ce désir chez le lecteur est créé par la téléologie narrative et par la dimension psychologique (induite par la forme du long monologue), dont il faut bien dire qu'elles sont particulièrement rares chez Saer. Le récit des rêves participe de la construction de l'évolution, sur quelques jours, du personnage-narrateur, entre mélancolie, retour d'une vitalité certaine, pensée obsessionnelle et humour corrosif. Le récit des rêves éveille, chez le lecteur attentif, des associations d'idées avec d'autres éléments du roman. En psychanalyse comme en littérature, comme le rappelle judicieusement André Green⁸, ce n'est pas tant la pertinence de l'interprétation qui est recherchée que l'effet qu'elle produit sur le sujet qui l'entend ou la formule.

8 « En somme, l'analyste réagit au texte comme à une production de l'inconscient. L'analyste devient alors l'analysé du texte. Cette question c'est en lui qu'il faut trouver une réponse et d'autant plus, dans le cas du texte littéraire, qu'il ne peut compter que sur ses propres associations. L'interprétation du texte devient l'interprétation que l'analyste doit fournir sur le texte, mais en fin de compte c'est l'interprétation qu'il doit se donner à lui-même des effets du texte sur son propre inconscient. » (Green, 1998 ; 20).

39. Le récit du premier rêve (2003 ; 103-104) est pris dans le flux continu et digressif du récit dans un flottement entre veille et sommeil, de sorte que le lecteur ne comprend pas initialement qu'il s'agit du récit d'un rêve. Le titre en indentation qui le définit est « LA MONTAÑA DE SAL ». Le rêveur grimpe arduement une montagne de sel gris, humide, rugueux, sans but ni motif, presque jusqu'à son sommet, « incapaz de avanzar o retroceder, expelido de todo lo familiar » (2003 ; 103). Par association, le lecteur peut penser à la lumière « grise » qui colore vaguement l'hiver de la dictature et au climat humide, à la vaine tentative du dépressif de remonter la pente mais cette fois-ci sans marche, à la naissance comme expulsion du bébé hors de la chaleur utérine de l'*incipit*. Le sel, toutefois, peut sembler plus encourageant car, s'il est doté ici de caractéristiques peu engageantes ou sensuelles, il est porteur de saveur, de vie, de même que le mouvement est ici, bien que pénible et difficile, ascendant. Et de fait, à son réveil, Tomatis va avoir envie de retourner dans son lit et d'y passer la journée, mais le souvenir de la dépression va l'obliger à aller de l'avant, et, métaphoriquement, escalader la montagne de sel gris, encore et encore, malgré l'absence de visibilité. La montagne de sel semble être liée à un obstacle insurmontable, au vu de la difficulté de l'entreprise et de l'hostilité de l'environnement. Toutefois, le mouvement ascendant est opposé à la descente des marches vers l'eau fangeuse de la dépression. Et le sel est symboliquement ambivalent : porteur de vie (par la conservation des aliments) et de saveur (exhausteur de goût), il peut aussi s'avérer corrosif. Rétrospectivement, il semble bien que Tomatis soit sur la voie d'une désidentification au corps de la mère (la montagne de sel), difficile, coûteuse en énergie, mais restaurative par la nécessaire désillusion. Cette désillusion passe ici par l'image du grimpeur qui ne peut pas embrasser le sommet de la montagne de sel (le phallus) et, faisant un pas de côté, il doit rester, à l'instar du bébé, séparé de sa mère : « un poco aterrado, pegado a la ladera húmeda y rugosa, no lejos de la cúspide trunca del cono, alzo la cabeza » (2003 ; 103) puis il se réveille.

40. Le deuxième rêve est intitulé du mot qui vient à l'esprit de Tomatis à son réveil, « autodestrucción » : il se voit, avec une légère angoisse, extérieur à lui-même, détruisant une voiture grise avec une barre de fer, et observe le résultat avec un mélange de satisfaction et de culpabilité. Ce récit peut faire penser à celui de l'auto-accusation du mélancolique qui cache une hétéro-accusation à l'endroit de l'objet disparu, la mère. Mais cette fragmentation « ton sur ton », d'une voiture grise en miettes sur le pavé gris

entouré de l'air gris, laisse apparaître la verueur presque dorée de la mousse veloutée sur le sol (« brota un musgo aterciopelado, casi dorado de tan verde », 2003 ; 224) : un espoir de renaissance et de vie semble poindre chez le mélancolique. La voiture peut faire écho à celle conduite la veille avec beaucoup d'agilité par Vilma, femme à la beauté boticellienne. La voiture est sans doute une image du corps du rêveur, dont il est dit du moteur qu'il est éventré (« el motor destripado ») et qui fait écho à l'angoisse du corps morcelé et au ventre maternel. La couleur grise du rêve précédent dessine une ligne associative avec celui-ci.

41. Dans le troisième rêve (2003 ; 247-248), le père de Walter Bueno fait la sculpture de Tomatis qui pose en déclamant un discours pédant, dont il a un peu honte, sur le point et la ligne, le point étant l'espace et la ligne le temps. Bueno père ne l'écoute pas, au grand dam de Tomatis qui, par ses tentatives, cherche à le séduire. Tomatis change de sujet, Bueno et la sculpture disparaissent. Puis Tomatis se trouve sur un brancard et il entend les coups de hache du bourreau qui s'approche pour le décapiter, lui et d'autres victimes. Même la lumière, intermittente, de la connaissance est dangereuse (« La luz es un instrumento de tortura », 2003 ; 248). La première partie du rêve parle du rapport du fils au père, rapport manqué par celui qui cherche à être admiré de son père mais qui ne suscite que désintérêt ou moquerie ; la seconde partie fait apparaître l'angoisse de castration par la vision terrifiante de la machette qui menace de mutiler la tête. À son réveil, et contre toute attente, l'affect qui domine n'est pas celui de l'angoisse : « Por extraño que parezca después de un sueño semejante, me siento más bien eufórico, liviano, cuando salgo de la cama, por primera vez después de meses y meses » (2003 ; 248). Il semblerait qu'une forme de libération ait eu lieu, peut-être Tomatis a-t-il fait la traversée de l'angoisse, avec cette succession des trois rêves. Dans le récit du dernier rêve, l'identification à Walter Bueno (au fils), soit au double (écrivain) haï, permet, depuis le rêve, de faire émerger la figure du bourreau, à la fois imago paternelle et image de soi (le rêveur étant potentiellement tous les personnages de son rêve). La lumière de la lucidité est une torture mais l'expérience de la désillusion semble avoir eu lieu : aucune décapitation (castration) n'a eu lieu, la vie reprend au sortir du lit.

42. Si l'on analyse la succession des trois rêves rapportés, on peut considérer qu'il y a une traversée de l'angoisse synthétisée dans le passage du premier au deuxième puis au troisième rêve. Le premier représente la

recherche de fusion au corps de la mère (montagne de sel), le deuxième fait passer du corps de la mère au corps du rêveur par une identification (« des-tripado ») mais qui suppose paradoxalement une séparation (douloureuse, déchirante), le troisième fait intervenir l'imaginaire du père castrateur face à l'enfant œdipien et une image du Surmoi en formation. L'effet de cette traversée est libérateur, exprimé par un affect mêlé d'euphorie et de légèreté. Il permet la séparation psychique d'avec le corps de la mère, qui se matérialise notoirement par la possibilité, pour Tomatis, de sortir de la maison « maternelle » (comme il l'adjectif lui-même volontiers), avec plus de facilité, pour se sociabiliser.

LE DISPOSITIF VILMA/ALFONSO ET LE RETOUR DU DÉSIR

43. Divers signes d'une amélioration de la santé du personnage ont déjà été mentionnés par le narrateur lui-même : d'abord abstinence, toilette et promenade (2003 ; 113), puis écriture du brûlot et surtout de sonnets (143) qu'il qualifie, avec l'humour qui le caractérise, d'ancienne pratique adolescente, comparée à la masturbation (143-144) pour le plaisir solitaire qu'elle lui procure. Et avec la rencontre d'Alfonso et de Vilma, renaît aussi la libido du personnage et sa capacité de séduction. Lors de la promenade avec Vilma, Tomatis décrit sa sensation d'être dans le présent dans des termes de bien-être (chose suffisamment rare dans le roman pour être rapportée) : il éprouve un sentiment d'appartenance et d'inclusion, d'harmonie⁹, depuis ce « lugar óptimo », expression qui sera reprise pendant la scène de sexe (2003 ; 240), ce lieu étant la position idéale pour pénétrer le sexe féminin, et qui peut par ailleurs évoquer le monde utérin maternel. Cette impression d'une sérénité¹⁰, même passagère, sera évoquée le jeudi soir, après la rela-

9 « Con pasos lentos, Vilma y yo caminamos todavía un poco, alejándonos uno del otro, y los dos del coche abandonado, reconcentrándonos en nuestro silencio, como si estuviéramos buscando el lugar óptimo para observarnos mutuamente incluidos de un modo exacto en lo exterior donde vamos cobrando, segundo tras segundo, cada vez más densidad y nitidez. Ahora trato de imaginarme a mí mismo visto desde afuera, esforzándome, no sin nostalgia, sentimiento que desde hacía meses no me visitaba, preguntándome cómo mi aspecto externo podría reflejar esta sensación inesperada de armonía que, igual que todo lo que aparece en este mundo, por puro capricho, me visita. Durante un minuto por lo menos, algo dentro de mí se vuelve fluido, fácil, fértil, y, cuando trato de aprehender con la mirada, en el lugar más pobre del universo, mi pertenencia a este presente que me acoge, benévolo, me saltan, inesperadas, pero de ningún modo bruscas, las lágrimas. » (Saer, 2003 ; 235).

10 « Me siento, por dentro y por fuera, compacto, apretado, tranquilo, bien exterior, hendiendo con mi cuerpo el aire negro y helado, la luz de adentro brillando fija y firme, un poco más clara que de costumbre, bien presente entre las cosas del mundo que, a

tion sexuelle, à partir d'une sensation d'immanence et des limites corporelles, et de la « capacité d'être seul » chère à Winnicott (2012).

44. La description de la relation sexuelle avec Vilma fait état du renoncement au fantasme d'une unité symbiotique (celle d'avec l'objet, Vilma, la mère), signe d'une acceptation de l'autre comme tel, différencié de soi, avec ses limites propres :

Que me maten si [...] no percibo que, en lugar de alcanzar una supuesta unidad, las dos partes que se frotan no [sic] constituyen, a causa de la privacidad absoluta de sus sensaciones, dos universos diferentes, irreducibles uno al otro y mutuamente incomprensibles, englobando cada uno por su lado la totalidad de lo que existe (2003 ; 240).

45. Dans ce même extrait, il décrit la scène comme celle de deux fragments de puzzle qui, en s'encastant temporairement, ne peuvent pas former de dessin net et définitif. Cette image, construite dans un langage très poétique, est précisément celle du symbole, de ses deux pièces qui ne peuvent se réunir que par la présence de l'absence, la séparation, ce tiers séparateur bienveillant et protecteur d'un fantasme de castration dépassé donnant lieu à la symbolisation, dans la pensée psychanalytique d'orientation lacanienne (Lacan, 2005).

46. Cette acceptation de l'altérité, c'est-à-dire de la relation et de la différenciation d'avec autrui, est croissante dans le récit, et elle passe d'abord par l'évolution de la relation de Tomatis avec le « dispositif Alfonso/Vilma », dispositif qui n'est jamais qu'une vue de son esprit et qui semble signer la relation triangulaire aux parents de façon à peine voilée sous le lexique militaire emprunté à la dictature.

47. Face à ce dispositif, Tomatis passe d'un sentiment de persécution et d'exclusion, légèrement paranoïaque, à celui d'une acceptation temporaire¹¹, puis à l'acceptation de leurs différences¹², voire à un sentiment d'inclusion¹³.

pesar de haber sido borradas por la noche, no están menos apostadas a mi alrededor en su lugar de siempre, viajando en mi compañía, por un tiempo todavía, en el interior del inmenso desplazamiento. » (Saer, 2003 ; 245).

- 11 « dispositivo Vilma/Alfonso, la entidad que, por momentos, forman a dúo » (Saer, 2003 ; 214).

- 12 « Y para acentuar todavía más su autonomía completa respecto de esa persona, Vilma cambia de una manera brusca de conversación » (Saer, 2003 ; 215) ; « el contraste [de Vilma] con Alfonso » (220) ; « Sin Alfonso parece otra persona, ni mejor ni peor que la primera, únicamente diferente, y no logro saber si esa diferenciación es voluntaria » (231).

- 13 « un Yalta del espíritu » (Saer, 2003 ; 216) ; « el funcionamiento armónico de lo que ella

Il semble se rejouer, dans cette relation à trois, pour Tomatis, une forme de relation aux parents où l'enfant ne trouve plus sa place, mais il peut s'identifier à Alfonso et à son fond d'obscurité, malgré toutes les critiques qu'il place à son endroit. La relation sexuelle avec Vilma semble réactiver ce désir œdipien renaissant chez Tomatis au contact du « dispositif ». Et l'évolution globale est celle d'une baisse des défenses psychiques et d'un assouplissement dans les relations sociales.

48. À la fin de son monologue, dont le titre est ironiquement intitulé « gran final », faisant référence à la fin du séminaire Bizancio, qui n'est en rien « spectaculaire », et à la fin du roman, qui ne clôt rien, Tomatis ressent encore, mais brièvement, cette exclusion, avant de se sentir inclus puis seul. La phrase suivante synthétise l'évolution des trois derniers jours de Tomatis :

Les basta una fracción de segundo, un cruce rapidísimo de miradas, para instalar el dispositivo, ese sistema que sobrepasa la suma de los dos, y que me excluye, arrumbándome en una especie de inexistencia fugaz, remota, mineral, semejante a la de una piedra enterrada desde el comienzo del tiempo, pero inmediatamente después, apenas el pacto ha sido sellado, me encaran de nuevo, con la misma sonrisa jovial, se cuelgan de mí, cada uno de un brazo, y me arrastran hacia los invitados que conversan, reales únicamente para sí mismos y fantasmas para los otros, se ríen, comen y toman, hasta que me depositan, soltándome, junto a una de las mesas (2003 ; 253-254).

49. *Lo imborrable* ne raconte pas grand-chose, trois journées dans la vie d'un Argentin sortant de dépression en pleine dictature, ayant récemment perdu sa mère, s'étant séparé de sa troisième femme et ayant délaissé son travail de journaliste. Le choix du monologue intérieur permet d'entrer dans la tête du personnage saérien le plus récurrent comme jamais dans l'œuvre de Saer¹⁴. On y lit ainsi un changement, une évolution, sur à peine une soixantaine d'heures, et ce malgré l'impression première d'un ressassement obsessionnel incapable de varier. Cette ouverture à l'altérité par le jeu de la différenciation est à la fois l'œuvre de l'écriture pour le personnage (à travers les sonnets) et la possibilité (fictive) de l'existence du récit lui-même que le lecteur a sous les yeux.

[Vilma] considera la nueva alianza Vilma/Alfonso/Tomatis » (218) ; « Nuestra alianza — al menos desde el punto de vista de ellos — parece haberse estrechado después de la cena » (220).

- 14 Juan Pablo Luppi (2008) évoque un roman atypique dans le projet créatif de Saer, par l'assurance de la voix narrative et par le fait que Tomatis finisse par céder aux sirènes du marché libéral de l'industrie culturelle à travers l'offre que lui a faite Alfonso.

3. Du désir au plaisir de (se) raconter. L'écriture comme espace créatif du continu/discontinu, aire d'illusion de la désillusion.

RENAISSANCE À L'ÉCRITURE DU SUJET DÉSIANT

50. La construction du personnage, bien plus psychologique qu'à l'accoutumée dans l'œuvre saérienne, fait émerger le désir chez le personnage dépressif, sous une forme directe (pulsions) et sublimée (créativité). Ces deux modalités du désir apparaissent de façon intriquée. Avant d'analyser la créativité de Tomatis, cause et conséquence du discontinu protecteur, observons le retour de la libido du personnage tel qu'il le décrit lui-même.
51. La disparition de la libido semble être un sujet de préoccupation masculin dans le roman et elle ne concerne pas que Tomatis qui s'épanche volontiers sur celle-ci, en des tournures explicites et souvent humoristiques comme celle-ci, avant la rencontre charnelle avec Vilma : « que me cuelguen del pobre aditamento ya casi inexistente y me dejen colgado el resto de mis días » (2003 ; 75). Cette « quasi » inexistence doit être reliée à l'image du passage de la dernière à l'avant-dernière marche de l'escalier de la dépression. Auparavant, la dépression a plongé Tomatis dans l'absence complète de désir (« Ningún deseo : nada », 2003 ; 169). Divers hommes dans le roman n'ont plus de libido à un moment et reçoivent la fameuse « dispense de la papesse Jeanne », temporaire ou définitive, image ironique d'une castration imaginaire qu'il attribue à Haydée : Tomatis donc mais aussi Carlos, le premier mari de Haydée, et le personnage du mari d'Alba dans le best-seller de Walter Bueno (double fictionnel d'Alfonso), et, on le devine, Pichón devenu dépressif à Paris, ainsi que Mauricio, l'ami d'enfance devenu paranoïaque et sédaté en hôpital psychiatrique.
52. La préoccupation de Tomatis pour sa libido et pour celle de ses congénères dépressifs est significativement liée à l'écriture et à la lecture. Lorsqu'il pense à Haydée, femme érotique par excellence selon lui, il évoque le lit qu'il a partagé avec elle comme un « rectángulo blanco » (2003 ; 68), à opposer à un autre rectangle, « la cama negra » (82), la tombe de la dépression. Ce jeu de noir (Thanatos) et de blanc (Eros) sur fond blanc rectangulaire fait penser à la page blanche sur laquelle le texte s'imprime en noir avec des titres en indentation sous forme de petits rectangles ; ou à la page blanche des mots croisés, également caractérisée par la forme rectangulaire

de la grille (« rectángulo cuadriculado », 2003 ; 84), activité à laquelle s'est adonnée Pichón Garay dépressif à Paris, dont le premier commentaire de Tomatis est qu'il n'a rien *lu* pendant l'année de sa dépression. On peut aussi penser aux rectangles tracés par Alfonso pour rédiger ses commentaires du best-seller de Walter Bueno directement dans le texte (2003 ; 153, 154, 157).

53. Tomatis associe lui-même libido et littérature (« erotismo y retórica », 2003 ; 59) de façon surprenante, notamment la durée de ses relations sentimentales et la taille de ses genres de prédilection. Alors qu'il rumine sa rancœur à l'égard de sa troisième femme, il récapitule sa vie amoureuse en des termes métaphoriques et triviaux :

Si podemos decir que la relación amorosa como la llaman es un intento de escribir de manera más satisfactoria la historia de la propia familia, puedo asegurar que en mi caso, refractario durante un buen tiempo a la novela-río, frecuenté a gusto y durante años el género breve, la anécdota, el brochazo, el cuento con final sorprendente, la fábula, el interludio cómico, e incluso el aforismo. Como en muchas otras disciplinas, la extensión media sin embargo es la que otorga más satisfacciones (2003 ; 59).

54. Et Vilma Lupo, qui va signer, dans la vie de Tomatis, le retour du désir au sens propre (« un latido », 2003 ; 196), est évidemment une femme liée à la littérature, puisqu'elle accompagne Alfonso dans son entreprise éditoriale, en plus d'être sensuelle et de répondre aux critères paradoxaux de Tomatis qui déteste les codes de distinction de la bourgeoisie (marques de vêtements, sacs à main), incarnés par son ex-belle-mère, mais qui n'est attiré que par des femmes bourgeoises considérant l'Europe comme un passage obligé (Haydée, Vilma). Tomatis voit en Vilma une lectrice potentiellement intéressante, lorsqu'elle lui suggère de se revoir le lendemain après-midi (qui donnera lieu à la scène de sexe) afin de cesser de parler de livres pour parler un peu de littérature, selon son expression (2003 ; 215), laissant entendre qu'elle ne partage pas nécessairement les goûts littéraires de son patron. Et durant l'après-midi, elle démontrera qu'elle méprise le roman de Bueno pour les mêmes raisons que Tomatis, à savoir pour son écriture médiocre (2003 ; 242). Vilma représente ainsi, pour Tomatis, une forme d'idéal féminin, fait de sensualité et de capital culturel. Et elle ne cache pas son admiration pour lui (2003 ; 17) en tant qu'homme de lettres, sans que l'on sache véritablement si celle-ci est sincère ou si elle s'inscrit dans la stratégie du « dispositif », à travers une recherche de complicité (2003 ; 20). Ainsi le sujet désirant l'objet est l'objet du désir par excellence, comme le

rappelle Tomatis lui-même lorsqu'il définit le désir à la façon lacanienne (2003 ; 53).

55. Vilma Lupo est aussi affublée d'une réputation, qui parle plus des hommes qui la lui colle que d'elle-même : celle d'être la grande castratrice, « vagina dentata » (2003 ; 107) selon Reina. Son patronyme, Lupo, y est peut-être pour quelque chose, faisant planer sur elle l'image de la louve, la « mère » allaitante de Romulus et Rémus, fondateurs légendaires de Rome qui a partagé avec Byzance (nom de la maison d'édition d'Alfonso) la capitalité d'un empire. Mais le prénom Vilma est aussi évocateur de volonté et de protection, rôle qu'elle assume dans ses relations avec Tomatis, renforçant ainsi symboliquement et indirectement la dimension maternelle.
56. Parallèlement au retour du désir de Tomatis, a lieu un retour de la sublimation par l'écriture, une partie de la libido étant déviée de sa visée sexuelle. Distinguons l'écriture des sonnets, dite « thérapeutique », de l'écriture du monologue lui-même, bien que les deux participent toutefois d'un seul et même mouvement de sublimation et de créativité retrouvé.
57. Dans « Sombra sobre vidrio esmerilado » (Saer, 1996 ; 16), Tomatis se moquait avec cynisme de la pratique du sonnet d'Adelina Flores, qu'il comparait à une camisole de force ; il prétendait que la poétesse, aliénée, n'avait pas suffisamment de relations sexuelles, cause directe, selon lui, de son cancer du sein et de l'ablation de celui-ci. Dans *Lo imborrable*, il adopte un point de vue un peu différent mais l'écriture des sonnets continue d'être conçue comme un moyen et non pas une fin en soi. Il la décrit explicitement comme une façon de s'extirper du vide de la mélancolie, c'est-à-dire d'une façon parodique, face à la tradition classique qui a érigé le sonnet en genre poétique de l'amour par excellence. Il ne semble lui reconnaître que des vertus thérapeutiques, par sa forme fixe, comme s'il s'agissait d'une gymnastique intellectuelle pour homme de lettres en reprise d'exercice poétique. Mais le passage suivant, souvent cité par la critique saérienne, démontre, par ses grandes qualités lyriques, que la pratique poétique ne se limite pas au sonnet et qu'elle n'est pas que thérapeutique comme le laisse penser le titre en indentation en regard de cet extrait (« El soneto como terapia », 2003 ; 144) :

Concentrándome en la hoja blanca, el torbellino se atenúa : la explosión silenciosa y centrífuga se vuelve más lenta, y los pedazos que quedan flotando a la deriva, arrastrados por el reflujo que provoca el agujero negro atrayéndolos hacia el vacío sin límites, resisten en el borde, y algo semejante a lo que era "yo"

en otros tiempos, pero mucho más endeble, remoto y un poco extraño, los recoge uno a uno como a los fragmentos de una carta hecha mil pedazos, tratando de reconstituirla, sin lograrlo del todo, recorriendo el mensaje maltrecho con una lucecita frágil que no alcanza para descifrarlo. La medida, el verso, la rima, la estrofa, la idea pescada en alguna parte de la negrura y que hace surgir, ondular, plegarse el vocabulario, acumulado misteriosamente en los pliegues orgánicos, se vuelven rastro en la página, forma autónoma en lo exterior, floración cristalina que centellea y, que, por haber puesto un freno a la dispersión, a causa del prestigio heroico de toda medida, ya imborrable, me apacigua (2003 ; 145).

58. On remarquera la présence de l'adjectif « imborrable » du titre qui, en première instance, se réfère évidemment à la dictature et à son souvenir malheureusement douloureux et indélébile, mais qui est aussi associé, de façon signifiante, à d'autres activités dans le roman, comme ici à l'écriture elle-même, réinitée par la forme « rassurante » du sonnet ayant traversé les siècles, mais aussi, dans un autre passage, au fantasme sexuel : « el deseo no satisfecho incrusta en la memoria experiencias imaginarias, apetecidas pero no realizadas, más imborrables que las verdaderas. » (2003 ; 59) L'ineffaçable, sous ses trois formes, existentielle, littéraire, fantasmée, semble ainsi pour Tomatis concentrer les trois aspects bien connus de la psychanalyse lacanienne, à savoir, respectivement : le réel, le symbolique et l'imaginaire.
59. Il est intéressant de remarquer que des cinq sonnets évoqués par Tomatis, seuls deux sont complets, « Lucy » et « The blackhole », comme pour suggérer que l'activité thérapeutique est un *work in progress*. Ces deux sonnets, reproduits dans le récit, s'attaquent aux deux extrémités métaphysiques indissociablement liées dans le roman, les origines et le néant, avec Lucy la « première femme », sorte de « mère universelle » de l'humanité, et le fameux trou noir de l'Univers sur lequel se penche l'astronome qui se défend d'apercevoir le vide qu'il porte en lui. Bien évidemment, la portée thérapeutique ne doit pas être prise comme unique critère d'évaluation du poème, les deux sonnets présents dans le récit ont des qualités esthétiques indéniables.
60. Les trois autres sonnets sont fragmentaires, et seuls deux d'entre eux portent un titre, significativement : « La mañana » et « Eco y Narciso ». Le fait que les fragments ne soient pas reproduits peut être interprété comme le désir de ne pas exposer une forme esthétique non aboutie. Mais les mentionner malgré tout indique que Tomatis est actuellement dans un processus créatif actif (bien qu'il ne fasse pas participer son lecteur de sa

recherche poétique) et les titres semblent indiquer ce qui se joue entre les deux autres extrémités des deux sonnets déjà composés (la naissance avec « Lucy » et la mort avec « The blackhole ») : l'éveil de la vie (le matin), l'amour (malheureux, d'Écho) et les processus narcissiques (Narcisse). Mais un titre est manquant, à l'image de l'objet, entre la pulsion de vie et la pulsion de mort. Pour reprendre le titre de l'ouvrage du psychanalyste Jean-Michel Quinodoz, il semblerait que Tomatis ait « apprivoisé sa solitude » à la fin du roman, certaines idées de « portance » se retrouvant dans « The blackhole » (2003 ; 246) : l'astronome, seul, est capable de s'oublier, (vers 5 : « olvidado de sí »), il fait l'expérience de l'espace (« espesura », v. 9) et du temps (« esfinge », v. 10), conscient de la finitude (« un chisporroteo que no dura » v. 11). Mais si le scientifique n'a pas pris conscience de sa mélancolie intérieure (« lo acecha otra negrura » v. 13), le poète-narrateur Tomatis, lui, en a fait l'expérience, ce qui le rend plus lucide sur lui et sur les autres.

61. Avec le désir sensuel, revient visiblement le plaisir de (se) raconter : en atteste le long flux de pensées sous forme de monologue de Tomatis qui, brûlot mis à part, n'a pas publié depuis huit ans (2003 ; 17), ce qui correspond aussi à l'âge de sa fille, comme si la naissance de l'une avait inhibé la « naissance » de l'autre. Le texte de *Lo imborrable*, pour le personnage-narrateur, signe ainsi un retour à l'art de narrer. Le choix du monologue à la première personne est celui de l'instance double (narrative et actantielle) qui fait exister Tomatis à la fois comme personnage et comme narrateur, sur le mode du fantasme de l'auto-engendrement par l'écriture, comme l'interprète Milagros Ezquerro dans son étude de *Pedro Páramo*¹⁵, la première personne, unique, faisant naître une instance double, à l'inverse de la naissance biologique où deux êtres s'unissent pour créer un être unique.

62. Cet auto-engendrement par l'écriture peut être interprété comme l'une des clefs du titre : l'ineffaçable est bien sûr la mémoire, et en particulier celle de la dictature et de ses conséquences traumatiques, mais c'est aussi l'écriture, ce contre quoi le temps et la mort ne peuvent rien. Cette renaissance à l'écriture a lieu à un moment où le personnage se sent orphelin (il perd sa mère, son père est décédé, il a quitté sa femme) et les titres en

15 « Este fantasma de auto-engendramiento supone que la primera persona sola, genera una instancia doble. Hay que señalar que se trata de la inversión del nacimiento, donde un ser único nace de un ser doble » (Ezquerro, 2006 ; 103).

indentation permettent de donner un « contenant » visible, celui que Tomatis a perdu symboliquement à la mort de sa mère.

CRÉATIVITÉ : L'INSTANCE NARRATIVE, ENTRE CONTENTION ET DIFFÉRENCIATION

63. Le texte sous sa forme monologuée apparaît comme un flux, dont le danger semble être celui de la dispersion et de la fragmentation, reflet fictif d'un psychisme vulnérable, celui de Tomatis, qui a besoin d'une forme de contention, qu'il exprime par des contraintes auto-imposées comme celle de l'abstinence.

64. La lumière chez Saer est toujours signifiante d'un rapport au monde (Laurent, 2014 ; 115-135). Au début du roman, le YO actantiel est placé sous les « letreros », enseignes lumineuses qui clignotent de diverses couleurs qui contiennent significativement le sème « letra ». La lumière scintillante saérienne fragmente l'appréhension du réel, renvoyant à un réalisme fragmentaire, tout en colorant diversement le réel. L'image d'intermittence lumineuse, liée à la « lettre » du texte, c'est aussi celle du YO narrateur, point mobile et intermittent de perception, comme il se définit lui-même, sur fond de noirceur et d'indétermination :

el punto de observación móvil en el que algo incierto que en otras épocas se me daba por llamar "yo", igual que los letreros luminosos, y no menos intermitente y repetitivo, signo indigente del mecanismo que lo instaló flotando irrisorio en la negrura, colorido, parpadea (2003 ; 39)

CONTENTION

65. Dans *Le corps de l'œuvre*, Didier Anzieu a distingué cinq phases du travail créateur, dont la première, celle du saisissement, a lieu à l'occasion d'une crise intérieure. On pourrait dire avec lui que Tomatis écrit ou, à tout le moins, forme son récit suite à l'événement crucial de la mort de sa mère. Le mélancolique et obsessionnel Tomatis produit un texte original et « contenant », donnant corps à ses représentants psychiques sous la menace de l'angoisse d'abandon. La matière textuelle du roman se présente à la façon d'un flux, sortant d'une bouche, qu'il faudrait contenir, à l'instar du bébé décrit à l'*incipit* sortant des « lèvres » (vaginales) de sa mère. Ce flux, de digressions et de souvenirs, est délimité par des titres en indentation, marqués typographiquement par l'usage de petites majuscules, qui mordent à la fois sur le texte et sur le blanc du bord de la page.

66. Cette configuration singulière a plusieurs effets. D'une part, il s'agit sans doute d'un usage amusé et parodique des titres de journaux par Tomatis, qui a travaillé pour *La Región*. À travers ces mini-résumés, il est probable qu'il se moque des effets d'annonce, typiques des journaux, d'autant plus que certains d'entre eux sont franchement comiques ou ironiques¹⁶, et, par la même occasion, il fait preuve d'auto-dérision¹⁷. D'autre part, ils permettent de rythmer le récit, ils donnent des points de repère dans un texte sans chapitre ni partie et ils semblent contenir le texte qui aurait tendance à s'épandre à l'instar du narrateur qui ne cesse d'affirmer sa dispersion et se répand en digressions (mais de moins en moins, à mesure que progresse le texte, comme nous l'avons démontré).

67. Le texte est ce grand flux qu'il faut contenir à travers des digues, comme le nouveau-né de l'*incipit* qui a besoin de la faculté contenante de la « mère suffisamment bonne » (Winnicott, 2006), capable de maîtriser les débordements d'excitations, et progressivement d'un cadre, de limites, de séparations et de retrouvailles, de ce jeu de continu-discontinu illustré par le jeu de la bobine par Sigmund Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*, entre disparition et retour de l'objet. Les titres en indentation instaurent un jeu de continu-discontinu, du point de vue spatial sur la page, à l'interface de l'espace du texte et du blanc de la page, mais aussi du point de vue temporel, dans la mesure où ils interrompent la lecture linéaire et continue, obligeant le lecteur à opérer une lecture latérale et à discontinuer sa lecture du flux textuel.

68. Enfin, certains titres se répètent¹⁸, créant un réseau dans le texte que l'on pourrait qualifier d'obsessionnel, qui se retrouvent d'ailleurs dans le corps du texte. Leur apparition et la répétition ponctuelle de leur contenu jalonnent le texte, donnant l'impression d'un flux « continu, discontinu » que le premier titre condense pour désigner le réel, le temps, l'identité. Ainsi le texte se tisse et s'auto-contient par la présence des titres et le réseau qu'ils forment progressivement. Les titres en indentation du monologue

16 « MI, ESPEREMOS, ÚLTIMO MATRIMONIO » (Saer, 2003 ; 63), « EL SONETO COMO TERAPIA » (144), « WALTERBUENAMENTE SIMPLE, ALFONSAMENTE COMPLICADO » (162), « DIOS NO EXISTE, YO TAMPOCO » (227), etc.

17 Mentionnons le dernier titre, « GRAN FINAL » (Saer, 2003 ; 251), qui signe la fin du roman alors que celle-ci ne clôt pas véritablement l'histoire et qu'elle ne consacre personne (et certainement pas les organisateurs du cocktail). Tomatis va-t-il rechuter avec ce verre d'alcool qu'il demande ? Se souviendra-t-il d'aller chercher Alicia ?

18 Essentiellement : « CONTINUO, DISCONTINUO », « EL ÚLTIMO ESCALÓN » et « EL CONQUISTADOR ».

peuvent être interprétés comme les analogons de la forme fixe du sonnet, la fonction étant la même, décrite dans la fameuse citation sur l'écriture du sonnet (2003 ; 145) : celle de permettre l'écriture tout en la dirigeant et en évitant la dispersion mélancolique ou le débordement digressif.

69. La sublimation des pulsions passe, dans ce récit de soi que les Argentins pratiquent avec une apparente facilité par la prégnance de la psychanalyse dans le pays depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, par le caractère écrit et fictif que semble suggérer le choix surprenant des titres en indentation¹⁹. Leur impression typographique, en petites majuscules, rappelle au lecteur le caractère écrit d'un récit à la tonalité franchement orale, par leur emprunt aux codes du journalisme. Et dans le même temps, à la différence de celui-ci, elle vient insister sur la nature de fiction du récit. Les titres représentent effectivement des limites (entre le texte et la marge) et instituent un cadre qui semble rappeler continuellement au lecteur : ceci est un texte (de fiction), rien d'autre qu'un texte (de fiction). Ils fonctionnent comme des sortes d'accroches, au sens journalistique, grâce auxquelles le lecteur peut s'orienter ; mais là où les titres de journaux servent au lecteur à faire le tri entre les articles qui peuvent l'intéresser et ceux qu'il va écarter, le roman, lui, invite le lecteur, par son flux et par sa portée téléologique, à le lire du début à la fin.

70. L'angoisse du corps morcelé et de la castration, telle que nous l'avons analysée, se cristallise dans la formule du psychiatre Reina qui voit en Vilma la menace de la « vagina dentata ». Il n'est donc pas anodin que le flux monologué de Tomatis soit contenu par des titres en « indentation », représentant des « dents » qui « mordent » symboliquement sur l'espace de la page, et que ce flux sorte d'une bouche meurtrie à l'*incipit* du roman, significativement des « lèvres ensanglantées » du giron maternel, formant une matrice textuelle. Mais à la différence du fantasme évoqué par Reina, le récit, ce flux de conscience contenu, est un espace de décharge de l'angoisse et une source de créativité qui annonce et favorise le retour du plaisir et du jeu.

19 Raquel Linenberg-Fressard souligne la parenté avec le *Finnegans wake* de James Joyce, et voit un précédent chez Juan Benet dans *Un viaje de invierno* (2005 ; 327-328).

DIFFÉRENCIATION

71. La sublimation par la littérature permet d'exploiter cette aire transitionnelle que Winnicott a théorisée et qu'a reprise André Green lorsqu'il a évoqué ce « lieu d'une communication transnarcissique où le double de l'auteur et le double du lecteur — ces fantômes qui ne se montrent jamais — communiquent par l'écriture. » (1998 ; 56) La lecture permet une communication différée et *in absentia*, rendue possible par le texte, qui opère comme une interface, lieu d'une communication mais aussi d'une séparation. Tomatis assume ce geste en tant qu'instance narrative et actantielle, évoquant le corps disparu de la mère pour mieux s'en séparer, le tenir à distance et s'en différencier, grâce à quoi il sort du « trou noir » de sa mélancolie. Effectivement, s'il est question du deuil de la mère, c'est bien par ce discontinu du symbolique qu'il advient. Le langage littéraire permet une sortie du monde indifférencié maternel mélancolique. L'écriture est sortie du deuil, par la séparation et son regain de libido, par le symbolique agissant comme métaphore paternelle et retour à la loi du désir. Les titres en indentation ne sont pas seulement des figurations textuelles du contenant maternel, ils sont aussi des mises à distance, à la manière journalistique, de l'écriture elle-même et des faits racontés qui seraient ainsi « objectivés » par une instance narrative supérieure, quasi éditorialiste. Plus que de tuer le père (déjà mort, évoqué en creux à l'*incipit* et faible dans son imago), il s'agirait de « retuer » la mère, à la façon du *serial killer* des grands-mères parisiennes de *La pesquisa*, mais sans passage à l'acte, de façon non actantielle et « uniquement » narrative. De fait, Tomatis n'évoque que la mort de sa mère, il ne l'évoque jamais pour elle-même, en tant que personnage vivant, et il ne parle jamais de son lien à elle. *Lo imborrable* n'est pas un hommage envers une mère qu'il voudrait faire revivre dans son souvenir.
72. La différenciation fait ainsi partie du processus psychique de l'instance narrative et actantielle à travers celle du texte s'écrivant (fictivement). Cette piste nous est d'ailleurs donnée par Tomatis lui-même dès l'*incipit* avec la métaphore darwinienne de la différenciation des reptiles et des oiseaux (2003 ; 9). Les reptiles figurent les êtres les moins évolués et les plus enclins à l'agressivité, à l'instar des acteurs et des complices de la dictature, tandis que les oiseaux représentent la part la plus évoluée et la plus vitale des espèces. Il s'agit d'une différenciation par évolution d'une espèce à une autre ; comme il l'affirme lui-même, l'écriture du brûlot contre Walter

Bueno a été une première façon de se différencier des reptiles, pour Tomatis (2003 ; 24).

73. Cette métaphore peut être extrapolée à tout processus d'individuation narcissique. En termes psychanalytiques, on peut la lire comme faisant émerger deux comportements opposés face à la séparation : l'un, libérateur, qui rappelle les rêves de portance selon Quinodoz (2008 ; 208-212) (avec notamment le rêve d'envol et de vol, ici par l'intermédiaire des oiseaux), l'autre à son opposé, l'angoisse de séparation, empreinte de violence, d'attaque paranoïaque, d'indifférenciation moi-objet, d'impossible distance et de pulsion de mort (des reptiles). Si Tomatis, à l'origine de cette métaphore, est encore embourbé dans son ressassement obsessionnel et mélancolique au début du récit, il va s'en libérer progressivement par un récit d'un humour féroce lui permettant de sublimer cette part d'agressivité mal assumée et en partie refoulée, typique de la mélancolie. En attestent ses nombreuses contradictions.

74. Concernant la différenciation textuelle, remarquons que les citations du roman fictif *La brisa en el trigo* et les commentaires manuscrits d'Alfonso apparaissent dans le récit (2003 ; 149-159) de la même façon, grâce aux guillemets d'usage, mais également sous la forme d'italiques. Le roman haï et son commentaire méticuleux sont ainsi paradoxalement rapprochés dans une forme de continuité typographique, tandis que le monologue de Tomatis, transcrit en caractères romains, s'en détache, comme pour mieux s'en différencier textuellement et sémantiquement puisqu'il critique tout à la fois le réalisme conventionnel de Walter Bueno et la lecture référentielle qu'en donne Alfonso, trop personnellement impliqué dans cette affaire. Tant Walter Bueno qu'Alfonso se fourvoient selon Tomatis par leur lecture trop « adhésive » au réel, créant une confusion entre l'objet de fiction et le réel, Walter Bueno par ses descriptions insignifiantes et sans originalité de la région et Alfonso par sa lecture littérale et réductionniste qui traque les moindres différences d'avec le réel (alors qu'il ne voit par ailleurs, sans l'admettre, que le reflet de sa situation personnelle d'homme trompé). Le père de Walter Bueno est un peintre chez qui cette obsession confine au grotesque, puisqu'il va jusqu'à modifier le réel afin qu'il colle à sa peinture. Tomatis est celui qui lit entre les lignes le conflit larvé entre l'instituteur auteur du best-seller (déjà décédé lorsque commence l'histoire) et le vieil éditeur trompé par sa femme avec celui qu'il considérerait presque comme un fils (2003 ; 212). Tomatis est aussi celui qui écrit son monologue en se

jouant de la limite entre illusion (adhésion à la fiction) et désillusion (décollement de la fiction) par le truchement des titres en indentation qui mordent sur l'espace du blanc de la page et qui reprennent les codes du journalisme.

75. Saer, lui, s'amuse de ce jeu, tout en incluant de façon ambivalente une partie de ce qu'il semble critiquer. Il interroge le rapport du langage artistique au réel depuis une position mélancolique de la « mort du roman » (Premat, 2002 ; 345-353). Mais le récit de Tomatis est sans ambiguïté possible : ce long monologue détaillé ne peut pas être une scène au sens genetien (la longueur sur plusieurs jours n'est pas réaliste) et si les passages de la veille au sommeil et du sommeil à la veille cherchent une forme de vraisemblance, l'inconscient, par définition, ne peut s'exprimer à la façon de ce récit organisé et, apparemment, sans solution de continuité. Quant à la « psychologie du personnage », ce que nous analysons n'est pas de l'ordre du réalisme, il ne viendrait à l'esprit de personne qu'on puisse sortir de ses obsessions et de ses ressassements, et moins encore de la mélancolie, en seulement trois jours. Ainsi, si la présence du texte « autre » est paradoxale, notamment du fait de sa longueur (pas seulement quelques citations, mais des pages entières), ce n'est pas pour l'intégrer dans une continuité, mais pour matérialiser leur altérité et la mise en tension de divers modes de représentation en littérature.

76. Faire parler Tomatis dans *Lo imborrable*, c'est décider de donner à voir l'univers diégétique de la « zona » d'une façon aigue dans son questionnement du rapport du langage au réel et du réel au langage, à partir d'un point de vue fragmenté, ce « yo » qui ne cesse de s'interroger et de s'atomiser dans ses relations à soi et à l'autre. Faire évoluer la voix narrative d'un ressassement obsessionnel et parfois paranoïaque vers une sorte de lâcher-prise et de sortie de la mélancolie en l'espace de quelques jours n'est évidemment pas réaliste, mais la vraisemblance est affaire de cohérence interne de l'écriture, de sorte que la lecture n'en pâtit pas et que le lecteur accepte de se laisser porter à son tour par ce flux et sa pulsion de raconter. Faire évoluer Tomatis, c'est aussi décider que c'est par la littérature que le changement peut s'opérer, et avant tout par l'écriture, d'abord « thérapeutique » des sonnets, puis véritablement créative du récit de soi, un récit contenu et différencié, finalement intégré et intégrateur. Et de la même façon que Winnicott évoque la thérapie comme le chevauchement créatif de deux aires de jeu (celle du patient et celle du thérapeute), on pourrait pen-

ser que la lecture permet l'établissement de cette troisième aire et que le roman *Lo imborrable* la matérialise sur la page à travers ces titres en indentation, qui jouent de ces frontières entre l'intérieur et l'extérieur du texte, mais aussi entre fiction et réalité (fictive).

Conclusion

77. Carlos Tomatis, « *capaz de lo abyecto y de lo sublime* » selon le Mathématicien qui ne comprend pas les accès mélancoliques de son ami dans *Glosa* (1988 ; 178), est un personnage emblématique de la « zona » saérienne, mais c'est avec *Lo imborrable* qu'il acquiert une dimension psychologique non exploitée jusqu'alors. Effectivement, la forme du monologue à la première personne, la périodisation historique de la dictature argentine de 1976-1983 et l'accumulation d'événements autour de la perte et de la séparation (troisième ex-femme, mort de la mère renvoyant à la mort du père vingt ans auparavant, départ du journal) orientent le choix narratif, vers cette voix sortant des lèvres ensanglantées et métaphoriques de l'*incipit*, une voix proprement mélancolique. Par l'acidité de sa tonalité, par le déroulement obsessionnel des ressassements, pensées et souvenirs, par le choix des expressions, elle témoigne, de mécanismes de défense que nous avons analysés comme étant sous la menace de l'angoisse de castration, mais ce fantasme des théories infantiles doit aussi être considéré comme ayant un effet protecteur face à l'angoisse d'anéantissement, celle d'une non-différenciation du corps de la mère. Si Tomatis est tombé dans une profonde dépression au moment de la fin de vie de sa mère, il en est paradoxalement sorti avec la mort de celle-ci. L'expérience du deuil maternel permet une douloureuse mais nécessaire traversée de l'angoisse, transformant la valeur du discontinu de la séparation en un levier protecteur : la différenciation fantasmatique du corps de l'autre, si elle donne lieu à une désillusion, est aussi la condition nécessaire pour faire renaître le désir.

78. Et de désir il est beaucoup question dans ce roman de sortie de la mélancolie, malgré les menaces de dangers bien réels de la dictature. Le retour du désir de Tomatis est à l'image du personnage, tout à la fois très intellectuel et très direct, donnant lieu dans le récit à une scène sexuelle décrite en des termes très évocateurs mais aussi en des digressions métaphysiques et poétiques. Le monologue de Tomatis est ainsi le témoin et le

produit du retour du sujet désirant, car pour lui, renaître au désir signifie nécessairement renouer avec l'écriture mais aussi renaître à l'écriture, impulsée sous l'effet du fantasme d'auto-engendrement que suppose la narration en première personne. Significativement, son récit prend la forme de cette traversée de l'angoisse et du désir, celle d'un long monologue centré sur lui, de moins en moins digressif (c'est-à-dire de moins en moins obsessionnel, vers un possible lâcher-prise), tout à la fois contenu par les titres en indentation (jouant lui-même le rôle maternant de « holding » de la « mère suffisamment bonne ») et différencié des textes autres qu'il inclut toutefois (à l'image du corps de la mère, relégué au rang de fantasme assumé dans sa désillusion). Sur le plan actantiel, Tomatis semble avoir appris (de façon non réaliste mais vraisemblable dans le roman) la « capacité à être seul » de Winnicott, notion reprise et historicisée par Quinodoz sous le nom de « portance » ou de « solitude apprivoisée », que l'on retrouve dans l'image des oiseaux, ces êtres évolués et qui se distinguent des reptiles. À la désillusion, du fantasme de castration, réactivée à l'occasion d'une dépression suivie d'un deuil douloureux en pleine dictature, l'homme de lettres Tomatis répond narrativement par une forme créative et sublimée, une forme de jeu dans l'aire d'illusion que permet la fiction, l'espace transitionnel d'une fiction qui joue sans cesse de ses limites au réel. La « zona » saérienne est, par extension, cette aire d'illusion que la lecture de chaque roman contribue à préciser en repoussant ses frontières.

Bibliographie

ANZIEU Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1981.

BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1980.

CELLA Susana, « La mediocridad del mal en Lo imborrable de Juan José Saer », *Figures du pouvoir dans la littérature hispano-américaine*, Nathalie BESSE (dir.), Strasbourg, Université de Strasbourg, 2011, p. 81-90.

CORBATTA Jorgelina, « Capítulo V : Narrativas de la Guerra Sucia : Juan José Saer », *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, p. 89-123.

DALMARONI Miguel, MERBILHAÁ Margarita, « “Un azar convertido en don”. Juan José Saer y el relato de la percepción », *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11: *La narración gana la partida* (Elsa DRUCAROFF dir.), Noé JITRIK (ed.), Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 321-344.

DAVID Christian, *L'état amoureux. Essais psychanalytiques*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2002.

EZQUERRO Milagros, *Lecturas rulfianas*, México, Universidad de Guadalajara, 2006.

FREUD Sigmund, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1968, p. 145-171.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

GREEN André, *La déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Hachette, « Pluriel », 1998.

KLEIN Melanie, *Envie et gratitude*, Paris, Gallimard, « Tel », 1968.

LACAN Jacques, *Des-Noms-du-Père*, Paris, Seuil, « Champ Freudien », 2005.

LAURENT Pénélope, « Origine du monde, naissance du récit. L'incipit de *Lo imborrable*, de Juan José Saer », *Crisol*, Hors série 2023, p. 1-28.

_____, *L'œuvre de Juan José Saer. Unité, cohérence et fragmentation*, Paris, L'Harmattan, « Recherches Amériques latines », 2014.

LINENBERG-FRESSARD Raquel, « Santa Fe de ayer y de hoy en la obra de Juan José Saer », *Mémoire(s) de la Ville dans les mondes hispaniques et luso-brésilien*, Teresa ORECCHIA-HAVAS (dir.), Bern, Berlin, Bruxelles, Francfort, New York, Oxford, Vienne, Peter Lang, 2005, p. 316-333.

LUPPI Juan Pablo, « Una ausente presencia bajo el arte de narrar. Revisiones de la política en la fidelidad crítica saeriana (1986-2011) », *Exlibris*, n° 4, 2015, p. 75-89.

_____, « La sed de una amarga fruta argentina. Desgarros públicos y privados de la última dictadura en Lo imborrable de Juan José Saer », *Revista Hologramática*, vol. V, n° 9, 2008, p. 3-27.

MONDRAGÓN Juan Carlos, « Alma, inclínate sobre los cariños idos », *Zona de prólogos*, Paulo RICCI (comp.), Buenos Aires, Seix Barral, « Los tres mundos » 2011, p. 187-205.

PREMAT Julio, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo, « Ensayos críticos », 2002.

QUINODOZ Jean-Michel, *La solitude apprivoisée*, Paris, PUF, « Quadrige », 2008.

SAER Juan José, *Cuentos completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, « Biblioteca breve », 2006.

_____, *Lo imborrable*, Buenos Aires, Seix Barral, « Biblioteca breve », 2003.

_____, *La mayor*, Buenos Aires, Seix Barral, « Biblioteca breve », 1998.

_____, *Unidad de lugar*, Buenos Aires, Seix Barral, « Biblioteca breve », 1996.

_____, *Glosa*, Barcelona, Destino, « Áncora y Delfín », 1988.

WINNICOTT Donald Woods, *La mère suffisamment bonne*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2006.

WINNICOTT Donald Woods, *La capacité d'être seul*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2012.

_____, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1975.