

Origine du monde, naissance du récit. L'incipit de *Lo imborrable*, de Juan José Saer

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

« *La mort de l'Autre : une double mort, car l'Autre est déjà la mort et pèse sur moi comme l'obsession de la mort.* »
(Blanchot, 1980 ; 36)

Introduction

1. Nous proposons d'analyser sous l'angle de la dialectique du continu et du discontinu le roman *Lo imborrable*, de Juan José Saer, dont l'une des caractéristiques typographiques est la présence de titres en indentation dans le texte, rappelant le métier de journaliste de son personnage-narrateur, et dont la première occurrence est précisément « continuo, discontinuo » (Saer, 2003 ; 9). Avant d'interroger l'articulation de ces deux termes qui surplombent le texte et qui, de façon logique et linguistique, ne peuvent être pensés séparément, nous aimerions rappeler pourquoi *Lo imborrable*, publié initialement en 1993, est un roman un peu à part dans la production saérienne, et ce pour plusieurs raisons.
2. D'une part, sa forme de long monologue intérieur, dont on ne sait s'il se déroule uniquement dans la tête du personnage de Tomatis ou, sans doute aussi, sous sa plume, donne beaucoup d'informations sur ce personnage, à la fois le plus récurrent de la fiction saérienne mais aussi le plus emblématique de la Zona par sa part d'indétermination et d'incomplétude (Laurent, 2014 ; 45-75). Saer semble ainsi s'autoriser, dans ce roman, à livrer des éléments de psychologie du personnage sans renoncer à son style narratif qui place la perception, singulièrement obsessionnelle, au premier plan. Ce choix se justifie par le fait que le protagoniste vient de perdre

sa mère et sort avec difficulté, mais non sans l'humour caustique qu'on lui connaît, d'une dépression sévère. C'est ainsi l'occasion pour lui d'évoquer l'histoire de diverses séparations qui l'ont plongé dans une forme de mélancolie : la mort de ses deux parents (celle du père étant dissimulée sous celle, omniprésente, de la mère), les trois séparations de sa vie amoureuse, le renoncement à son travail au journal local, dans l'ambiance froide et menaçante d'un hiver en pleine dictature militaire.

3. D'autre part, la présence dévolue à la psychanalyse est importante dans ce roman, ce qui contraste avec le reste de l'œuvre qui mobilise de toute évidence des connaissances psychanalytiques mais rarement de façon aussi explicite. Elle est souvent évoquée par le narrateur avec sarcasme mais non sans ambivalence, principalement à travers sa troisième et dernière ex-femme, Haydée, psychanalyste issue d'une classe sociale privilégiée, aimée autant qu'haïe pour ce qu'elle représente, tour à tour « diosa lacano-vuittoniana » (Saer, 2003 ; 175) et « estructuro-cacharelo-kleiniana » (2003 ; 180), divinité changeant donc littéralement de théorie psychanalytique comme de chemise, selon lui. Par le lexique et les références employés, de Sigmund Freud à Marie Bonaparte, en passant par Melanie Klein ou Jacques Lacan, Tomatis semble un lecteur féru de psychanalyse, capable de distinguer les diverses écoles à travers l'histoire du mouvement, et il n'hésite pas à en user et abuser avec humour, lui dont le premier réflexe lorsqu'il croise Alfonso, un homme qu'il ne connaît pas et qui dit l'admirer en temps de dictature, est d'appeler un ami commun, Reina, psychiatre de profession, qui évoque avec lui sa dépression.

4. *Lo imborrable* se démarque ainsi des autres romans de la constellation saérienne en présentant Tomatis sous l'éclairage d'un savoir psychanalytique, qu'il aurait embrassé autrefois, tout amoureux d'Haydée qu'il était, pour mieux l'interroger et le mettre à distance dans un présent anxieux et dépressif, mais d'une façon ambivalente, puisque son long monologue, sorte de récit de soi adressé à la figure absente (la mère décédée, le père effacé, les ex-femmes dont la vie ou la mort les ont séparés) n'est pas sans rappeler la pratique du discours analytique, bien qu'il soit plus élaboré et entretienne de nombreuses différences.

5. Dans le récit de son troisième rêve, Tomatis associe la dialectique du continu et du discontinu à la question spatio-temporelle et à celle de l'écriture et de la lecture. Cela n'est sans rappeler le double mouvement de la lec-

ture, entre rétention du déjà lu qui va en s'estompant, et protention de l'horizon à remplir, décrit par Wolfgang Iser dans l'acte de lecture (1976 ; 205). Gérard Genette nous mettait en garde contre les dangers d'une lecture par trop unifiante, congruente, « continue », allant à l'encontre de la spécificité du texte :

il me paraîtrait fâcheux de chercher l'« unité » à tout prix, et par là de forcer la cohérence de l'œuvre – ce qui est, on le sait, l'une des plus fortes tentations de la critique, l'une des plus banales (pour ne pas dire des plus vulgaires), et aussi l'une des plus aisées à satisfaire, n'exigeant qu'un peu de rhétorique interprétative (Genette, 1972 ; 272).

6. Le texte, étymologiquement un tissu, est, par son élaboration secondaire, une trame, continue et discontinue à ses extrémités, faite d'un ensemble de liaisons, sous lesquelles apparaissent des traces de processus primaires, dont André Green dit qu'elles peuvent être perçues par le lecteur-analyste qui cherche moins à déceler une prétendue vérité du texte (et moins encore de l'auteur) qu'à comprendre l'effet de fascination produit sur le lecteur, entre l'énigme posée et l'affect ressenti (Green, 1998 ; 19-20). Le lecteur analytique se fait ainsi agent de déliaison, selon Green, « discontinuant » le texte là où il a été unifié, contournant provisoirement l'écueil de la cohérence et du continu décrit par Genette, et auquel on ne peut légitimement se soustraire, du moins entièrement, par l'interprétation.
7. Nous proposons d'analyser la question du continu et du discontinu, en resserrant la réflexion au champ de l'*incipit*, lieu privilégié pour l'observer, en tant que seuil de l'écriture et porte d'entrée dans la lecture. Ce roman de la mélancolie pose une énigme, celle du deuil anticipé de la mère, dont la mort dégage paradoxalement Tomatis du poids accablant de la dépression. L'articulation du continu et du discontinu se met en place dès l'*incipit* par l'affect de l'angoisse et l'image contrastée de vie et de mort, celle d'un flux surgissant d'une béance de la représentation, à l'instar de la naissance de l'enfant inachevé, expulsé hors du ventre sanglant de sa mère. Cet *incipit* a été lu par la critique saérienne comme un embranchement évident et continu avec *Glosa*, une sorte de rejeton émanant de celui-ci. Nous tenterons de ne pas céder aux sirènes du continu, ce qui nous permettra de répondre à l'énigme du paradoxe précédemment exposé et de comprendre l'identification fantasmatique au corps moribond de la mère, source d'angoisse et de perception fragmentaire du réel.

1. Lire l'incipit : la béance, angoisse des origines

FLUX TEMPOREL ET TEXTUEL

8. Les notions de continu et de discontinu sont avant tout temporelles. María Zambrano, dans *Los sueños y el tiempo*, a pensé précisément ces deux termes pour opposer la veille (sous le régime du continu) aux rêves (sous celui du discontinu) qui sont, selon elle, notre vie première et méconnaissent la temporalité que seule la veille connaît (Zambrano, 1992 ; 3). Toutefois le discontinu est nécessairement toujours déjà lié au continu, depuis son étymologie. Par ailleurs, l'étrange flux de conscience de Tomatis permet aussi de plonger brièvement dans ses rêves, racontés sans discontinuité narrative ni stylistique, le lecteur comprenant qu'il s'endort puis se réveille sans qu'une instance narrative supérieure ne signale le passage d'un état à un autre. La dialectique du continu et du discontinu dans le roman s'avère être le fruit d'une élaboration de type secondaire, complexe, qui affecte tant la veille que le rêve, et qui est le fait de la représentation par l'écriture.
9. Mais il est intéressant que la philosophe indique que c'est la naissance qui donne, avant même la conscience, le flux temporel (1992 ; 3). L'articulation du discontinu au continu dans le roman apparaît dès l'incipit, précisément à travers l'image de la naissance, et elle lie la dimension temporelle à la dimension textuelle. La naissance, présentée comme expérience traumatique, est, au-delà de sa transcendance métaphysique et psychique, immédiatement interprétable en termes littéraires, de par sa position liminale et comme phénomène d'expulsion par les « lèvres » (du vagin) de la mère. La naissance, humaine et textuelle, est envisagée comme un point de discontinuité faisant écho à cet autre de la mort (du père et de la mère), et entre ces deux points s'élabore le grand flux : « continuo y discontinuo a la vez, el gran flujo sin nombre, sin forma y sin dirección » (Saer, 2003 ; 9), que l'on peut interpréter comme étant le réel, mais aussi le temps. Le lecteur comprend d'emblée que le texte naît dans la douleur et dans l'angoisse de la séparation, à l'instar du petit d'homme, et que la grande aventure de la vie ne s'initie sans doute pas par la naissance littéraire mais plutôt par la re-sémantisation de cette expérience inaugurale, par l'accès au langage et au symbolique qui, malgré tout, devra donner des noms, des formes et des directions, pour que le sujet advienne dans le temps.

10. La première image du continu/discontinu est donc celle d'un flux, et c'est l'image saérienne par excellence, celle du fleuve, le flux littéral et figuré, combinant l'aspect spatial (le fleuve physique de la ville, le Paraná) et temporel (l'image héraclitéenne, avec laquelle joue le titre d'un autre roman de Saer, *Nadie nada nunca*). Le fleuve n'est pas mentionné ici, ce qui est exceptionnel dans la production romanesque saérienne, et il est possible d'interpréter ce flux textuel inscrit dans la temporalité comme le véritable lieu d'un flux de conscience, qui émerge symboliquement des lèvres et du ventre maternels, et que chaque lecture réactualise dans une temporalité propre. En effet, les titres en indentation apparaissent comme des balises, des digues de contention du récit (Premat, 2002 b ; 133), dans l'espace de la page et le temps de l'écriture, récit des pulsions de Tomatis narrateur, pris dans le ressassement obsessionnel et les digressions mélancoliques, dont va le tirer Alfonso, en l'interpelant directement, mettant provisoirement fin au monologue intérieur, par la discontinuité narrative qu'implique le recours au discours direct et au signe typographique du tiret, signant la fin de l'*incipit* (Saer, 2003 ; 10).
11. Les deux termes « continuo » et « discontinuo » inaugurent le premier titre en indentation et celui-ci reviendra à plusieurs reprises (2003 ; 9, 46, 244), avec l'image de l'écoulement du temps qui lui est associée¹. De façon un peu plus surprenante, Tomatis ajoute une nouvelle figuration de ce flux à travers le son qui lui parvient du poste de télévision (« flujo electrónico continuo y discontinuo al mismo tiempo », 2003 ; 244). L'apparente contradiction de l'antithèse ainsi répétée peut finir par sembler un lieu commun, sorte d'idée fixe d'un Tomatis obsessionnel et mélancolique, mais lorsqu'il évoque la mort de sa mère, c'est le terme du discontinu qui s'impose alors, comme pour suggérer que si le temps s'est arrêté pour elle, il s'est surtout figé pour lui, et c'est le téléviseur, source d'émanation d'images et de sons de la maison familiale et maternelle, qui s'en fait le révélateur :

La muerte de nuestra madre paró, durante algunos días, [el] flujo [del sonido artificial de la televisión], igual que si el hálito, débil al final, que la mantenía en vida, hubiese estado alimentándolo todos estos años, pero después que la enteramos recomenzó, mostrando de ese modo su carácter autónomo, a menos que no haya adquirido esa autonomía absorbiéndole a ella, igual que a todos nosotros por otra parte, su sustancia (2003 ; 81).

1 « Aunque parezca mentira, soy yo y estoy aquí, en lo que fluye continuo y discontinuo a la vez » (Saer, 2003 ; 46) ; « no hay otra cosa que el flujo a la vez continuo y discontinuo, neutro y arcaico, cuajando de tanto en tanto en formas tercamente repetitivas » (2003 ; 244).

12. Le continu est une sorte de présence vitale, affaiblie puis interrompue par la mort. L'articulation du continu et du discontinu dans le flux temporel est ainsi pensée comme celle qui lie entre elles pulsion de vie et pulsion de mort.
13. Et il s'agit bien d'une dialectique, qui imprime la perception du narrateur². La fragmentation est envisagée de façon dynamique, paradoxale, dans la durée et dans le continu : « todo [está] desintegrándose de un modo continuo » (2003 ; 88). De même, depuis l'obscurité de sa terrasse, la description du paysage intérieur de Tomatis semble se faire depuis une forme de dissolution de l'identité, à la manière d'une vision kaléidoscopique mais aussi « muda y continua » (2003 ; 96). Et le logotype de Bizancio Libros est la reproduction d'un visage de femme en mosaïque, faite de petits carrés noirs dont il est précisé, de façon superfétatoire (selon la logique de la mosaïque) et répétée, qu'ils sont des « cuadraditos discontinuos que se agrupan » (2003 ; 97, 98, 145), mais cela est signifiant quant au désir d'insister sur la relation dialectique du continu/discontinu à l'œuvre depuis le début du roman. On assiste ainsi à une multiplication imaginaire et linguistique de cette dialectique, dessinant dans l'esprit du lecteur un ensemble impressionniste de représentations, l'œuvre d'une perception fragmentaire et, nous allons le voir, mélancolique.

ANGOISSE D'ANÉANTISSEMENT, FRAGMENTATION DU MOI

14. Tomatis affirme fréquemment la division de son « moi » qu'il analyse comme s'il s'agissait d'un objet et qu'il oppose à la fameuse phrase de Descartes, « *Cogito ergo sum* ». Le lecteur découvre que, plus que de se référer à la seconde topique freudienne, ces descriptions sont sans doute liées à une certaine conception de la physique quantique, partagée avec Mauricio³. Il se définit comme « 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 » (2003 ; 39) puis il désigne les autres personnes qui marchent dans la rue de la même façon.

2 Elle imprègne même ses nuits puisque, dans le récit de son troisième rêve, Tomatis expose sa théorie du point (spatial) et de la ligne (temporelle), établissant un parallèle avec le point typographique (facteur de discontinuité) et la phrase (expression de la continuité), face au père de Walter Bueno, qui n'en a cure (Saer, 2003 ; 247).

3 Notons néanmoins qu'il exprime aussi des incertitudes quant à la théorie quantique et à toute prétention d'énoncer une loi qui régisse la matière (Saer, 2003 ; 148).

15. La physique quantique offre ainsi une représentation au ressenti d'une discontinuité de l'être, d'une fragmentation psychique ou identitaire, et la synchronie avec les « letreros » peut signaler qu'il y a là une figuration de l'affect d'angoisse de l'auteur qui affleure au moment de la rédaction du roman. Tomatis multiplie parfois les points de vue, comme lors de la scène de la sortie de sa fille Alicia avec ses petits camarades d'école, où il s'imagina les vingt-cinq paires d'yeux qui le scrutent dans la rue (2003 ; 136-137). Ce « point mobile d'observation », comme il aime à se définir sur le plan actantiel et narratif de façon consciente et non ingénue, fait écho à l'expression de « mobilité du point de vue » utilisée par Wolfgang Iser (1976 ; 199-215) pour qualifier la position du lecteur (et le patronyme Tomatis vient précisément d'une méthode de lecture) ; et Tomatis décuple ponctuellement ses effets fragmentaires en multipliant les points de vue. Le narrateur de *Lo imborrable* marque ainsi de son empreinte fragmentaire, obsessionnelle et mélancolique son univers.
16. Le personnage, non moins mélancolique, de Mauricio, professeur de statique en ingénierie, va subir un sort plus radical encore, celui de la décompensation psychotique : « un buen día, poco a poco, se empezó a desintegrar » (2003 ; 84). Il mêle à son discours plutôt rationnel des phrases de Montaigne en français, cherche une forme de connivence non verbale avec Tomatis, forme des phrases décousues (ou discontinues, « sus frases cada vez más deshilvanadas », 2003 ; 88), le photon polarisé l'obsède et il se déprime. Il finit par sombrer dans un état psychotique, de type paranoïaque, persuadé qu'on lui envoie des messages cryptés dans des séries télévisées américaines pour lui transmettre les découvertes scientifiques les plus récentes concernant les lois de l'univers. Pour Tomatis comme pour Mauricio, il semblerait que le téléviseur se transforme en une surface de projection, l'un de sa mélancolie, l'autre de sa paranoïa, dans les deux cas d'une forme d'angoisse, respectivement dépressive et persécutrice, liée à la fragmentation.
17. En réalité, Tomatis oscille entre, d'une part, une vision fragmentaire, dépressive et presque psychotique, et d'autre part, un mouvement totalisant de lui-même, indispensable à son fonctionnement mental. Le mouvement du roman s'oriente *a priori* vers une sortie de la dépression, avec une intégration du moi plus satisfaisante pour le personnage, perceptible du point de vue corporel (avec le retour de la libido), mémoriel (avec le récit rétrospectif de ses histoires d'amour qui acquièrent une cohérence), et existentiel

(le flux de conscience évoluant depuis un ressassement obsessionnel vers une plus grande intégration d'éléments du monde extérieur). Toutefois, si Mauricio voit des signes partout, Tomatis, lui, semble ne voir du sens nulle part, ce qui l'amène à conceptualiser une théorie du « casualismo », niant tout déterminisme, élaboration mélancolique qui désinvestit le réel d'un sens possible, à l'opposé de la psychanalyse.

18. Et quelques pages après que le narrateur s'est désigné comme un point mobile dans un champ d'observation, le titre en indentation reprend celui de l'*incipit* « continuo, discontinuo », dans lequel il décrivait sa naissance comme étant l'expérience fondamentale de la fragmentation et une expulsion dans l'extériorité du monde. Ici, il reprend la vision du poste d'observation mobile décrit de façon paradoxale :

Aunque parezca mentira, soy yo y estoy aquí, en lo que fluye continuo y discontinuo a la vez, por decirlo de algún modo, el desenvolvimiento o la expansión que no para, adentro puro o pura exterioridad, pero único y continuo y discontinuo a la vez sobre todo, de lo que no alcanzo a ver más que lo fragmentario, lo periódico, con leyes que describen al observador y no al fenómeno, medidas que se refieren a sí mismas y no a la extensión que querrían calcular, relojes que dan cuenta de otros relojes y no del tiempo. Continuo y discontinuo a la vez y lo que quiere abrirse paso hasta mi pensamiento es tan arduo y desmedido que las dos palabras con que lo llamo continuo y discontinuo se adelgazan, se esfuman, se vuelven ruido o vestigios inconexos que entran con los demás, sin significación, en el magma expansivo y material que las arrastra y, sin saña ni razón particular, cada vez que las trazo o las pronuncio, con sólo ser, las desintegra (2003 ; 46).

19. Cet extrait, lié à la dialectique continu/discontinu et à l'incertitude de l'écoulement temporel, s'inscrit dans une séquence dans laquelle Tomatis a un sentiment d'appartenance au monde qui l'entoure, vif bien que momentané. Il entre en résonance avec l'*incipit* et ses enseignes lumineuses clignotantes, redoublant la question de la naissance de celle de l'existence, à travers le prisme de la physique quantique, le continu/discontinu n'étant pas sans rappeler l'apparente dualité ondulatoire/corpusculaire de la lumière. Mais l'épiphanie ne dure pas et le langage semble inadéquat pour toucher du doigt l'envers du temps, l'au-dehors de la représentation, l'impossible origine, la matrice utérine. Le texte est ainsi, à l'instar du temps, ce continu/discontinu, incessant, difficile à nommer, impossible à faire sortir de son espace propre, pure extériorité ou pure intériorité, sans solution de continuité mimétique. Le temps est le principal événement chez Saer et de nombreux autres passages dans le roman reviennent sur ce flux continu/discontinu du temps (2003 ; 102, 142, 148).

20. Intéressons-nous, sinon à l'origine, du moins à la chronologie de la mélancolie de Tomatis. Liée bien sûr à l'agonie de la mère, dont la mort intervient en mars (2003 ; 184) soit à la fin de l'été austral, elle a commencé en réalité par d'autres événements, et notamment par la séparation d'avec Haydée (2003 ; 75), sept mois avant le présent d'énonciation (2003 ; 181), suite à l'épisode tragique de la Tacuara. En pleine dépression, Tomatis a renoncé à son travail au journal local (avec trois mois de congé, 183). Il résume ces faits de façon éminemment synthétique à son ami psychiatre : « Me separé de Haydée. Deje el diario. Y murió mi madre también. » (2003 ; 106). Le tableau dépeint est presque clinique : de Noël à mars, tandis que la mère agonisait, diabétique et aveugle, dans la chambre à côté du salon, Tomatis végétait, alcoolisé et drogué aux somnifères et tranquillisants, engloutissant des litres de vin devant la télévision, abruti, sans s'occuper de sa mère, mourant, comme elle, à petit feu, dans une forme de mimétisme identificatoire.

21. Puis, une fois celle-ci morte, il a tenté de remonter la pente, seulement quelques jours après qu'elle ne meure (2003 ; 184). La difficulté à sortir de la maison, qu'il caractérise systématiquement de l'adjectif « maternelle », se manifeste par le verbe « separar » (« No podía recorrer los trescientos metros que me separaban del bar al que, mientras estuve en la ciudad, he estado yendo a tomar un café todos los días durante más de veinte años. », 2003 ; 81). L'émotion décrite est celle de l'angoisse de séparation, ressentie en des termes extrêmes de terreur, avec une grande lucidité quant à sa nature imaginaire, et au moyen du lexique de la séparation :

la fuerza que había venido paralizándome mostraba ahora, inequívoca, su verdadera esencia: un terror puro, abstracto, sin contenido, respecto del cual la existencia efectiva del peligro era un dato secundario, por no decir irrisorio y, por esa misma razón, omnipresente, diseminado en la jungla de lo exterior y consustanciado con ella. [...] *No me he vuelto loco todavía, porque el peligro es en efecto imaginario, pero el terror, en cambio, es bien real, y es del terror de lo que hay que ocuparse y no del peligro.* Todo eso por los trescientos metros que me separaban del bar de la galería al que quería ir para tomar un café (2003 ; 109) (italiques de l'auteur)

22. La première sortie réussie, pour boire un café, est une forme de traversée de l'angoisse. Tomatis dit être passé de la dernière à l'avant-dernière marche depuis la mort de sa mère (2003 ; 12), dont l'absence de prénom et même de pronom à l'*incipit* semble révélatrice de son omniprésence, depuis l'absence, dans l'esprit de Tomatis, comme s'il avait vécu un deuil anticipé

et pathologique, perdant une partie de soi clivée identifiée à l'objet non pas perdu mais en cours de perte, l'objet en cours de séparation définitive. Car ce n'est pas la mort de la mère de Tomatis qui le plonge dans la mélancolie, c'est même le contraire, c'est à partir de la mort de la mère qu'il sort de la dépression. L'image de l'escalier illustre l'affaissement du moi dont parle Freud au sujet de la mélancolie. Celle de l'eau boueuse, de la fange, évoque la pulsion de mort qui invite à un retour à l'archaïque et elle conjugue la mère (la terre, l'eau) à la mort (la descente aux enfers, la salissure des pieds de moins en moins ancrés dans le sol). La possibilité de « remonter la pente » des escaliers va dans le sens, vertical, de la métaphore évolutionniste de l'*incipit*, celle des reptiles quittant leur milieu naturel (de l'eau et de la terre) pour devenir oiseaux : la mélancolie n'est pas séparée de la dictature, et l'ineffaçable du titre renvoie aussi bien à l'une qu'à l'autre.

23. Tant la dépression que le deuil de la mère engagent le personnage-narrateur dans la voie de l'introspection et il revient sur les diverses séparations qu'il a vécues, mais, comme nous le verrons plus tard, l'une d'elle reste dissimulée, à l'instar de la lettre volée d'Edgar Allan Poe, bien en évidence afin qu'elle passe inaperçue : la mort du père. Tomatis se lance ainsi dans une longue digression (2003 ; 52-76) pour retracer ses trois mariages et les causes de ses trois séparations. Il est assez aisé de voir que dans les trois cas, les choix amoureux de Tomatis se sont portés sur des femmes qui partageaient avec lui une même problématique névrotique, à savoir une difficulté à se séparer, la relation narcissique n'ayant pas entièrement cédé la place à la relation objectale. Tomatis ne semble pas véritablement dégagé de sa problématique œdipienne à sa mère (ce qui pourrait expliquer son deuil anticipé), pas plus que ne le sont les femmes avec qui il a partagé sa vie.

24. Le premier mariage de Tomatis est paradigmatique : il a lieu dans l'urgence, deux mois après la rencontre et peu de temps avant la mort du père de Tomatis (2003 ; 55), soit dans une forme très fusionnelle de relation, mais il découvre lors de la nuit de nocces que sa jeune et jolie épouse, Graciela, souffre de vaginisme. Il interprète celui-ci en des termes psychanalytiques, convoquant l'identification à la virginité, bien le plus précieux pour une femme dans le discours familial et ambiant, comme cause de cette angoisse d'anéantissement. La famille de Graciela a choisi Bariloche comme destination du voyage de nocces et l'hôtellerie bavaroise où le jeune couple a passé le séjour était tenue par une famille de réfugiés nazis (2003 ; 55). Or

Tomatis se voit comme victime d'une torture (2003 ; 56) lorsqu'il tente de pénétrer sa femme pendant les huit mois de leur mariage. De façon étonnante, le narrateur, confronté à une angoisse de castration en pleine dictature, resignifie un épisode d'un passé lointain en ayant recours à des souvenirs (celui des nazis) et à un lexique fantasmatique (celui de la torture) qui fait du corps « fermé » de l'épouse un bourreau, s'opposant de la sorte à un retour non moins fantasmatique au ventre maternel (huit mois, et non neuf).

25. Marta, deuxième épouse de Tomatis pendant quatre ans, est une sorte de double du protagoniste : distante, ironique, n'exprimant pas ses émotions, trompant discrètement son mari comme lui le fait avec elle. Ils se ressemblent beaucoup, d'après le témoignage imaginaire de leurs amis : « “divertidos”, “cultos” e “independientes” » (2003 ; 62). Ils partagent la même conviction conspirationniste contre toute forme de pouvoir que Tomatis ne cesse d'évoquer dans son récit. Il la quitte pour sa meilleure amie, Haydée. La fin de son deuxième mariage signera pour Tomatis le retour à la maison dite maternelle et à sa chambre d'enfant, comme si se séparer d'une femme signifiait inévitablement pour lui revenir dans le giron maternel. Martita finira par se suicider, se jetant sous un train pour un homme, trois ou quatre ans plus tard, geste qui redoublera la proximité amnique, mélancolique, des deux anciens complices.
26. Enfin, la relation avec Haydée est aussi marquée du sceau d'une gémellité amoureuse (« percibiéndonos mutuamente como verdaderas “almas gemelas” », 2003 ; 41) ainsi que d'une forme de specularité, puisque Tomatis trouve en son ex-mari une sorte de double, partageant le même prénom, Carlos, un même destin dépressif, au point que Tomatis adoptera, pour la reprendre à son compte, l'expression de Carlos au sujet de sa perte de libido dans tout le récit au présent (« tenía lo que él mismo llamaba la dispensa de la papasa Juana para los deberes conyugales », 2003 ; 42). Et Haydée a, de son côté, une relation fusionnelle de quasi-soumission à sa mère, selon Tomatis, et qui, chez une psychanalyste, a de quoi surprendre.
27. On constate donc que les relations amoureuses de Tomatis ne le séparent pas fantasmatiquement de sa propre mère, reproduisant une séparation non aboutie, et ses choix d'objet sont à son image, névrotiques, souffrant d'une problématique de séparation. La dépression de Tomatis ne commence pas avec la mort de la mère mais avec celle du père, dissimulée dans

le texte, et elle est réactivée à la suite de la séparation d'avec Haydée et aggravée par la détérioration de la santé de sa mère. Voyons à présent comment cela se traduit en termes de continuité et de discontinuité textuelle et intertextuelle interne.

2. Relire l'incipit : ne pas céder aux sirènes du continu

INCIPIT FRAGMENTAIRE, LIEU DE LA BRISURE

28. Pour cela, revenons à l'*incipit* qui est, avec l'*excipit*, un point stratégique de la dialectique continu/discontinu de façon générale, le texte étant une forme de continuité dont les deux extrémités sont des discontinuités textuelles. Et cet *incipit in media verba* en particulier joue sur cette dialectique pour le lecteur qui découvre un texte fictivement en train de se dire à travers une forme progressive (« como venía diciendo »), la première phrase feignant de s'inscrire dans un continu dont le lecteur perçoit la supercherie, produisant l'impression d'un fragment fictif, arraché à une totalité textuelle plus vaste et à laquelle il n'aurait pas accès. En ce sens, cet *incipit* suspensif qui exhibe l'arbitraire de la prise de parole serait paradigmatique du roman du XX^e siècle, selon Andrea Del Lungo pour qui : « le début s'insère dans un *continuum* linguistique et dissimule son caractère inaugural derrière le refus de toute codification et la dénonciation de l'arbitraire du choix initial. » (Del Lungo, 2003 ; 17)
29. L'*incipit* de *Lo imborrable* fait ressortir, pour un lecteur connaisseur de l'œuvre, la continuité avec un autre roman, *Glosa*, et, par là-même aussi, la discontinuité entre les deux textes dont la durée fictive est de dix-huit ou dix-neuf ans, comme si les deux romans appartenaient à un grand tout dont ils ne seraient que des fragments, mais l'hétérogénéité narrative récuse cette idée : Tomatis n'est pas le narrateur de *Glosa*, il n'en est qu'un personnage croisé par les deux autres. En revanche il ressent déjà la « menace » (la dépression) peser sur lui et le narrateur omniscient, ou plus exactement omnipotent, évoque des faits de façon précise et datée, ayant lieu respectivement treize, dix-sept et dix-huit ans plus tard, pouvant contribuer à expliquer aussi en partie la dépression de Tomatis près de vingt ans plus tard dans *Lo imborrable* : en 1974, l'assassinat de la femme du Mathématicien ; en 1978, la séquestration et l'assassinat d'Elisa et du Gato, la mort de

Washington Noriega d'un cancer de la prostate et le suicide d'Ángel Leto pris dans une embuscade ; en 1979, la vie du Mathématicien à Stockholm. *Glosa* a lieu fictivement le 23 octobre 1961. Quant à l'action de *Lo imborrable*, elle doit avoir lieu en 1979-1980, car Alfonso affirme avoir pensé à Tomatis comme possible directeur des ventes de la région pour son entreprise, cinq ou six ans auparavant, vers l'année 1974 (Saer, 2003 ; 14).

30. Un continu temporel et diégétique existe certes, mais avec une discontinuité narrative et une hétérogénéité temporelle, qui ne permettent pas de penser l'ensemble comme un texte uni et homogène, simplement interrompu par du discontinu temporel. La dialectique continu/discontinu est donc opérante d'un point de vue intertextuel interne, mais seulement partiellement, et elle doit être pensée conjointement à d'autres facteurs générateurs du texte. L'œuvre de Saer est travaillée par les dialectiques de la fragmentation et de la totalité, de l'hétérogénéité et de l'homogénéité, de la multiplicité et de l'unité (Laurent, 2014), plutôt qu'à partir de la seule idée de *continuum*⁴, courante parmi la critique saérienne.

31. C'est ainsi que, dans un article fort intéressant, mais dans lequel elle interprétait un peu rapidement l'allusion aux vingt années écoulées dont parle Tomatis en *incipit*, Beatriz Sarlo a entraîné malgré elle toute la critique dans son erreur, qui a vu dans cette durée de vingt ans la distance qui sépare l'action des deux romans (Sarlo, 1993 ; 29). Elle affirme même que l'action de *Lo imborrable* commence en 1981, mais ce n'est pas le cas comme nous l'avons explicité plus haut. Il faut dire que le texte de Saer lui-même peut induire en erreur, car *Glosa* présente l'action qu'il va développer ensuite dans *Lo imborrable*, non pas en 1979 ou 1980 comme il le fait dans *Lo imborrable*, ni en 1981 comme le croit la plupart de la critique saérienne après Sarlo, mais en 1978, car le narrateur explique que Leto a rendu visite à Tomatis trois mois avant d'avaler la pastille de la mort (en 1978 donc, selon *Glosa*) au moment le plus critique de la dépression de Tomatis (1988 ; 247-248). Si les narrateurs diffèrent entre les deux romans, on constate également une hétérogénéité dans l'apparente continuité temporelle.

32. C'est donc bien dans le texte lui-même qu'il convient de chercher à quel événement se réfère Tomatis dans la première phrase de son récit. On

4 L'hétérogénéité narrative régit l'écriture saérienne, et accepte les « vides » entre deux unités narratives, contrairement à l'univers balzacien, ce « monde sans solution de continuité, un monde homogène, où tout se tient et se pousse », selon Georges Poulet (1979 ; 237).

découvre ainsi que celui qui est mort il y a vingt ans, c'est son propre père : « Mi madre, ciega a causa de la diabetes, se estaba muriendo en su dormitorio, en la cama de matrimonio que mi padre había desertado veinte años atrás por otra menos exigente, la tumba » (Saer, 2003 ; 181-182), puis « aquí, en este dormitorio, en esa cama matrimonial, murió el primero, y en esta otra habitación, que da a la calle, la segunda, veinte años más tarde » (225). Ce n'est qu'a posteriori, lors d'une seconde lecture, que l'on peut comprendre pourquoi Tomatis, bien avant cette révélation dans le roman, expliquait qu'à l'époque où il a rencontré Graciela il y a plus de vingt ans, et que, précise-t-il, son père était en vie, il se sentait « a caballo entre lo abierto y lo cerrado todavía » (2003 ; 55), faisant ainsi, de façon très discrète et pudique, de la mort du père l'élément déclencheur du début de sa mélancolie, la « menace » déjà décelable dans *Glosa*.

33. L'*incipit*, plus qu'une continuité diégétique avec *Glosa*, semble établir un creux informationnel, une indétermination du récit, que le lecteur pointilleux pourra remplir de son interprétation ; et il est signifiant que ce creux puisse contenir paradoxalement la mort du père de Tomatis, Tomatis qui est, rappelons-le, le personnage le plus récurrent de toute l'œuvre saérienne, père dont on ne saura rien, ni même son prénom (comme la mère), sauf qu'il est mort. C'est donc à la mort de son père que Tomatis pense, lorsqu'il évoque sa naissance au début de *Lo imborrable*, alors qu'il vient de perdre sa mère, un deuil en réactualisant un autre, réveillant toutes les douleurs de séparation et la nostalgie douloureuse d'un monde plein, uni, intérieur. Il est donc orphelin, et la tombée de la nuit représente l'ombre de l'objet tombée sur le moi, selon la fameuse définition freudienne de la mélancolie (Freud, 1968 ; 156).

Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años: anochece. Día tras día, hora tras hora, segundo a segundo, desde que, por entre sus labios ensangrentados me expelió, inacabado, a lo exterior, esto no para, continuo y discontinuo a la vez, el gran flujo sin nombre, sin forma y sin dirección –pueden llamarlo como quieran, da lo mismo– en el que estoy ahora, bajo los letreros luminosos que flotan, verdes, amarillos, azules, rojos, violetas, irisando la penumbra en la altura sobre la calle, en el anochecer de invierno (2003 ; 9).

34. La discontinuité ne se dissimule pas, au contraire : le fragment exhibe son arrachement au tout, l'empreinte de sa brisure, la violence de la séparation, dans sa partie liminaire, tandis qu'il se constitue en une suite d'unités, par les titres en indentation qui l'accompagnent ensuite. Cette expansion, c'est celle de l'écriture, qui s'affirme à travers une voix qui émerge d'entre

des lèvres en sang, depuis une origine fantasmatique et fantasmée. On a souvent considéré que *Lo imborrable* faisait partie des romans de la période dite de retour à l'intrigue (Premat, 2002a ; 219-254) avec *El entenado*, *La ocasión*, *La pesquisa* et *Las nubes*. Mais il ne se passe pas grand-chose dans ce roman dont l'unité ne tient qu'aux trois journées, du mardi soir au vendredi midi, racontées par un narrateur à la perception particulièrement fragmentaire. En réalité, ce qu'ont en commun ces cinq romans, par rapport à d'autres de la production saérienne, c'est une plus grande lisibilité, et elle tient ici, pour une grande part, à la linéarité temporelle. C'est sur cette apparente continuité temporelle de l'action (apparente, car les digressions abondent) que vient s'inscrire la dialectique du continu et du discontinu.

LE FLUX CONTINU/DISCONTINU : L'ÉCRITURE DU MÉLANCOLIQUE

35. Le style de l'écriture saérienne, caractérisé par un usage soutenu de la virgule, la répétition des prépositions et des conjonctions, la construction de phrases complexes, aux multiples subordonnées avec antéposition et postposition, qui diffère souvent la survenue du verbe de la principale ou du complément, prend tout son sens ici : il s'agit de retarder la fin de la phrase, sous la plume ou la pensée d'un Tomatis dépressif, personnage-narrateur en mal de séparation. Et bien qu'elle soit aussi typique du style de l'ensemble de l'œuvre de Saer, la digression est ainsi symptomatique du narrateur.
36. À la différence d'autres romans de Saer, *Lo imborrable* ne se compose pas de parties, chapitres ou séquences ; le récit est un long continuum monologué, organisé en paragraphes, parfois interrompus par des dialogues et ponctués par les titres en indentation. Ceux-ci donnent l'impression qu'une instance narrative surplombante a relu et édité cette continuité textuelle, avec une certaine distance descriptive, non exempte d'ironie, qui ponctue le texte comme elle aurait mis en page un journal, par exemple celui dans lequel a longtemps travaillé Tomatis. La naissance est décrite comme expulsion hors des lèvres ensanglantées (du vagin) de la mère, le flux narratif sort ainsi fantasmatiquement du corps maternel, du souvenir inventé d'une bouche maternelle désormais morte : un flux mélancolique, continu et discontinu, neutre et archaïque, si l'on reprend la lettre du texte.

37. Et la naissance de ce bébé, dans la violence, dans la douleur et dans le sang, renvoie fantasmatiquement à l'angoisse de séparation et de castration, dont l'imaginaire est précisément celui d'une séparation violente, douloureuse et sanglante, ce bébé arraché au corps maternel étant comme le pénis détachable des théories sexuelles infantiles (qui va devenir, sous le coup de la dispense de la papesse Jeanne, « el pobre aditamento ya casi inexistente », 2003 ; 75). Tomatis semblerait donner raison à Otto Rank plus qu'à Freud en attribuant l'origine de sa mélancolie à sa naissance⁵, le corps de la mère étant, dans son fantasme, le lieu de la scène primitive où son propre corps ferait un tout avec le ventre maternel, phallus contenu en elle, et expulsé par sa bouche, arraché dans son inachèvement fragmentaire, « castré » dès l'origine. Et le troisième personnage du fantasme, le père, est évidemment absent, imaginairement mort, motif d'angoisse.

38. Le flux de langage qui sort de la bouche du narrateur (« como venía diciendo »), à l'*incipit*, trou béant de la page blanche, sort ainsi métaphoriquement des « lèvres » de la mère, ineffaçable, et sera, entre autres choses, un outil de sortie de la mélancolie, doté d'un pouvoir, non pas de faire revivre la mère, mais bien plutôt de l'achever, de s'en séparer définitivement, de s'en expulser fantasmatiquement, pour récupérer le désir, et par là, remettre en route la dynamique de la libido, qui est celle de la liaison (et donc du continu). La pulsion sera de nature sexuelle, avec Vilma qui, par sa jeunesse, permet à Tomatis d'inverser illusoirement la logique œdipienne, mais dont on dit qu'elle est une « vagina dentata », la grande castratrice. Mais la pulsion sera aussi détournée de son but sexuel par l'écriture, sublimation dotée d'une valeur phallique supérieure à celle des scribouillards de la dictature tels Walter Bueno, lus par la sœur et, qui sait, peut-être par la mère.

39. Le monologue de Tomatis ressemble à celui d'un névrosé obsessionnel, qui parle seul et ressasse son idée fixe, celle d'un monde fragmentaire, continu et discontinu, à travers le signifiant de la castration qui inonde le texte, à travers la répétition compulsive d'expressions drôles et vulgaires⁶,

5 Otto Rank a théorisé les effets de cette séparation originaire dans *Le traumatisme de la naissance*, au grand dam de Freud pour qui l'étiologie des névroses se situe du côté de l'Œdipe et qui, sans nier la forme primitive d'angoisse que suppose la naissance du bébé, considère que celui-ci ne ressent pas ce passage à la vie aérienne comme une séparation car il ne s'agit pas d'une perte d'objet.

6 Pour n'en citer que deux : « que me cuelguen con un gancho del prepucio y me hagan girar » (Saer, 2003 ; 35-36, 63, 165, 218), « que me la corten en rebanadas » (2003 ; 52,

dans un contexte dictatorial qui donne libre cours au déploiement d'un imaginaire de la menace castratrice face à une menace militaire, en revanche, bien réelle. Les émotions sont contenues mais la perception prend le relai de la vision obsessionnelle et mélancolique. De l'aveu de Tomatis, même le souvenir de la rencontre avec Haydée est celui de perceptions plus que d'émotions, comme si sa subjectivité n'y avait pas place, comme s'il avait filmé la scène depuis une extériorité, succession d'images discontinues et raccordées entre elles sans affect. Comme il le dit, sans pouvoir se l'expliquer, les émotions, et l'anxiété en particulier, sont moins remémorées que les perceptions du moment (2003 ; 70). Il y a sans doute une forme de dénégation, l'anxiété apparaissant plutôt dans sa vision « discontinue » du monde, plus que « las emociones intensas de un amor naciente o de una separación intolerable » (70-71). À la place de la remémoration des émotions, lorsqu'il se rappelle la première nuit avec Haydée, il offre un récit, détaillé, des images discontinues collées de façon continue, le récit comme un montage cinématographique, soit des perceptions qui acquièrent, lorsqu'elles sont rattachées aux émotions, un caractère mythique :

Así que de "ese" sábado tengo, muchos años más tarde, no un recuerdo sino un relato, compuesto hasta en sus detalles más mínimos, organizado según una sucesión lógica, y tan separado de mi experiencia como podría serlo una película en colores —imágenes discontinuas pegadas una después de la otra y a las que una intriga de esencia diferente de las imágenes mismas, y agregada con posterioridad, les suministra, artificial, un sentido. Un relato tan improbable como nítido, de existencia autónoma, que, en vez de recordar verdaderamente, hemos aprendido de memoria, igual que una tabla de multiplicar, y que, únicamente cuando activa nuestras emociones podemos equiparar a una obra de arte o, mejor todavía, a un mito (2003 ; 71).

40. Le récit, qu'il soit esthétique ou mémoriel, n'est qu'un montage d'images instantanées, la succession de discontinuités qui, par le mouvement du flux, donne l'illusion d'une continuité. Tomatis, par sa lucidité mélancolique, en expliquant le fonctionnement de la mémoire offre au lecteur sa conception du récit et met indirectement le projecteur sur l'*incipit* de celui-ci. Le lecteur peut tomber dans le « piège » narratif de la continuité ainsi tendu, entre deux romans.

IDENTIFICATION AU CORPS DE LA MÈRE MORIBOND

59, 69, 130, 146, 163, 191, 201, 227).

41. Mais celui qui a, un temps, cédé aux sirènes du continu, c'est Tomatis lui-même, en s'identifiant fantasmatiquement au corps maternel, comme en témoigne la lettre du récit. Le texte est effectivement marqué du sceau mélancolique, celui de la douleur du deuil maternel qui éteint les émotions, celui de l'ombre de l'objet qui tombe sur le moi.
42. Ce surinvestissement des représentations de l'objet aimé disparu, la mère, prend ici la forme de l'indéterminé, l'image du flux indifférencié mortifère, dans l'ambiance morose de l'hiver gris de la dictature, en 1979 ou 1980, soit juste après ce qui est considéré comme les pires années de la répression (1976-1978). Le surinvestissement de l'image maternelle, typique de la mélancolie, est ainsi déplacé vers une vision du monde projetant les attributs maternels de l'*incipit* (flux continu et discontinu, indifférenciation de la matière archaïque et neutre, extériorité marquée par l'absence de sens, la séparation irrémédiable et la perte du sang, de la vie et de la libido) sur le reste de la diégèse placée opportunément en plein « Proceso de Reorganización Nacional ». La vision mélancolique est celle de la fragmentation du narrateur, le point mobile, le trou noir évoqué dans le sonnet « the blackhole », vision trouée, discontinue, d'un vide qui ne peut se remplir, d'une perte de la libido au profit d'une pulsion de mort, de la liaison à la déliaison.
43. La tentation de retourner à « l'origine du monde », continu/discontinu, neutre et archaïque, est mortifère, anéantissante. Seule la fonction symbolique de la séparation, du discontinu « bienfaiteur », métaphore paternelle, est protectrice : la menace de castration est source d'angoisse mais elle protège de l'angoisse d'anéantissement du petit enfant. On peut imaginer que c'est ce qui se rejoue à l'*incipit*, sorte de tableau de Courbet fantasmé et violent, qui commence par les vingt ans séparant Tomatis non pas de *Glosa*, comme nous l'avons vu, mais de la mort du père, ce père qui représentait le rempart symbolique et dont la perte entraîne Tomatis, médusé, sur la pente mélancolique du retour au giron maternel.
44. L'identification narcissique inconsciente au corps de la mère plonge Tomatis dans la mélancolie, il en devient, comme elle (par le diabète), aveuglé, voyant le monde à travers les lunettes de la grisaille indifférenciée. Remarquons que la mélancolie de Tomatis n'a pas lieu avec la mort de la mère mais avant la mort de celle-ci et c'est l'inévitable séparation de la mort qui va sortir Tomatis de la dépression. Il ne s'agit donc pas simplement de

l'expérience de la perte (du deuil), mais d'une relation d'objet devenue pathologique (narcissique), l'identification régressive du mélancolique qui dévore l'objet déjà devenu mort pour lui, s'identifiant à lui, régression à la phase orale : Tomatis s'abrutit devant son téléviseur, comme sa mère n'est déjà plus qu'un corps à l'agonie, et il s'alcoolise, régressant au stade oral.

45. Le mélancolique dissimule fréquemment, derrière des reproches qu'il se formule à lui-même, une forme d'hétéro-agressivité (Freud, 1968 ; 154). Ici, l'auto-dérision est conjuguée à une agressivité détournée, qu'il adresse indirectement à l'endroit de la mère⁷, en la redirigeant notamment à l'endroit de la « belle-mère », la mère d'Haydée, la « mauvaise mère », celle qu'il accable de tous les maux, et surtout du pire, celui d'avoir livré la Tacuara aux mains des tortionnaires. L'absence du Père signe l'impossible séparation, jusqu'à ce que la mère meure, qu'une sortie de la maison « maternelle » (du ventre maternel) soit enfin possible et qu'une figure masculine vaguement paternelle (Alfonso) le sorte de ses rêveries et ressassements.

46. La disparition du désir de Tomatis, qui est une forme de discontinu ou de « déliaison » (de la libido), commence avec Haydée et il la commente en conjuguant le vocabulaire psychanalytique de celle-ci à sa propre grossièreté, de façon humoristique :

Que me la corten en rebanadas si se me ocurre algo acerca de qué cuernos puede ser el deseo, y sin embargo sé todavía menos por qué razón se extingue. Si es la disponibilidad del objeto como dicen lo que lo apaga, es lo imposible entonces lo que atrae —nunca está demás lo que sirve para pisotear la economía— y lo aceptaría de buena gana si no estuviese seguro, lo que por otra parte me importa un rábano, de que imposibilidad y posesión se contagian, recíprocas, la inexistencia. Por transferencia como dicen a otro objeto es que desaparece tal vez —lo que cambia el objeto, pero no el problema. (2003 ; 52-53)

47. Il tente de comprendre la disparition de sa libido avec les notions de transfert et d'objet, c'est-à-dire finalement avec le discours d'Haydée. Mais dès le départ, il affiche son incompréhension et tente de montrer par l'absurde que le discours psychanalytique ne lui vient pas en aide. C'est de façon plus poétique qu'il poursuit :

Tal vez lo que llamamos deseo es análogo al brillo de una estrella muerta —el espasmo de algo inhumano que deja de existir en el momento mismo en que se encarna y cuyos últimos sacudimientos en su lugar de paso, nosotros, nos indu-

7 Le passage à l'acte sadique à l'endroit de la mère, et des mères, est explicite à travers les crimes en série dans *La pesquisa*.

cen, maquinales, a descargarlo en lo exterior. De modo que son aquellos que creen poseer los poseídos, y los buscadores de objeto el objeto por excelencia. El caso es que de todo ese rompecabezas me desperté una mañana con la dispensa definitiva de la papesa Juana. Los peces voladores, que al principio no dejaban el aire y parecían flotar en miríada, con su aleteo plateado y múltiple, más en levitación que en vuelo, suspendidos en la luz por sobre el gran fondo oscuro y frío del mar, retomaron un buen día el camino de la negrura, y volvieron a su modalidad banal de reaparición periódica, un tiempo en la oscuridad helada y sin límites, y una salida brusca a la evidencia, para atravesar rápidos el aire y volverse a sumergir, saliendo y entrando en el océano, hasta que sus apariciones fueron haciéndose más espaciadas y más cortas, sus aleteos más opacos y exangües, de modo que, si durante un tiempo me puse a espiar por el mar vacío sus apariciones, no sin ansiedad ni nostalgia, al cabo de un momento dejé de esperarlos, sabiendo que ya no volverían a salir (2003 ; 53).

48. Arrêtons-nous sur plusieurs images. L'étoile morte qui répand sa lumière fugace porte une charge mélancolique évidente mais son association avec la pulsion sexuelle étonne. La décharge, à l'extérieur, est synonyme de mort, dans le miroir inversé de la naissance en *incipit*. L'image de l'arroseur arrosé renforce l'idée d'un piège qui se referme inéluctablement sur celui qui se prête au jeu du désir.
49. Toutes ces images, qui font écho à l'astronome scrutant le firmament dans le sonnet « the blackhole », ne sont pas sans évoquer celle de l'écriture, le désir d'expulser au dehors de soi une partie inconsciente, « inhumaine », sous la pression d'une pulsion, produisant un éclat qui déjà n'appartient plus au sujet écrivant, pris dans son désir d'écrire. En ce sens, Tomatis narrateur n'est déjà plus le personnage dépressif, car son flux narratif, s'il est empreint de mélancolie, est la preuve du retour de son désir. Le désir était d'ailleurs au cœur de l'autre sonnet, « Lucy », dédié à la femme australopithèque dont les ossements avaient été découverts en 1974 par des archéologues, soit quelques années seulement avant la diégèse du roman, devenue dans l'imaginaire collectif archétype et première « femme », la seule, peut-être, capable de contrebalancer l'obscurité existentielle et métaphysique de Tomatis.
50. L'image des poissons, qui volent dans les airs puis plongent dans la noirceur de la mer pour finalement disparaître complètement, illustre la disparition du désir, typique de la dépression, et elle reprend la métaphore, présente dès l'*incipit*, des reptiles devenant oiseaux, et le mouvement descendant de la dépression vers l'eau fangeuse de la dernière marche de l'escalier. La noirceur de l'océan est bien sûr celle de l'inconscient et de la pulsion de mort, mais elle peut être aussi celle de la dictature, dont les nom-

breux « vols de la mort » ont été documentés. Par l'écriture, Tomatis, auteur du brûlot contre *La brisa en el trigo*, mais aussi et surtout narrateur du récit que le lecteur découvre, déploie son désir de s'éloigner des reptiles et des poissons des fonds marins, de la dictature des militaires et de la tyrannie de son ça, pour reprendre son souffle et un peu de hauteur de vue. L'ineffaçable est ainsi ce qui fait rupture, discontinuité, marque d'un avant et d'un après, tout à la fois de la dictature, de la mort des parents, de la dépression, de la disparition du désir. Et de cette mémoire fragmentaire, toujours recomposée arbitrairement, surgit un flux, à la première personne et au présent, nouveau-né expulsé d'une bouche ensanglantée.

51. Le récit de Tomatis est celui d'un homme qui s'est hissé de la dernière à l'avant-dernière marche et a retrouvé du désir, désir de sortir hors de chez lui, désir de retrouver une vie sociale, désir de séduire une femme pour avoir une relation sexuelle consentie, désir d'écrire des sonnets à la forme bien maîtrisée (la fameuse « camisole de force » dont il se moquait dans « Sombras sobre vidrio esmerilado », 1996 ; 16). Son récit, dont on ne sait s'il est écrit ou oral, s'inscrit dans cette dynamique du retour du désir, qui intrique les pulsions de vie, pulsions sexuelles et pulsions narratives.
52. Pour autant l'*excipit* peut être interprété de plusieurs façons contradictoires entre elles. Tomatis se sent presque toujours exclu de ce qu'il nomme, en termes militaires, le « dispositif Alfonso/Vilma », exprimant ainsi sa problématique œdipienne par le lexique de l'espèce des « reptiles ». Peu de temps après avoir eu des relations sexuelles avec Vilma, presque interrompues par le coup de téléphone inopportun d'Alfonso, il va se retrouver au cocktail du vendredi midi qui clôt l'événement organisé par Bizancio Libros. Lors de celui-ci, Alfonso laisse entendre qu'il souhaiterait se marier à Vilma, ce qui fait écho à un commentaire de Vilma, lors de l'appel d'Alfonso, qui ironisait sur l'intérêt tardif de Tomatis pour le type de relations entretenues par Alfonso et Vilma. Au moment de trinquer, Tomatis fait une entorse à son abstinence, et plutôt que de demander de l'eau minérale, comme à sa récente habitude d'abstème, il fait part de son désir, après l'avoir mûrement réfléchi, de boire « Algo un poco más fuerte » (2003 ; 254).
53. Tomatis va-t-il oublier d'aller chercher sa fille, comme celle-ci le craint, et, pire, sombrer de nouveau dans l'alcool, voire dans la dépression ? Ou son choix délibéré est-il le signe d'une amélioration et d'un lâcher-prise

possible ? Les deux interprétations sont possibles : le roman se termine sur ce *kairos*, sans donner de réponse, assumant discontinuité et déceptivité narratives. L'accélération du tempo narratif (Laurent, 2014 ; 78-80) peut laisser entendre que l'amélioration de l'état de Tomatis est réelle et qu'il délaisse les ressassements obsessionnels pour l'action, signe d'une meilleure santé mentale, d'autant plus que le roman se termine par le mot « fuerte ». Mais boire de l'alcool n'est pas, en soi, le gage d'une quelconque amélioration et il n'est pas exclu d'y lire une rechute à venir et l'oubli d'aller chercher sa fille Alicia.

54. Si l'on recontextualise l'information donnée par l'*excipit*, l'intérêt matrimonial d'Alfonso pour Vilma peut aussi être interprété de deux façons opposées dans l'esprit du personnage-narrateur : soit Tomatis y voit la séparation symbolique de la métaphore paternelle (après avoir réalisé le désir sexuel, certes), soit au contraire il se voit reflété en Alfonso (comme il le fait depuis le début du roman), Alfonso qui, à la différence de Tomatis, pourrait être le père de Vilma. Tomatis n'est sans doute pas tout à fait dégagé de sa problématique œdipienne et c'est à cette aune que l'on peut interpréter l'*excipit*, dans un sens comme dans un autre. Il est toutefois signifiant que ce soit par une absorption orale que se termine le récit de Tomatis, lui qui avait commencé par l'image de l'expulsion hors des lèvres génitales maternelles du bébé. La voix narrative a eu le loisir, dans ce monologue mélancolique, de naître et de se déployer jusqu'à son extinction, véritable flux de pulsions orales et narratives.

55. S'il est difficile de faire de Carlos Tomatis un *alter ego* de Juan José Saer, pour des raisons biographiques évidentes, il est toutefois tentant de lire ce roman comme un témoignage, celui tout à la fois de l'élaboration complexe et patiente d'une écriture qui se nourrit de la noirceur des eaux boueuses de l'inconscient, et d'un désir d'écrire vécu comme une planche de salut pour remonter, marche après marche, la pente glissante de la mélancolie.

Conclusion

56. Par son apparente linéarité, dont l'action commence un mardi soir et se termine le vendredi midi, *Lo imborrable* a souvent été considéré, par la critique soucieuse de le replacer dans l'ensemble de la production saé-

rienne, comme un roman d'une plus grande lisibilité et il a été tentant d'établir un lien temporel direct avec *Glosa*. Mais il faut bien reconnaître que d'action, il est peu question, et que si rien ne semble commencer véritablement, rien ne finit non plus, sinon le récit d'une tentative de retour sur soi par un long monologue qui s'articule autour des notions de continu et de discontinu. Le flux mélancolique de la parole, par ses digressions, se dessine comme le fleuve Paraná, prenant des détours, et il est contenu par les digues des titres en indentation, qui agissent comme une sorte de surmoi, entre contention des digressions et ironie directive. L'apparente chronologie est ainsi bien vite mise à l'épreuve, comme il est de coutume dans l'univers saérien. C'est ainsi que, si l'*incipit* fait émerger un bébé par le récit de sa naissance, il s'agit en réalité d'une seconde naissance, celle du mélancolique qui marque son récit du sceau du maternel et de la mort, mais qui renaît à l'écriture, en pensant tant à celle qui l'a mis au monde qu'à celui dont la mort précoce l'a soumis au régime de la « menace ». Par la béance initiale du récit sanglant de l'origine du monde, tout orientée vers l'inévitable et obsessionnel trou noir, surgit, sous la pulsion narrative, le flux textuel et ce faisant naît une voix mélancolique, s'extrayant d'une identification mortifère au corps moribond de la mère, pour réhabiliter de façon sous-jacente la métaphore paternelle, promesse d'une séparation nécessaire et vitale.

57. Grâce aux notions de continu et de discontinu, et en adoptant une lecture analytique de déliaison, nous avons ainsi tenté d'aborder ce roman comme un flux textuel dont le récit en première personne permet d'aborder la question de la séparation, tant du point de vue actantiel que narratif, sous l'aspect de la mélancolie. L'analyse de l'*incipit*, par son apport stratégique de signification textuelle, nous a semblé pertinente dans la mesure où elle concentre la problématique de l'écriture mélancolique et de son désir. Elle nous a permis de voir émerger la figure du père (et l'ombre de sa mort) sous les décombres du maternel, resignifiant ainsi la question de la séparation d'avec la mère, répondant à l'énigme du deuil anticipé de Tomatis qui semble renaître paradoxalement grâce à la mort de sa mère, et corrigeant une erreur de la critique saérienne ayant cédé aux sirènes du continu.

58. Reconnaissons à notre tour la limite de notre travail d'interprétation, qui, malgré l'effort de déliaison analytique, unifie ce qui, mystérieusement, nous résiste, pour toujours indéchiffrable, à l'image de la « floraison cristalline qui étincelle », énigme d'un plaisir d'écriture et de lecture, ineffaçable :

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).

Bibliographie

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

DEL LUNGO Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, « Poétique », 2003.

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

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

GNUTZMANN Rita, « Repetición y variación en *Lo imborrable* de Juan José Saer », *Iris*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1995, p. 107-125.

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

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 1976.

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

POULET Georges, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, « Champs », 1979.

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

_____, « La narración de la somnolencia », *El lugar de/Le lieu de Juan José Saer*, EZQUERRO Milagros (éd.), Montpellier, Éditions du C.E.R.S (Centre d'études et de Recherches Sociocritiques), 2002, p. 129-140.

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

RANK Otto, *Le traumatisme de la naissance : influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective*, traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2002.

SARLO Beatriz, « La condición mortal », *Punto de vista*, n° 46, agosto 1993, p. 28-31.

SAER Juan José, *Lo imborrable*, Buenos Aires, Seix Barral, « Biblioteca breve », 2003.

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

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

ZAMBRANO María, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Ediciones Siruela, « Biblioteca de Ensayo », 1992.