Document generated on 05/31/2025 11:24 p.m.

Liberté

Écrire comme on peint, en la majeur

Juan José Saer, *Unité de lieu*, traduit de l'argentin par Laure Guille-Bataillon, Paris, Flammarion, 1984

Suzanne Robert

Volume 27, Number 2 (158), April 1985

URI: https://id.erudit.org/iderudit/31265ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Robert, S. (1985). Review of [Écrire comme on peint, en la majeur / Juan José Saer, *Unité de lieu*, traduit de l'argentin par Laure Guille-Bataillon, Paris, Flammarion, 1984]. *Liberté*, *27*(2), 129–132.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1985

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

SUZANNE ROBERT

ÉCRIRE COMME ON PEINT, EN LA MAJEUR

Juan José Saer, **Unité de lieu**, *traduit de l'argentin par Laure Guille-Bataillon, Paris, Flammarion, 1984*

L'art des peintres et celui des musiciens, le fauvisme, le tachisme, la fugue et les points d'orgue fondent l'*Unité de lieu*, cette écriture en majesté, ce délire dépouillé, ce récitatif en saillies de l'Argentin Juan José Saer. Parmi les trente-six nouvelles du recueil, dont toutes retiennent l'attention, trois chefs-d'œuvre lentement déployés, du ralenti à l'immobile, par plans et traits, contrepoints et strettes, ferment leurs pièges sur le lecteur d'abord confiant, puis possédé, puis séquestré. En effet, *Fresques à main levée*, *A demi effacé* et *La majeur*, avec une habileté admirable, décomposent lumière, perspective, son, silence, temps, mouvement, odeur, si bien que l'on se retrouve enfermé dans un laboratoire de dissection où tout s'opère en parcours fragmentaires, répétés, divisés, récurrents. C'est la flèche de Zénon d'Elée. C'est le ressassement éternel de Blanchot. De l'extrême précision à la dissolution, et inversement. De la forme à la tache, puis de la tache au point, et en sens inverse, continûment. Tout cela avec une intensité dramatique déroutante, vibrante, en *languido*, en *flebile*.

Avec un dépouillement saisissant dans l'écriture et une économie de formes et de couleurs dans la page

considérée comme une toile, la courte nouvelle *Fresques à main levée* présente quatre tableaux. 1. Sous le soleil torride de midi, sur une galerie protégée par l'ombre d'un paradis (variété de pommier), un journaliste, le narrateur, écrit, travaille à une phrase; il entend les bruits que fait sa mère, à la cuisine, en préparant le repas; il dit: «Je lève la tête et la cime du paradis resplendit, aveuglante, dans les hauteurs». 2. La voix de la mère, celle du fiancé de la mère; le journaliste met un point, dans la phrase, et biffe le reste; Esteban entre, en bas, dans la cour; on ne sait pas qui il est; il discute avec le narrateur; ses cheveux blonds, ses yeux verts, de marbre; «L'ombre ardente du paradis»; la mère apparaît, en peignoir à fleurs rouges, une cigarette aux lèvres; elle parle; vient le fiancé; il parle, mal à l'aise. 3. Esteban et le narrateur prennent un bain; «A travers les vitres dépolies de la salle de bains, je vois le flamboiement du soleil de l'après-midi». 4. Il pleut; «J'ai porté la table sous la galerie pour voir la pluie mouiller inlassablement le paradis, à la lumière des éclairs verdâtres»; il relit ce qui a été écrit; il ajoute «et doit tendre vers», «la», «sagesse». Voilà. S'il est aisé de peindre par descriptions, il faut bien davantage ou bien autre chose pour arriver à créer un tableau par la voie des dialogues et de la simple narration. Juan José Saer y réussit. Il écrit comme on peint.

Le narrateur de *A demi effacé*, un certain Pigeon, qui habite à la ville avec sa mère, doit bientôt partir pour Paris. Son frère jumeau, surnommé le Chat, réplique plus marquée et plus populaire de Pigeon («Comme si j'étais un négatif du Chat»), habite loin de la ville, à Rincon. Malgré les explosions provoquées par les dirigeants de la région pour ouvrir des brèches à un fleuve en crue, Pigeon se rend à Rincon pour y voir le Chat qui, lui, a eu l'idée d'aller à la ville pour y visiter son frère; ils ne se rencontreront pas. Et Pigeon, à l'insu de tous, devancera la date de son départ pour Paris. Voilà les grands traits de l'histoire; elle n'a, finalement, que peu d'importance. La confusion des identités, la permanence des lieux que l'on a

désertés, l'effacement par degrés, le souvenir, la répétition d'une même scène vue de près, vue de loin, constituent les thèmes de la fugue que Saer va orchestrer en une longue plainte secrète, voire modeste, par imitations successives, contre-expositions, superpositions, en avancées, en reculs, en reprises, le tout traversé par une douleur toujours voilée, jamais dite, structurelle. Dans la fugue lancinante, un Chirico, dirait-on, s'élabore, se peint: des plans et des perspectives simples, des angles, des raies, de la lumière froide, des lividités, des teintes métalliques ou plombées, des détails rougeâtres, des fauves, des verts, des blancs plats et des bleus surtout, des bleu acier et des pénombres bleues. Saer peint. Saer compose une fugue obsédante, stricte, vertigineuse.

Le *la* est la sixième note de la gamme, le premier degré de l'échelle fondamentale, dont le son compte huit cent soixante-dix vibrations simples à la seconde; le mode majeur, lui, altère la note originale en l'élevant d'un demi-ton chromatique. Vibrations, altérations: il s'agit là du fondement même de la dernière nouvelle, *La majeur*. Ici, Saer atteint la perfection dans la transposition de la composition musicale en écriture littéraire (ou inversement?), dans un style où les thèmes et les variations sur ces thèmes forment des pans musicaux qui semblent lentement, en *rallentando*, se chercher, se fuir, se poursuivre, s'agglutiner, se distendre, se fuir encore. Un homme fume, sort sur la terrasse, revient dans sa chambre, se dévêt, enfile un pyjama, se couche, cherche un souvenir. C'est tout. La nouvelle débute par la phrase: «D'autres, eux, avant, pouvaient»; puis suivent des énoncés de thèmes, appelés à revenir plus tard, et une phrase de vingt-quatre lignes où le tout est repris, où la mélodie commence de se déployer; la phrase: «Et je disais que d'autres, eux, avant, pouvaient» termine ce premier mouvement. Saer utilise dans ce texte le procédé du mot différé, par exemple: «Il y a la pièce froide, papillotante, où chaque chose, qui entre et sort dans et de quoi? en son repos apparent est au même, et moi aussi, endroit». Le mot «endroit» est ici

déplacé d'un cran dans l'engrenage de la phrase; parfois le terme différé s'éloigne de sa place conventionnelle d'au moins quelques lignes, souvent de toute une page. Ce procédé crée des circonvolutions de temps et d'espaces, de sons et d'images, de silences et d'immobilités; il s'apparente aux techniques de chronophotographie, où chaque mouvement est analysé en ses composantes, au ralenti, si lentement qu'ici les mots, la pensée, deviennent symboles dont on ne possède plus la clef. La page vibre, telle une partition sur laquelle chaque son se décomposerait en ses ondes vibratoires, comme sur un sonogramme. Et dans tout cela, ainsi que par tout le recueil, sourdent une fébrilité, une sensibilité, un lyrisme retenus, contenus dans des formes simples, rigoureuses.

D'une écriture incomparable, la peinture et la musique de Juan José Saer font peur. Elles tendraient à démontrer, pour la première fois peut-être dans la littérature, que le mot, poussé à sa limite extrême, peut perdre ses critères de définition habituels pour se faire relief, ombre portée, perspective, registre pour voix, de la basse-contre à la haute-contre, simultanément, dans une même unité de mesure: l'absence de temps.